

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras



Víctor Gustavo Zonana

SUEÑOS DE UN
CAMINANTE
SOILTARIO

la poesía argentina
de J. R. Wilcock

Prólogo de Alicia Inés Samiento



Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

Ricardo H. Herrera

La ilusión de las formas

*Escritos sobre Banchs, Molinari,
Mastrorardi, Wilcock y Madariaga*

El imaginero

Carlos Mastronardi
o la sola dicha de mirar

“Allí donde no hay drama no hay *persona*”, ha escrito Mastronardi en uno de los sus cuadernos (C. 38). Si la obra de arte, como el clasicismo del poeta la concibe, es la que posibilita la construcción de su persona, entonces los disjuntos actos de esa lucha íntima, de ese drama, deberían ser reconocibles en su obra personal. Veamos, pues, cuáles son los conflictos que han generado esta obra a través de las huellas que han impreso en ella.

Ya los títulos mismos de sus dos primeros libros, *Tierra amanecida* y *Conocimiento de la noche*, nos dejan ver la más obvia de las polaridades: luz y oscuridad. *Tierra amanecida* y “el suave *desierto* de la noche” (P. 81): arraigo y desarraigo, campo y ciudad. Cada título encierra, asimismo, otra paradoja, porque ese conocimiento no es intelectual sino afectivo, y porque esa tierra es tierra trabajada pero iluminada por la luz inactiva de la contemplación. Trabajo y goce; pero no trabajo cumplido y goce merecido, según las pautas socioculturales, sino trabajo incumplido y goce inmerecido, y a pesar de la conciencia de esto,

¹ La sigla y la cifra puesta entre paréntesis después de las citas corresponde a la numeración de página de: (P) *Poesías completas*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1982; (F) *Formas de la realidad nacional*, 2da. ed., Ed. Ser, Buenos Aires, 1964; (V) *Valéry o la infinitud del método*, Ed. Raigal, Buenos Aires, 1955; (M) *Memorias de un provinciano*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967; (C) *Cuadernos de vivir y pensar*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1984.

también celebración del trabajo ajeno y goce de la propia contemplación. No es extraño, entonces, que la conciencia artística del poeta haya insertado, ante la fuerte presión social de su medio familiar y provinciano, el trabajo dentro del goce, convirtiendo los frutos de la contemplación, es decir, la obra, en el resultado de un afanoso laboro, para elevarse, así, por encima de la sola percepción a la realización consciente de sí mismo.

El modelo evidente de Leopoldo Lugones no es casual, por lo tanto, en las páginas de *Tierra amanecida*: el ser del poeta y el hacer de los otros parecen conciliarse en la *Oda a los ganados y las mieses*. Los modelos del modelo, Virgilio y Horacio, son perceptibles no sólo en la temática de *Tierra amanecida* sino también en la estructura latina de versos como "Ceremonio el esfuerzo, las querencias pondero" (P. 24) o "Una verdad levanto: los muchos sacrificios" (P. 29). No hay una ingenua fe en el trabajo del colonizador, como alguien ha dicho, sino una real necesidad de insertarse en el contexto social. "Problemas locales, que hice míos para mejor integrarme en la comunidad", dice una línea de las *Memorias* (M. 263). El poeta luego abandonará este afán de ser voz de los otros, cuando compruebe en carne propia que ser y hacer no pueden conciliarse en la sociedad en que vive, y, muy lentamente, irá desplazándose de la tierra amanecida al suave destierro de la noche; pues su palabra, como es lógico, desde el primer momento se aparta del valor de uso de los signos en busca de los valores estéticos.

Tierra amanecida, libro de 1926, está dividido en cuatro secciones: *Tierra amanecida*, *Glebario*, *Día*, *Ausencias*. Las dos secciones centrales (*Glebario* y *Día*) corresponden a la polaridad que hemos venido exponiendo: trabajo y goce. En *Glebario* se santifica el ciclo pastoril y se da comienzo al ciclo agrario con sus nuevos valores: no coraje y errancia, sino voluntad, esfuerzo, sacrificio. La esperanza es comparada a un linar, las ilusiones a gavillas: la selva retrocede y avanzan los sembrados. Por otra parte, en *Día*, el ojo del poeta capta siete fases de la luz. La visión es extática, religiosa: "Toda cosa predica su bellida existencia, / mientras yo las contemplo como quien las rezara" (P. 37).

Lo mejor del libro está en las otras dos secciones, cuya temática es

un poco más amplia: trabajo y goce también, pero además el saldo lírico de una decepción afectiva y el reverso amfónico del optimismo oficial y sin resquicios de *Glebario*. Empecemos por el goce, la contemplación o la pura dicha de mirar. Si hay un poema imprescindible en *Tierra amanecida*, y no me refiero a su validez estética sino a sus valiosas claves interpretativas, que nos permiten comprender la naturaleza de este goce y la imposibilidad de su conciliación con el trabajo organizado, es *Alabando los buenos cielos*: "Mi destino que es ávido como boca en pasión / los cielos saborea..." (P. 7). Si clasicismo, desde el punto de vista artesanal, es el avance gradual y medurado de la voz hacia su forma, cuesta reconocer en este inspirado arranque romántico a nuestro poeta. Y, no obstante, la intimidad de Mastronardi está aquí casi en estado puro, por más que él mismo luego la diluyera hasta hacerla imperceptible. La diluyera o la negara por obra de la presión moral paterna (un inmigrante aguerenciado, para más datos). "Los valores inherentes a la conducta, me hacían olvidar los demás valores. Bien o mal interpretadas, las sanas intenciones didácticas acabaron por desplazar a la realidad" (M. 47). La luz, en el mismo poema, es calificada de "jugosa y blanda"; "la dicha exprimo como se exprime una naranja", dice también. Tal vez la imagen no sea muy feliz, no por demasiado expresiva sino por obvia, pero está cerca de la verdad; y la verdad es la redondez de donde mana el jugo luminoso (en el poema que inmediatamente le sigue la atmósfera es "redonda" y la inmensidad tiene "murmurio de caracol"). Quizás pueda parecer un aserto increíble lo que estoy sugiriendo—que esa totalidad redonda y alimenticia es el seno materno—, pero los dos versos finales de *Alabando los buenos cielos* no dejan lugar a dudas: "Aurora, yegua joven. La vida toda blanca. / Sagrada y plena como las ubres de una vaca". Los cielos han pasado a ser femeninos, el jugo se ha coloreado de blanco. Comenzamos a comprender por qué su mirada es extática y alaba la calma. No hay una estética del silencio como dicen los profesores: silencio y quietud son palabras que están emparentadas con la ensoñación de la luz porque inmóvil y callado está el poeta que, mirando, se alimenta de vida. Allí donde haya luz, para Mastronardi, habrá quietud y silencio. Así en *Poseción del minuto*, por

dar un ejemplo escogido al azar: "Calma de oro me ablanda los sentidos / El gramíllal mojado, el aire nuevo. La quietud es más honda que una dicha, / y rema en agua de horas mi silencio" (P. 12).

El tema de la luz, en Mastronardi, da forma al extrañamiento del cual nace la poesía; su papel aglutinante y cristizador de la experiencia Itrica es similar al que cumple el tema del viento en la obra de Molinari. Luz no solamente es vida sino, también, tiempo poseído (tal como lo denuncia el título de nuestra última cita, *Poseción del minuto*), es decir, tiempo memorable. Memoria, en su poesía, es memoria de la luz. Hay algo infantil en la actitud exáltica del poeta contemplativo, al menos así parecen sugerirlo algunos versos. En *Immigrante aquerenciado*, por ejemplo, se dice que éste "sobre sus pocos años bien derecho / superaba el recuerdo y la distancia" (P. 13). Algo que Mastronardi nunca llegará a hacer. En el mismo poema se califica al esfuerzo de "masculino" y al trajín de "machazo". Ese algo infantil lo encontramos, para no agregar más citas, en el ablandamiento de los sentidos, en la ensueñación, de *Poseción del minuto*. Esta pasividad, enfrentada a la actividad del inmigrante aquerenciado, si no pueril, aparece al menos como desvalida para enfrentar el mundo de los otros. Muchas páginas de sus *Memorias de un provinciano* testimonian esta conjetura; que en sí misma no tiene más importancia que la de pretender haber dado con el origen psicológico del método artístico del poeta, esa curiosa mezcla de ensueñación y obsinado rigor, de goce y trabajo. En efecto, si bien en la praxis tal método es de seguro fruto de la insatisfacción estética, es dable suponer que su génesis tenga como punto de partida la toma de conciencia de ese desvalimiento. Desvalimiento que no sólo es erótico, sino también económico. El cantor del trabajo no trabaja (Mastronardi comenzará a trabajar como periodista recién a fines de la década del treinta) y es el gozador de un mundo donde nadie goza, donde todos están ocupados o pre-ocupados por su función. El método, "mito de la inteligencia organizadora y arrogante" (V. 8) (y obsérvese cuánta voluntad de dominio encierra esta definición), introducirá el esfuerzo y el trabajo en el desgano, que tal es el nombre que el poeta le da a su pasividad contemplativa, inspirada: "Mi desgano se entrega largamente al

instante. / [...] / y la tarde convida cual sabrosa aventura... / Un recuerdo de luz es el campo yacente" (P. 39). Desgano no es apatía, sino exclusiva sensibilidad al placer. No por nada en este ejemplo volvemos a encontrar a la luz como aventura del gusto, "sabrosa aventura"; y al poeta, el convidado aquí identificado con el campo, en la postura yacente del gozante.

Dije también que *Tierra amanecida* contenía testimonios de una decepción afectiva y el reverso anímico del optimismo colonizador de *Glebario*. Veamos brevemente estos dos aspectos: Del primero diré que es una constante de casi toda la obra de Mastronardi. El poeta quiere ceñirse a la experiencia, pero la experiencia está vaciada por la memoria de la imagen del arquetipo: "aún entre mis brazos era casi un recuerdo" (P. 6), afirma un poema. Y la imagen del arquetipo, la luz (el arquetipo, ya lo veremos, es la belleza), no aparece. Más bien se muestra cuando el poeta está solo y fabula su infancia: los cielos. Estéticamente los poemas amorosos de *Tierra amanecida* son de escaso valor, confusos, difusos (*Borrosa estampa* reza el título de uno de ellos), no cumplen ese requisito mínimo que el poeta enuncia en su primer cuaderno: "un poema, por ejemplo, dice lo que nosotros somos, es decir, padece riesgo" (C. 12). En otra nota de ese mismo cuaderno Mastronardi apunta: "Ayer conversé con una muchacha que, por momentos, me gusta. A veces, sin embargo, su escasa magia me deprime. Puede ser que el limitado y desposeído sea yo. La duda sobre mi propio estado de alma es más lamentable que el mismo desamor. Hemos cambiado besos tristes" (C. 36). Y es que magia, para él, es distancia, lejanía, irrealidad. Esta ambigüedad del sentimiento, esta fluctuación del deseo entre inmediatez y arquetipo, tampoco está plasmada en los poemas de amor. *Complicidad penuriosa*, el título de uno de ellos, es la mejor definición de la desazón que dejan. En *Para desandar una ternura*, por el contrario, las limitaciones humanas del poeta se funden con su sensualidad verbal (los besos tristes tienen su reverso en el saboreo de los cielos) y el resultado estético es de gran eficacia: "Su firme ausencia es el mejor caudal. / Yo me perfumo de su carne húida. / Si acerto el divagar hasta sus labios / mi corazón se agranda como el día" (P. 51).

Como es de imaginar, esta imposibilidad de poseer lo real, esta aptitud de ser poseído por el canto, difícilmente podía llevar a cabo la glorificación del colono sin desmayar. Después de haber cantado el sudor y sus frutos, en la última sección del libro, *Ausencias*, Mastronardi descubre el vacío dentro de sí. Algo no ha funcionado, evidentemente. En el poema *Villaje* (p. 48) vemos a las comadres augurando lluvias o cosechas, pero con un bostezo; se nos dice que esas vidas campesinas son vidas sin secretos, "seres que van rumiando las sendas ordinarias", que "para cada emoción se ha esculpido ya un gesto", lo cual equivale a decir que son almas simples, fieles al ritualismo de sus hábitos, pero también (merced al "rumiando") que esas existencias tienen la misma trascendencia que la de un bovino y, a más, que están petrificadas: finalmente hasta "las casuchas se aburren de mirar el paisaje". De golpe, la alegría de las estampas de *Glebario* se resquebraja y da paso a la realidad. El trabajo de esas vidas ha sido contemplado desde demasiado lejos, de cerca producen el mismo desasosiego que la muchacha de los besos tristes. Los estados de ánimo del poeta, a esta altura del libro, son múltiples: miedo del futuro, desamparo, cansancio, desgano, indignancia, extrañeza de sí mismo, fe en un milagro inminente.

Hay otro elemento en el final de *Tierra amanecida* o, mejor dicho, dos elementos. Una soledad que empieza a asumirse a sí misma como valor y las primeras vivencias de la ciudad. Ambos están plasmados en *Totalidad de rumbos*: "Pordiosero de todo lo perdido, / en áspera ciudad me desfiguro. / Y me apago y me ausento en cada olvido... / Soy atrás de mi voz quieto y oscuro" (p. 55). "Dejo que me recorran / minutos y gentos" (p. 61), agrega en otro texto. "Yo y este paso alegre haciendo muerte..." (p. 62), dice otra línea memorable. Citemos también un título: *Aclamación a una pieza vacía*. La aclamación se ha desplazado de los campos y sus gentes a un cuarto vacío en la ciudad. Y dentro de él: soledad, renunciamiento, ausencia; rasgos de un carácter que el poeta transformará en valores de su trabajo creador.

Volvamos al problema del método. Mastronardi ha estado radicado en Buenos Aires los seis años anteriores a la publicación de *Tierra amanecida*, viajando esporádicamente a la provincia. Tanto su visión

del campo como de la ciudad se ha ido modificando, es de suponer, mientras escribía su libro. La ciudad ha agudizado su sentido crítico y su nostalgia, y el campo —sigo suponiendo— ha desvelado la conciencia de su inuitud y lo injustificable de su ociosidad (que la populosa ciudad disimula). Todas estas tendencias están presentes, velada o manifestamente, en su libro. También en su método: crítica de la modernidad, nostalgia del clasicismo; deseo de seguridad. Al retornar a la provincia en 1928, donde permanece por un lapso de nueve años, el conflicto se intensifica. "Un período oscuro, un tiempo sin esperanza ni salida", recuerda el poeta (M. 261). Hay otras líneas de *Memorias de un provinciano* que quisiera citar. En ellas no habla de sí mismo, pero sí su persona —como él mismo lo sugiere— se muestra a través de los demás, a través de la descripción y el juicio que en él promueven los demás, tal vez lo describan: "marginal en un ambiente lugareño que no le perdonaba su vida ociosa, acabó por convertirse en un complejo mecanismo de inhibiciones. Siempre que salía de su casa, se cuidaba de sortear ciertas calles y de mantenerse alejado de los corrillos demasiado atentos a los pasos ajenos. Aparecía y desaparecía sin ser notado. De haber podido hacerse invisible, sin duda hubiese integrado la población de los fantasmas. El temor, hijo de la presión social, lo llevaba a cultivar el misterio y, a su vez, la complacencia en el misterio lo hacía más visible y manifiesto" (M. 155). Dos coincidencias: el personaje descrito es un poeta, y Borges, por esa época, jugó a confundir durante meses a Mastronardi con un "fantasma" (M. 213). De ese retraimiento, de esta voluntad de ocultamiento, de un carácter que decide hacerse fuerte en lo que tiene de débil, y no sólo de la insatisfacción estética, ha de surgir el método: síntesis convulsa de valores estéticos y pautas morales. Un método que primero fue experiencia, la redacción de *Luz de provincia* (poema cuyas distintas versiones cubren un lapso de más de veinte años, y sólo mucho después teoría: *Valéry o la infinidad del método*. Trabajo que se justifica por sí mismo y no trabajo que se proyecta hacia un fin manifiesto, tal podría ser la síntesis del método (M. 264). Cuesta no ver una forma de alienación en semejante propuesta, en este hacer del castigo una virtud. Pero el problema es más complejo

y, en mi opinión, no tiene ninguna relación con las dificultades técnicas que puede haber planteado la escritura de *Luz de provincia*, poema elegíaco de cauces lo suficientemente anchos como para permitir el párrafo más o menos libre de la voz de un motivo a otro de su tema. Incluso la estructura formal del poema es simple, al menos si se la compara con la tradición con la cual Mastronardi se mide.

¿Cuál es, entonces, el problema? Son dos problemas. Por un lado la redacción de *Luz de provincia*, que volvía —con voluntad clasicista, esto es, con voluntad de conciliar opuestos— a retomar la contradicción y por otro la crisis de la cultura humanista. Expliquemos un poco este segundo aspecto. *Valéry o la infinitud del método* es un ensayo de 1955, que tiene un precioso antecedente en *Lirismo y facilidad*, de 1947. Ambas fechas hablan por sí solas. Entre ellas, en nuestro país, sobreviene un fenómeno que se ha ido preparando, según el mismo Mastronardi (C. 87), desde 1925, es decir, el año de la finalización de *Tierra amanecida*: la liquidación de la cultura humanista y la aparición de la sociedad de masas. El método, entonces, es no tanto la justificación teórica de una artesanía como la defensa del clasicismo anacronizado. Clasicismo concebido no como una suma de reglas y convenciones, sino como un racionalismo mediante el cual el hombre toma conciencia de sí y construye su sentido. Pero hete aquí que la zozobra existencial, el automatismo psíquico y el absurdo, se instalan en el centro de la obra creadora y arrasan con el sentido, con la concepción humanista de ese sentido. Coincidentemente, el ideal de la producción en masa invade el arte. Para Mastronardi esta identificación de naturaleza y arte, esta preeminencia de la materia informe sobre el sentido o, para decirlo de otro modo, de la experiencia mágica sobre la teoría, es nefasta. Su método sería entonces una suerte de ley poética capaz de determinar la eficacia, la validez universal de la experiencia mágica particular. Lo que cohesionaba ambos ensayos no es tanto el rigor especulativo como la preocupación moral. ¿Cómo comprender si no la adjetivación de *Lirismo y facilidad* (F. 165)? “Facilidad obscena”, “simplicidad impúdica”, “leporina multiplicación poética”, “romanticismo apremiante

[que] permite rendir la Musa antes de haberla cortejado. La violación suplantaba al consentimiento...” Más que horror a la desnudez, ambos ensayos manifiestan un profundo malestar ante la creciente irresponsabilidad: una irresponsabilidad que no busca superarse a sí misma en sus limitaciones sino que, por el contrario, no deja de querer hacerse un espacio en el mundo de la industria cultural, como si la autenticidad y el consumo bastaran para legitimar su materia fraudulentamente elaborada. Y son defensa, también, ambos ensayos, de una concepción de la cultura que se ve arrollada por el irracionalismo, y de la intimidad del individuo ante categorías sociológicas o políticas que lo absorben y anulan. Es algo más que la crisis de los valores burgueses, si así quiere llamárselos. Al menos para Mastronardi, es el comienzo del tiempo del desprecio: “Conciencia métrica” ha llamado el poeta a la conciencia artística de Valéry (V. 25); conciencia de los límites, podríamos decir. Conciencia del poema y de nuestra ubicación en el mundo. La estética de esta conciencia métrica, que también es la suya, es la que se niega a separar de la forma las posibilidades del arte. Arte es forma, y forma es algo más que documento psicológico. Pero ¿qué más? En el laberinto que se abre con esta pregunta, Mastronardi se pierde. Forma señala el acuerdo entre intuición y expresión, es aquello que torna eficaz la intuición pero que está indisolublemente ligado a la expresión. La pretensión vana es la de querer abstraer la eficacia y erigirla en norma objetiva. Y tal pretensión, aliada a un estilo afectado (una suerte de desdén pomposo), arruina muchas de las páginas de *Valéry o la infinitud del método*.

Leamos ahora *Luz de provincia*, es decir, el primero de los diez poemas que conforman su segundo libro: *Conocimiento de la noche* (primera edición: 1937; edición definitiva: 1956). No repetiré aquí las cláusulas de rigor al afrontar este texto, es decir, no dejaré que el elogio de los procedimientos formales encubra el reconocimiento de la experiencia poética. Advertiré, eso sí, sobre la necesidad de retener un verso memorable de *Alabando los buenos cielos*, aquel poema de *Tierra amanecida* que fuera para nosotros la puerta de entrada a esta obra. Dice así: “Las formas son conciencias de eternidad, aclamo”.

un platonismo tácito, ya que las formas a que se refiere el poeta son las cosas mismas. La palabra eternidad, creo no equivocarme, es un sinnimo de luz; porque las formas que la voz aclama, en dicho poema, son formas iluminadas. Bien, esas formas (cosas y seres de la provincia natal) que toman conciencia de su eternidad a través de la aclamación del poeta, son todo el contenido del nuevo poema. Pero lo fundamental de *Luz de provincia* no es la provincia sino la luz, esa luz, esa eternidad, a la que el poeta accedió en la provincia, mirando las formas que allí se iluminaban. No es importante enfatizar lo regional, sino conciliar esa peculiaridad con la eternidad, acrecentar la conciencia que de lo universal tienen las formas.

Se habrá notado que una cosa es decir, como dijimos al principio, luz es símbolo de vida, y otra muy distinta hacer de ella imagen de eternidad. No obstante, el verso citado no deja lugar a dudas: la memoria ha dado un salto metafísico. Si bien entramado sobre la contradictoria urdimbre de *Tierra amanecida*, *Luz de provincia* es fiel a la experiencia provinciana en la medida en que ella conduzca al arquetipo de la luz. Dicho arquetipo es la belleza, y hacia ella tiende todo el poema. Belleza, es decir, el alimento de la esperanza del poeta, platónico a pesar de sí mismo (¿pero no es acaso el platonismo el componente generador y subyacente del humanismo que Mastronardi defiende en su *Valéry?*) Platónico a pesar de sí mismo, digo, porque en las notas críticas su escepticismo corrosivo no deja de atentar contra cualquier forma de trascendencia, salvo ésta (la belleza); no más vacua que otras, pero sí más impersonal y, de seguro, más sensible. "Luz extraordinaria y ociosa", "luz primera, que impone la hermosura", "luz absorta": "Fuera de los años miro su gracia inmóvil", dice Mastronardi. ¿Cabe alguna duda de que esa luz absorta, inmóvil y fuera del tiempo, es belleza, imagen de eternidad?

Para adentrarnos en los restantes nueve poemas de *Conocimiento de la noche*, recurriré a dos versos de *Luz de provincia*. El primero de ellos dice: "Los ocultos devuelven el ayer. Reconozco..." Este oculto, como es obvio, es imagen de la luz ideal, de la luz matinal también; aquella luz temprana que tantas veces nombra el poeta en *Tierra amanecida*.

Pero ahora atardece. La luz comienza a extinguirse y se hace noche. Con un oculto termina *Luz de provincia* y abre la oscuridad al poema que inmediatamente le sigue: *Tema de la noche y el hombre*. Hay otro verso que quiero citar, dice: "Quien mira es influido por un destino suave..." Ya sabemos lo que la palabra *mirar* significa para Mastronardi, pero ¿qué es ese "destino suave" que reencuentramos en el *Tema de la noche y el hombre* como "suave desierto de la noche"? En principio, una trampa ("tramposo del destino" se llama a sí mismo en *El fopio*, una trampa que precede las *Memorias*), una trampa que el poeta se hace para soportar el presente: la idealización del pasado. "Destino suave" es el que Mastronardi se da a sí mismo y a sus seres queridos; imaginariamente, en las palabras. Los nueve poemas finales de *Conocimiento de la noche* son, para decirlo con sus propios términos, "una paciente partida de ajedrez cuyos jugadores, sin plazos y con toda la vida por delante, estuviesen en la cárcel" (M. 264). Esa cárcel, paradójicamente, es la poesía. Los jugadores: el poeta mismo y sus recuerdos, esos recuerdos que serán ahora modificados, *suavizados*, despojados de toda ingrata aspereza. La partida es el poema: "una ociosa versión más del destino" (p. 114). No sería tan impresionante este repliegue del poeta sobre sí mismo, si no hubiera estado acompañado de una inhibición que lo marcó para siempre: "ante la necesidad de asumir un destino, adopté una actitud de repliegue, como quien se aparta de la realidad después de haber comprobado que no se entiende bien con el mundo. Nunca olvidaré esa oscura encrucijada. Incapaz de entrar en el juego de los negocios humanos, rehusaba el día. Empecé a salir cuando declinaba la tarde, con las primeras estrellas" (M. 196).

Es decir, que desde mediados de la década del 20 hasta su muerte, cincuenta años después, el poeta no volvió a salir de día afuera de su cuarto (estuvo por escribir casa en vez de cuarto, pero Mastronardi no parece haber tenido casa en Buenos Aires, sólo cuartos: un cuarto en la casa de algún familiar o algún amigo, un cuarto en una pensión o en un hotel). Dentro de ese cuarto, en sus poemas, el poeta estableció un orden, "una rítmica y coherente afección de la memoria" (C. 266), no sólo para salvarse de la infinidad, reconociéndose en una costumbre o

un estilo, sino también para hurtarse al frenético presente, vaciado de posteridad y futuro, que sin cesar genera la sociedad masificada en la cual vivimos. Pocas personas, en la literatura argentina, han encarnado tan profundamente la desamparada condición del poeta lírico: la utopía minada, corroída por el escepticismo, y sobreviviendo apenas como un sistema de relaciones formales dentro de una realidad puramente verbal; el poeta, una suerte de portoso metafísico que se cumple a sí mismo en el rincón terrible de un cuarto barato de hotel, durmiendo de día y trabajando y escribiendo de noche; y el poema como reflejo, sólo reflejo, de una realidad presentida o descada (tal vez vivida, o imaginariamente vivida, en la primera infancia; en la imagen que una vez vivida nos deja la primera infancia). Y este presentimiento de la plenitud se legitima a sí mismo no por la vehemencia del deseo de cumplimiento, sino por la proporción o armonía de las relaciones formales de su enunciación verbal. Es precisamente la perfección de esa enunciación, la belleza, la que le anuncia al poeta la posibilidad eterna del advenimiento de lo presentido. La vehemencia del deseo daría cuenta solamente de la realidad subjetiva del dicente, pero la perfección formal de la enunciación del deseo, al ser un fenómeno supraindividual, o impersonal, objetiva la ilusión; una ilusión metafísica que se transmite, paradójicamente, por la arquitectura material del discurso con el cual coincide; generando este discurso, asimismo, una vibración de eternidad que no se agota en su elocución, sino que se prolonga calladamente en la representación espiritual que el poema crea.

Pero el discurso de Mastronardi no solamente contempla, sino que también observa. Su obra lírica no rebasa el espíritu de la amargura de la época: sólo contempla las realidades metafísicas que muestran su sublimidad dentro del espacio del poema. Las notas críticas de sus ensayos, diarios y memorias, por el contrario, se asientan sobre lo desmoronado, sobre las ruinas de la Idea, y observan—escépticas, desoladas—el entorno intolerable del poema: la vacuidad agitada del comercio, la actividad demoníaca de la estupidez. Es esta polaridad en el discurso de Mastronardi, contemplación y observación, ilusión y escepticismo, poesía y crítica, como dos actitudes espirituales que no

pueden coincidir, la que torna tan estimulante y sugerente la lectura de la complicada trama de su clasicismo. En efecto, ¿cómo podría ser la crítica una celebración de lo real?, ¿cómo podría haber poesía sin un asentimiento que se eleva por encima de la contradicción que la crítica revela? No obstante, como lo hemos visto, tanto *Tierra amanecida* como *Luz de provincia*, cantan el trabajo humano, esto es, la más conativa de las realidades.

Una suerte de autocomiseración descuidada, de tristeza fastuosa, baña los últimos poemas de *Conocimiento de la noche*. La luz, la imagen dominante de la experiencia poética de Mastronardi, irónicamente, se concentra en la brasa de su cigarrillo de noctámbulo. A veces, en una lejanísima estrella, como en el poema dedicado a Güiraldes. Texto publicado recién en la segunda edición del libro, 1956, pero escrito veintiocho años antes, *A la estrella de Güiraldes* confirma todos nuestros asertos sobre la significación de la luz. Cito algunos versos de este homenaje, explicación y comentario de su propia vida: "Luz feliz hoy resguarda del mundo al afectuoso" ("afectuoso" se llama a sí mismo en una línea de *Luz de provincia*), "Ahora restañamos dulzura de mi herida/ y de su herida estrella claridad restañamos" ("Yo en mi estrella" dice en poema anterior al que estamos citando), "Seña de eternidad [...] esta imagen", "Nada nos aumentara de claridad como esa / indolencia luciente" (p. 91). Otro poema notable del conjunto es *Uñas tardes* (notemos, de paso, la referencia velada al caso de *Luz de provincia* en este título). El poema es interesante no sólo por sus valores estéticos, sino porque nos permite adentrarnos en las normas que regulan la partida de ajedrez. El argumento, si podemos llamarlo así, es sencillo. La imaginación de Mastronardi opera una suerte de empobrecimiento en el ser de una mujer querida hace muchos años, empobrecimiento que desliga la afectividad de su presente inmediato. Una vez operada esta separación, el poeta atrae hacia sí el fantasma de "la rosa desganaada": "Sombra de una antigua delicia" se llama a sí mismo, y ella, como no podía ser de otra manera, es luz: "Para que la tristeza hubiera un hombre / yo me ofrecí a esa luz cordial, a esa callada" (p. 86). Es luz, pero también una rosa desganaada, es decir, luz casi extin-

ta. En *Las huellas del futuro* (p. 94) se habla de "la rosa declinante del oeste", y en *Luz de provincia* de "tardes de luz viva. / Rosas proporcionadas al poder del verano. / convocando muchachas..."

No voy a adentrarme más en estos poemas; agregaré solamente que esta luz, esta rosa declinante (en el libro siguiente estará "marchita", p. 121), a veces simboliza la tierra natal, a veces a la propia infancia: imagen, siempre, de belleza. Ensoñaciones de la femineidad, la naturaleza o la claridad, concebidas, según el poeta lo quiere, por la sombra de sí mismo en sus errancias nocturnas. Los momentos más dramáticos, más *personales*, son aquellos en que la ensoñación se rasga y por entre sus fracturas nos deja ver su desamparo: "retemblan estas viejas baldosas como tumbas. / Vanos y ajenos ruedan los colores / del amargo crepúsculo..." (p. 109). Cuesta, al lado de líneas como éstas, releer algunos versos de *Luz de provincia*; por ejemplo esos que dicen: "Es bueno ver los hombres, allí, alegres de campo, / riendo altos motores, sudando entre las parvas. / Estas gentes descifran su futuro en el cielo, / y sus mansas acciones confirman bestias y albas". Síntesis ésta de "el claro vivir de las estancias".

El último libro de poemas de Mastronardi es de 1963: *Siete poemas*. En ellos el trabajo es "horario que uno cumple / por triste obligación..." (p. 117). Es curioso, por no decir otra cosa, que tuviera una idea tan disímil de su propio trabajo y del de los tractoristas. Son cuartetas como la antes citada las que, a mi modo de ver, delatan un malentendido esencial en la concepción de la forma. En efecto, una cosa es conciliar lo particular con lo universal y otra a los tractoristas con los estancieros. No hay eficacia aquí, sino adaptación señorial. Adaptación señorial lograda por un extremo disranciamiento, tanto de sí mismo como de los otros (con un impersonal "Es bueno ver" comienza la cuarteta). Una anotación de los cuadernos, muy posterior a la redacción de los versos citados, revela no sólo los componentes ideológicos que invariablemente tifen la noción de forma, sino también la dependencia espiritual que debe haber pesado sobre esa voluntad de adaptación. Dice así: "Sólo el proletario, el hombre pobre y humilde, se man tiene libre de prejuicios. Con gran independencia, desde su abismo

puede gritar, prescindir de convenciones. No tiene formas que defender, salvo cuando quiere ingresar en la clase media. La fuerza de quienes nada esperan" (C. 264). Con esto no quiero sugerir que el grito en sí mismo tenga rango estético (también para mí las posibilidades del arte son inseparables de la forma) ni que la cuarteta de versos alejandrinos tenganaecesariamente connotaciones señoriales, sino sólo ejemplificar alguno de los conflictos que padece el arte con aspiraciones de ciudad, esto es, el arte que al pretender reconciliar sin violencia a los opuestos, a veces los desnaturaliza o, peor aún, apenas nombra sus superficies. "Desde su abismo puede gritar el hombre pobre y humilde" reza la anotación, pero ni abismo ni grito aparecen entre los pobres y humildes que nombra el poeta en *Tierra amanecida* o *Luz de provincia*. Abismo y grito, sí, la anotación misma dentro de la obra de Mastronardi: sin convenciones que defender, su autor tuvo la fuerza para escribirla cuando ya no esperaba nada y lo había perdido todo, incluso la poesía.

Vuelvo a *Siete poemas*. A pesar de que el principio de identidad es una convención, como el mismo Mastronardi lo ha sospechado ("una convención útil y provechosa. Nadie sabe quién es. Si yo pudiera identificarla tendría la cifra del universo". C. 289), de él se deriva otra ley que habría que agregar al conjunto de sus recursos estilísticos, aparte de las melódicas y argumentales: la de la perspectiva. Digo esto pensando, sobre todo, en *Música nocturna*, la primera de las dos grandes composiciones de este libro (la otra es *Algo que te concierne*). Con la expresión *leyes melódicas* quiero decir uso constante de la consonancia y la asonancia (nunca de la disonancia, aun cuando la expresión de la experiencia lo requiriera); por *leyes argumentales*, la tendencia a equilibrar las fuerzas del discurso entre un comienzo, una exposición y un final (aun cuando la experiencia expresada fuera incomprendible, fragmentaria, para el propio autor); y por *perspectiva* entiendo que Mastronardi, al escribir poesía, sólo tiene en cuenta su propio punto de vista, su identidad, y que ese punto de vista organiza toda la comprensión de la realidad con vistas a un triunfalismo expresivo que dora, o platea, incluso el desastre.

Comienzo de la rosa, la primera de las siete composiciones, recoge, como un eco, los temas que hemos estado analizando a propósito de *Conocimiento de la noche*. Las otras cuatro poesías revelan un cambio de carácter: el espíritu contemplativo de Mastronardi ha comenzado a especular y, para decirlo lisa y llanamente, son reflexiones meretricias. Me concentraré, entonces, en los dos poemas que mencioné en el párrafo anterior. Ambos reflejan una fidelidad absoluta al arquetipo de la luz que el poeta vio al escribir *Alabando los buenos cielos*; el tantas veces citado poema de *Tierra amanecida*. La intuición del verso "La vida toda blanca", vuelve ahora, cuarenta años después, así: "La humana blancura funda el verso" (p. 7 y 117). Hay una diferencia no obstante: el panteísmo del primero y el antropomorfismo del segundo. La cualidad lechosa, o lunar, si se prefiere, ha pasado de la naturaleza a la mujer. Tanto en *Música nocturna* como en *Algo que te concierne*, ambos poemas de amor, la luz está presente. Presente pero separada de la esencia: iluminándola. Y la fórmula que el poeta usa para nombrarla, es idéntica en las dos composiciones: "¡a intensa lámpara". Dice en el primero: "fiel a la delicia sobrevive / en la secreta paz, la intensa lámpara". Y en el segundo: "El tiempo se remansa bajo la intensa lámpara" (p. 117 y 130). Concluidas ambas *escenas* (porque los dos poemas tienen algo de teatral, el primero incluso de operístico), el tema de la luz es rescatado por un amanecer coincidente. Finalmente la memoria se adueña de la luz y refiere la experiencia vivida, y poetizada, al arquetipo: luz eterna, belleza. Esta posibilidad de expresar el arquetipo a través de una experiencia concreta, redundante en beneficio de los dos textos. Prodigiosos poemas ambos, hijos de una acendrada maestría.

Música nocturna, el más artificioso, describe una noche de amor. La fórmula *noche de amor* no es ingenua, tiene algo del esplendor de este poema. Esplendor que se ve opacado, en parte, por la mano excesivamente laboriosa del poeta. Como de costumbre en él, hay pinceladas de más: efectos luminícos y melódicos demasiado contrastados. También la argumentación tiene sus contrastes artificiosos; así, por ejemplo, el parentesis de la primera estrofa, donde la palabra "sospecho" delata una indecisión que el resto del poema desmiente. El pa-

réntesis está colocado, como comprenderá cualquier lector atento del poema, para crear un contrapunto temático que la segunda estrofa retomará y resolverá, apagándolo discretamente. La vieja antinomia trabajo-deseo es aquí, más que una verdadera tensión, un ardid compositivo destinado a volver más suntuosa la orquestación: "Pienso — la noche es grata — que no vale la pena / dilatar el horario que — uno cumple / por triste obligación..." El parentesis de la primera estrofa hace pensar que el narrador no es libre ("Hoy faltó un compañero, sin embargo, / sospecho que podremos cenar juntos"), en cambio el "no vale la pena" de la cita anterior hace pensar que sí lo es. El tema del trabajo, llamémoslo así, es rápidamente absorbido por el tema del deseo en la segunda estrofa. Hay en esta parte del poema un detalle interesante que, de algún modo, condensa toda la estructura mental de Mastronardi. Es el siguiente: al entrar en la casa reconoce los objetos familiares y los nombra: "Aquí el jasmín, allí el viejo grabado / que trajera un amigo / — ya no recuerdo la ocasión ni el tiempo — / quizás como regalo de cumpleaños, / y que ahora confirma el orden fúnebre / y enlaza, persistente, la realidad al alma". Nótese cómo el poeta ha olvidado todo lo relativo al viejo grabado: así, despojado de todo tiempo ocasional, él puede *reconocerlo*, quererlo: "enlaza, persistente, la realidad al alma". Es como si Mastronardi sólo tolerara el presente en la medida en que se consuela con la recreación (con la suavización de su destino) que sobre él ha de operar la memoria. En la primera estrofa de este mismo texto, otro verso confirma cuanto aquí digo: "sabiendo que estos días merecen recordarse". No sólo han sido recordados, sino recreados, suavizados, con una minuciosidad de orfebre. En *Algo que te concierne* el rostro amado emerge de una confusa reunión: "ya no recuerdo su lugar ni su tiempo", vuelve a escribir.

En la tercera estrofa de *Música nocturna* los colores espesos ("Otra vez este azul y esos vasos de cobre / y la quietud como suspensa en flores") se alternan maravillosamente con voces casi coloquiales ("Digo entonces que acaso sería bueno llevar / la mesita al balcón") sin que la armonía de la composición sufra por ello en lo más mínimo. Entramos ahora en la cuarta estrofa, compuesta, como todas las otras, de quince

impecables versos, y en la cual se consuma el esperado encuentro de los amantes. El tema de la luz abre la escena: "Reduce venturosa la alta joya / en el fondo del íntimo sosiego. . . ." Como un eco, vuelve el con-
tema trabajo-deseo: "tu esplendor / que aplaza los trabajos" (sólo que ahora no son los trabajos periodísticos con los cuales se ganaba la vida, sino los trabajos literarios). El poeta nos sugiere la hora ("anda ya en la lejanía / el carro temprano"); es su hora, el amanecer, la primera luz. Vuelve a definirse a la mirada como órgano generador de la poesía ("la rosa de mirarte arde en silencio"), no sin que el emblema de la rosa se haga cargo de fundir el deseo a la luminosidad ni sin que el silencio acompañe la manifestación de la luz. Finalmente, el platonismo siempre velado, y negado por Mastronardi en sus escritos teóricos, hace su aparición y muestra una escisión absoluta entre cuerpo y alma: "Aquí está, milenario y sin embargo vívido, / el sincero animal que yo arrojo a tus noches". Un último detalle: en el momento en que los amantes se tocan, el poeta escribe: "el ávido minuto une las manos, / mueve un cielo que gira como en sueños" (recuérdese la similitud lematológica y estilística con *Alabando los buenos cielos*: "Mi destino que es ávido como boca en pasión / los cielos saborea. . ."). En la quinta y última estrofa de *Música nocturna*, una primacía casi absoluta de equilibrados endecasílabos, sueldan con broche de oro el arquetipo y su imagen, la belleza y la luz: "Allí quedan, tenaces como el oro, / tu serena hermosura y la mañana".

Algo que te concierne es un poema mucho más logrado que *Música nocturna*: sin tanto esplendor, con más sentimiento. El poeta está solo y se mira a sí mismo en su pieza vacía hojeando *El banquete* de Platón. Mientras, la memoria lo distrae y se lo lleva al otro mundo. Y porque es el amor el que aviva su memoria, Mastronardi vuelve a recibir la rarísima y desaprendida esperanza que es su secreto y que le permite darle su latido, la luz de la poesía, al tiempo muerto: "no es todo un callado naufragio / porque la realidad con tu recuerdo empieza. / Se acabaron los hombres y las luces, / pero una luz más firme le dispensa / continuidad al alma. . ." Confirmamos aquí el platonismo del poeta: la separación entre las apariencias y la esencia (entre las luces y la luz).

La mente ha olvidado todo lo aleatorio y circunstancial y comienza la anamnesis de la Idea, la reminiscencia de la luz: esa imagen de la eternidad. Es total olvido también, si se quiere (digo: si se considera que el poema nace de la imaginación), pero olvido o muerte iluminante tras la cual alienta esa asombrosa intuición que combatió implacablemente a lo largo de su vida: la luz es imagen de eternidad y, ella misma, belleza, alimento del amor. Una idea antigua, que se resiste a morir, y de la cual sigue manando la poesía. Dejaré que el poeta hable por sí mismo y nos diga ese momento en el cual el poder regenerador del amor se identifica con la luz matinal ("que salva") y la eternidad absorbe, como un vago eco de sí misma, al tiempo destructor:

Ahora, en la quietud de la alta noche
bebo el café y doy con una página
donde leo que el Amor filosofa,
porque el eros, a diferencia del ignaro,
busca lo que le falta,
sospecha claridades que están lejos
y pide esencialmente la belleza.

Dejo el antiguo texto. Es tarde. Me devuelven al mundo
el poder inmediato de la noche
y el viento que en los árboles insiste.
Ya han de andar las abejas sobre jardines jónicos.
El tiempo se remansa bajo la intensa lámpara.
Yo escribo que te quiero.

Semejante a una ternura antigua
regresa el habitual carro del alba,
como si fuera el eslabón que salva
la persistencia, el orden de este mundo.
La ciudad duerme bajo la lenta lluvia.
Suena un vago reloj en el piso de arriba.
Vuelvo a mí mismo, a verte.

*Juan Rodolfo Wilcock
y el problema de la restauración neoclásica*

A una década de su muerte, Juan Rodolfo Wilcock sigue siendo un "caso", un "raro" que parece prestarse a todo tipo de mistificaciones. De vez en cuando, alguien que lo vio de lejos llena una página donde describe dos o tres de sus rarezas y el olvido continúa su obra. Poco o nada se ha escrito sobre su poesía: siempre referencias generales e imprecisas que concluyen haciendo hincapié en el éxito que alcanzó en Italia. Afortunadamente, nosotros no lo conocimos y eso, tal vez, nos permite acercarnos a él como él lo deseó, ya convertido en un lenguaje impersonal que sólo puede evocar nuestros propios deseos, nuestros propios conflictos. El poeta lírico que se volvió contra sí mismo y contra su tiempo con la furia desmitificadora más implacable, paradójicamente ha generado un malentendido, un pequeño mito para la cultura periodística de nuestros días. En un país con algunos residuos de seriedad esto hubiera bastado para hacer imprescindible una reedición de sus trabajos, en el nuestro no es así. Pese a esa carencia, que hace casi imposible su lectura, trataremos de situarlo; o sea, de volcar la fuerza desmitificadora que lo poseyó, sobre el malentendido que, en vez de aproximarnos, nos distancia cada vez más de su obra argentina.¹

¹ J. R. Wilcock: *Libro de poemas y canciones*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1940; *Ensayos de poesía lírica*, Im. López, Buenos Aires, 1945; *Persecución* inéd.¹

Es indudable que un escritor que se va a vivir a Italia después de los treinta y cinco años, y cambia, no sólo de domicilio, sino también de lengua, es alguien que se sintió expulsado o atraído en una medida mucho mayor que la habitual. ¿Expulsado por la realidad política o atraído por las fuentes de su tradición? Expulsado y atraído. Es ésta, creo, la situación de Wilcock. Igualmente ambigua es su obra: atrae hacia sí misma formas, temas y motivos tradicionales (no es desatinado, a propósito de su primer poesía, hablar de una regresión órfica y de una restauración formal) y expulsa, después de haberles dado asilo, toda mitología sentimental e ideológica—tal la tendencia de su última poesía y de sus primeras narraciones. Hay un centro en esta vida, una experiencia involuntaria que atrae y repele estas polaridades: el peronismo. No es casual que la poesía órfica y neoclásica de Wilcock se sinte antes de 1946, y su despiadada crítica exactamente después. Sintetizaré mi hipótesis: el peronismo objetivó las tendencias restauradoras y regresivas que Wilcock venía impulsando en su obra, y, al objetivarlas, hizo evidentes para el autor sus peligros. Esto motivó su inmediato giro hacia una postura absolutamente crítica, única posibilidad de afirmar la confianza en el significado. El lirismo de sus primeros libros torció violentamente su impulso hacia la ironía, y la sublimidad desembocó en el grotesco. Este giro ha desorientado a más de uno, precisamente por lo alejado de ambos polos, y ha hecho de la figura del autor una especie de monstruo, una extraña mezcla de ángel y bestia.

J. R. Wilcock publica su primer libro, *Libro de poemas y canciones*, en 1940, a los veintin años de edad, situándose con él a la cabeza de su generación. Si queremos ver en el arte formas eternas que retornan en ciclos recurrentes, diremos que esa generación—a través de la identificación *res-verba*, lograda por la armonía musical que ciñe el acuerdo profundo entre lo que nombra y lo nombrado—resituó a nuestra literatura la concepción órfica del lenguaje poético. Pero si ve-

de las musas menores, In: López, Buenos Aires, 1945; *Paseo sentimental*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1946; *Los hermosos días*, EMECE, Buenos Aires, 1946; *Sexo*, EMECE, Buenos Aires, 1953; *El caos*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

mos en el arte de la palabra alcances más relativos, una terapéutica de los significados y del mismo lenguaje, entonces diremos que esa generación ha caído víctima de una regresión órfica. Desde este último punto de vista, el énfasis puesto en los valores fónicos del lenguaje poético conducirá inevitablemente a una clausura de la función semántica: el nombre acabará sobreponiéndose a la cosa; desde el otro, el énfasis puesto en la función semántica hará dudable la definición y el encuentro con la poesía. Sintetizando: esos primeros poemas de Wilcock no se movían en los límites de la lírica (el límite de la lírica es siempre la prosa), sino en su centro. Ese centro, como es obvio, era algo antiguo, ya ganado por una tradición centenaria. Este deseo de seguridad, de trabajar en un ámbito definido y lo menos ambiguo posible, es propio de toda la generación del cuarenta: sus temas y motivos son eternos, es decir, inactuales. Ese anacronismo revisió características románicas: el anhelo de hallar la infinitud dentro de la subjetividad. Pero es también romántico, sobre todo, el conflicto que esta actitud trajo aparejado, la tensión arte-vida. Ya volveremos sobre él, porque está en la base de los cambios que se irán operando en esta escritura.

De este primer libro se puede afirmar que es el que contiene en estado más puro ese ansia de desplazamiento hacia lo incommensurable de la voz; su estética es la de la inspiración. Ello genera problemas organizativos graves: los poemas no tienen un verdadero comienzo y un verdadero final, sino que disponen de un centro que se desplaza a lo largo de las páginas con interrupciones que señalan el agotamiento y el recomienzo más que el fin y el inicio. El tema dominante de esta poesía, se ha dicho y redicho, es el amor. Pues bien, no lo creo, ése es su motivo; el tema es el vértigo ascensional de la voz hacia un cosmos vibrante, puramente imaginario, donde ella encuentra su habitat natural. La noche estrellada, el viento sobre todo, las fuerzas naturales que al desencadenarse dan una equivalencia objetiva del anhelo de infinito, son el tema. El motivo es el amor porque en el amor es posible interiorizar ese desenfreno. No se puede decir que sean poemas logrados, les falta equilibrio, sobre todo porque el poeta se lo exige: como en las vastas sinfonías románicas, sólo algunos trozos de plenitud justifican el

fárrago del conjunto. Tal el caso de estos versos: "Bajo el espacio que vive de estrellas en la noche / van los amantes, reduciendo el mundo a su imagen, / terriblemente solos e inconscientes, de la mano... ", o de estos otros: "Ya nada existe, y se me vuelve espléndido el espacio / de voluntad de amor incontrolable, de sonidos / para abrazar con destrozados saltos todo el viento".

Los inicios de los poemas hacen evidentes las fallas organizativas de este arte. Como en los idilios o églogas, pero sin la técnica compo-sitiva que equilibra el entorno natural y el lento transcurrir del canto amebico, un viajero, un muchacho o una muchacha que pasan por el espacio de la página, se detienen y dejan oír un fragmento —tremenda-mente impetuoso— de su cántico. Ello podría hacer pensar en un cier-to alejandrismo, sospecha perfectamente válida y convalidada por el mismo autor en los libros siguientes, pero en este primer libro sería más exacto referirse a la típica deficiencia romántica para hallar una for-ma que se haga cargo del contenido sin recurrir a esquemas clásicos que, por otra parte, apenas si soportan la materia tumultuosa de esa ins-piración.

Al *Libro de poemas y canciones* (1940), siguieron los poemas de *Los hermosos días*. El volumen fue publicado recién a fines de 1946, después de *Ensayos de poesía lírica, Persecución de las musas menores* y *Paseo sentimental*, y ello ha dado origen a la falsa creencia de que en él Wilcock alcanza su madurez retomando los hilos de su primer po-emario. No sólo las piezas publicadas en revistas desmienten esta hipó-tesis, sino que la edición póstuma de su poesía publicada en Italia ha aclarado la fecha real de composición (me refiero a *Poesie*, Adelphi, Milano, 1980; que seguramente sigue, en la cronología de la obra caste-llana, la edición de Guanda publicada en vida del autor). Allí nos entre-ranos de que la fecha de su elaboración es 1942. No sorprende, enton-ces, que el libro sea una prolongación depurada del anterior. Mucho más ceñido que el otro, con el mismo vigor pero con más delicadeza, este libro ya deja asomar ese paisaje de idealizadas brumas diurnas y llimpidas oscuridades nocturnas donde se muestran sus poetas predilec-tos: los románticos ingleses y alemanes. El motivo sigue siendo el

amor, y el tema el éxtasis órfico que en su ascensión musical se des-prende de cuanto existe, salvo la voz: "He muerto ya de amor, / no existo, soy el aire, / estoy en torno tuyo. / Oh amante! Un nombre co-mo el viento..."

Confusos por un exceso de inspiración, con los problemas inhe-rentes a una materia que rehusa encauzarse porque halla su plenitud en la desmesura, los poemas de estos primeros dos libros no son, sin em-bargo, caóticos. Si Wilcock no tiene aún un pleno dominio de la for-ma, sí lo tiene del verso. Son, para decirlo con sus propias palabras, versos "bien medidos, bien acentuados y bien pensados".² Adhieren con vehemencia a los estados de su subjetividad, pero no logran en su objetivación toda la autonomía que sería deseable para hacer de ellos obras de arte. Esto no es una afirmación tajante (hay en *Los hermosos días* poemas memorables, como el que da título al volumen, o *El inmi-nente*, del cual citamos recién unos versos, o *En el Tigre*), sino una hipótesis para tratar de comprender el proceso que esta escritura inicia-ría inmediatamente después de concluida la composición de *Los hermo-sos días*: la restauración formal.

1942 no es sólo el año en que se escribió ese libro, es, además, el momento en el cual Wilcock inicia su intervención en la vida literaria con juicios, opiniones y críticas. Es el momento en el cual funda, con Ana María Chouhy Aguirre, la revista *Verde memoria*. Allí, en sus pá-ginas, aparecerán no sólo algunos poemas de *Los hermosos días*, sino también excelentes traducciones suyas, junto a la presentación de poe-tas norteamericanos (Conrad Aiken) e ingleses (Louis Mac Neice), y al-gunas críticas, como la efectuada a *Poemas elementales* de Francisco Luis Bernárdez, que aún hoy es recordada por muchos como una tí-pica muestra de su temperamento agresivo. Esta crítica, junto a las pre-sentaciones de Aiken y Mac Neice, son un material precioso porque nos permiten aproximarnos y comprender, más que a aquellos poetas, al propio Wilcock. Como es habitual en los temperamentos contradicto-

2 J. R. Wilcock: *Cincuentenario de Paul Verlaine*, Sur, Buenos Aires, n° 136, feb. 1946.

rios (esos que se niegan sin cesar para conciliar sus extremos opuestos), sus ambiciones y carencias están proyectadas en aquellas figuras. Así, en la presentación de Conrad Aiken, encontramos definidos con justeza los ideales poéticos del presentador. Dice allí: "es muy delicado y armonioso, lánguido más bien... Los versos [...] se han quedado flotando en un extrato ensueño, con un ritmo maravilloso y a veces un débil suspiro de amor, algo indefinido que muere entre violines. Parece un niño triste, apasionado, aunque sabe que nadie lo ha de escuchar. Todo esto, como se ve, no tiene nada que ver con la poesía moderna... se hace evidente el choque entre la realidad y los deseos, conflictivo trágico del hombre inteligente [...]... hermosas canciones levantando su pálida melodía... Una voz tan suave, reclinada y dorada, con colores sutiles e imprecisos"³ Es importante el detalle que señala la contradicción entre realidad y deseos, contradicción que antes denominé conflicto entre arte y vida. Este contraste angustiante es perceptible como queja en algún poema de *Los hermanos días*, la típica queja romántica por otra parte ("Yo, cantor entristecido por la crueldad de las gentes, / quisiera sentir en mis sienes el tierno sol eternamente..." etc., etc.) La presentación a Louis Mac Neice retoma más críticamente la contradicción. Dice allí Wilcock: "Educado en Oxford, con todo lo que tenía de más exagerado la cultura europea, ha debido llevar hasta ahora el terrible desequilibrio del espíritu clásico frente a la vida contemporánea"⁴ Que este terrible desequilibrio es el del propio Wilcock, no caben demasiadas dudas. ¿Cómo conciliar, si no, estos juicios con su nostalgia, con su anhelo infinito por un clima más sereno ("el tiempo sol eternamente"), ese mundo fabuloso y decorativo en que se mueven las voces de sus poemas? Creo que es aquí, en este intento de superar con su conciencia la ensoñación que le vela el mundo de la experiencia inmediata, donde debe situarse el inicio del lento giro de su estilo de la sublimidad a la ironía.

3. J. R. Wilcock: *Conrad Aiken, Verde memoria*, Buenos Aires, n.º 2, jul. 1942.

4. J. R. Wilcock: *Louis Mac Neice, Verde memoria*, Buenos Aires, n.º 3, ag. 1942.

No obstante, su conciencia no siguió un curso recto para conciliar los opuestos: por el contrario, ahondó aún más la contradicción antes de dar el gran salto hacia el único tipo de discurso que podía criticar, y tal vez corregir, una realidad insoportable: no ya la imagen expresando y expandiendo la emoción, sino la alegoría y la parodia desmitificando la expresión de las emociones. Es que los problemas de Wilcock son múltiples: por un lado la irresoluble contradicción arte-vida (contradicción, y contradicción irresoluble, ya lo he dicho, sólo para el artista romántico; es decir, para el que extrae su inspiración precisamente de las evoluciones y convulsiones de esta polaridad), y por el otro la necesidad de alcanzar una forma lo más férrea posible, lo menos ilusoria posible, para ceñir su ilusión. Esta segunda contradicción nos lleva a la recensión de *Poemas elementales* de Bernárdez escrita por Wilcock en el mismo año, 1942, y publicada en el número inicial de la mencionada revista. Dice allí: "Aparentemente hay cierta dignidad, pues casi nunca la expresión es de mal gusto. Pero, cuántos vestidos hemos visto cuyas costosas telas delicadas se multiplican espantosamente hasta dar la impresión de un desastre. Ciertos sonetos de Bernárdez parecen una señora vestida a rayas desde el sombrero hasta los zapatos. Y casi todo se reduce a eso, rayas, rayas equidistantes durante páginas, entre las cuales veríamos, mirando cuidadosamente, unos dibujitos de gente que come, duerme y tiene hijos, y Bernárdez diciéndoles a todos ¡Hermanos, hermanos! La técnica poética es tan pobre, que sólo encontramos, y ya va para muchos años de lo mismo, que todas las rayas son o los endecasílabos de los sonetos, o esos versos largos constituidos monótonamente por dos impares pegados. Aparte de no prestarse el idioma castellano para esas medidas peligrosamente aburridas, qué puede pensarse de un poeta reducido al soneto, desde hace mucho la forma más sencilla de la preceptiva moderna, especie de mueble provincial de la poesía..."

Hay tres elementos importantes en esta párrafo: la adhesión al buen gusto, el énfasis puesto en el dominio de la técnica poética, y el desagrado por la medida y la forma clásica por excelencia, el endecasílabo y el soneto. Es la primera protesta de Wilcock contra el idioma

castellano (la última está en el cuento *El escriba*, de *El caos*: "recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta"). Es posible que la furia de Wilcock esté motivada, en parte, por su propia dificultad al lidiar con el polisilabismo de las palabras castellanas y con formas que él ya había manejado en sus dos primeros libros: en el *Libro de poemas y canciones* también hay versos largos (no tan largos como los de Bernárdez, es cierto) constituidos por dos de medidas distintas pegados —en el *Primer poema*, por ejemplo— junto a seis sonetos que tienen sus defectos (las típicas adjectivaciones superfluas a que obliga la rima: canto "paralelo", sangre "desplegada", etc.). Se diría que la música que persigue necesita de palabras más áceas, tal vez los monosílabos de la lengua inglesa, la lengua de sus grandes modelos (Keats, Swinburne, Tennyson, Eliot), y que no halla una forma más liviana y elástica, para lograr este cometido, que el maldecido soneto. Digo esto porque a partir de las palabras citadas me resulta imposible circunscribirme a los *Poemas elementales* de Bernárdez. Por otra parte Wilcock en este momento cruza el canal: abandona las hurras de su Inglaterra ideal, la estética de la inspiración, su regresión órfica, para adoptar un clasicismo a la francesa cuya estética es la de la técnica, el oficio y el gusto. Inicia, a partir del año 1943, lo que se podría llamar una restauración neoclásica. Tres libros contienen este proyecto y sus escasos logros: *Ensayos de poesía lírica*, *Persecución de las musas menores* (publicados ambos en 1945 pero escritos en 1943 y 1944 respectivamente) y *Paseo sentimental* (publicado en 1946, junto con *Los hermosos días*, pero escrito el año anterior). El fugigador del endecasílabo y el soneto acumula en estos libros treinta y siete piezas con esa forma y el endecasílabo campea en casi todas las páginas.

Pero eso no sería nada. Formas aún más ilustres y exquisitas que ese "mueble provenzal", como la estrofa de alejandrinos parados o la sáfica, se dan la mano con el más refinado y decadente alejandrismo que pudiera concebirse. La chocante y afectada melifluidad al servicio del clima poético, más que de la poesía, nos hace imaginar la voz como una Venus, una Psyque o un Cupido. De la música de las esferas, de la armonía pitagórica del ensueño órfico del primer Wilcock nada

queda, todo se resuelve aquí en una mascarada de yeso y elegancia fúnebra donde las lágrimas amenazan con ahogarnos. Por otra parte, la máscara que el poeta utiliza para expresar esta incontentible inundación castálida pertenecen al más vistoso de los mausoleos: los dioses y héroes del Parnaso clásico. Los Dióscuros, los Troyanos, Helena, Eneas, Anquises, Ulises, Circe, Persefona, Lancelote, Tristán, Dafnis, Hero y Leandro, son apenas unos pocos de los convidados de piedra a estas estrofas donde encontramos versos como estos: "... en la página inicial deseo / ofendarte del verde Mausoleo / del pasado, esta rama de laureles...". Incluso los elementos, el mar, el viento, que antes encarnaron el impulso ascensional de una voz insaciable de infinito y la vastedad envolvente que la acogía, son ahora figuras mitológicas pintadas en el techo del "verde Mausoleo": "Oh viento como un ave que fuera el cielo inmenso, / pasas, y en los alcores las altas hierbas, leves, / en un glauco oleaje de esmeralda commueves...". "La majestad de un mundo de piedra", dice otro verso del mismo poema (*La ofrenda de Persecución de las musas menores*).

Tanto Eduardo González Lanuza como Carlos Mastroradi, dos lectores de estos libros, percibieron la restauración neoclásica: el primero con simpatía, el segundo con ironía. Escribió González Lanuza a propósito de *Ensayos de poesía lírica*: "noble artesanía, una convicción de quien repasa su programa de ingreso al Misterio, sabiendo de antemano que es arduo e ineliminable su aprendizaje".⁵ Y Mastroradi sobre *Persecución de las musas menores*: "El poeta invoca realidades abstractas: dialoga con los sucesivos crepúsculos, con lejanas ternuras y con la prestigiosa gente homérica... Los románticos y los simbolistas ingleses ejercen dadivoso poderío sobre el dilatado espíritu de Wilcock, cuyas modalidades creadoras rehúyen la experiencia directa para detenerse con gozo en las grandes tradiciones poéticas... No es aventurado afirmar que la mitología y la jardinería son los ambientes de arte más frecuentados por Wilcock... Con deliberación notoria, cifie su la-

⁵ Eduardo González Lanuza: *J.R. Wilcock, ensayos de poesía lírica*, Sur, Buenos Aires, nº 132, oct. 1945.

bor poética a los grandes modelos, como si hallara deleite en el ejercicio del pasado y en la exhumación de los más dignos arquetipos literarios. . . . Una efusividad por momentos ilusoria y una sencillez expresiva que llega a ser ostentosa encuentran fácil cauce en este variado y encomiable libro. . . . La forma priva sobre el contenido, pero no siempre sus recursos formales se identifican con los goces auditivos".⁶ He citado extensamente a Mastronardi porque sus juicios son tan acertados que no tiene sentido repetirlos con otras palabras. Ahora bien, ¿cómo es posible que un escritor que tenía plena conciencia del distanciamiento que su estilo estaba operando sobre la experiencia inmediata de la vida, *la realidad*, como suele decirse con énfasis, haya tomado el camino más opuesto a las indicaciones y alarmas de su conciencia? Mi hipótesis, justificada en parte por el propio autor, como se verá, es que ello se produjo en vista de su rechazo profundo por las estéticas que en su tiempo cumplían ese cometido — el surrealismo francés (el argentino comenzó cuando la lección de aquél había concluido haciéndose trizas contra la "realidad" socialista) y la poesía comprometida —, prefiriendo pasar por un intempestivo a adaptarse a las modas que ya llegaban a nuestro país. Pienso que tal vez lo que él defendía era, sobre todo, su propia intimidad, su íntimo y amoroso conocimiento de la tradición occidental, y quiso, a su manera, rendir un orgulloso "antihomenaje" al espíritu de la época y a las leyes de la manada. Veinte años después, ya instalado en Italia, es decir, en el país que era la fuente de la tradición que él había hecho suya, escribió: "Las cuatro colecciones que van desde 1940 hasta 1945" — se refiere a *Los hermosos días*, *Ensayos de poesía lírica*, *Persecución de las musas menores* y *Paseo sentimental* — "parecen estar justificadas, en gran medida, por la soledad, por la falta de periódicos y de otros medios de información transitoria, por la contemplación de la naturaleza y por la diaria invención de los sentimientos. En aquella época, es decir, durante los años de la segunda guerra mundial, la vanguardia literaria ya había agotado su tarea de

⁶ Carlos Mastronardi: *J.R. Wilcock. Persecución de las musas menores. Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, año I, nº 3.

representar, ante los ojos del mundo, la destrucción causada por la primera guerra mundial; el equilibrio histórico imponía, desde entonces, que la segunda mitad del siglo fuera un período de reconstrucción, no de destrucción; una reconstrucción que, sin embargo, ya se dejaba entrever como un mosaico ensablado, de cierta forma, con los pedazos rotos del pasado, de la era de la inocencia. A cada quien el deber de reconstruir, con los pedazos que por casualidad le habían tocado. Es por ese motivo que el poeta usa tan libremente el metro tradicional, la rima primigenia y el sentimiento cristalizado, los cuales, además de la necesidad histórica, funcionaban sobre todo como astutos instrumentos, necesarias máscaras para esconder provisionalmente el rostro y no confundirse con la multitud desorientada de los retardatarios saltarines de la poesía sin sentido a la poesía comprometida, ramas del gran árbol, entonces tambaleantes y luego caídas".⁷

Evidentemente, para el Wilcock de 1940-1945, aún era posible haber "un llamado al orden". El planteo, sin duda alguna honesto, era totalmente ingenuo: la experiencia realizada era de esas que vedan para siempre el Paraíso, "la inocencia". Era como si Europa, después de años de guerras, se hubiera propuesto volver a la política del imperio austro-húngaro para recuperar su hegemonía. El mundo perdido, y con él el arte perdido, era irrecuperable: el concepto de identidad, las filosofías antropocéntricas que lo sustentaban, habían volado hechas polvo y, junto con ellas, la inmutable eternidad donde las obras bellas se alineaban. Las retóricas dejaron de ser un fondo común para convertirse en fenómenos individuales, privados, poseídos por un furor historicista desconocido hasta el momento. Tal vez era posible aún escribir en el "gran estilo", pero imposible esperar ser leído: ya nadie, ni siquiera los mismos artistas, podían o querían hacerlo. El tiempo comenzó su acelerada carrera hacia la insignificancia, el desgarramiento, y las más variadas formas de arte sin arte. Es el año 1945, Perón se acerca al poder, y Wilcock concluye su quinto libro de poemas: *Paseo sentimental*. En él,

⁷ J. R. Wilcock: *Poemas (Introducción a Poemas Españolas)*. Prólogo, selección y traducción: Ana María del Re, Fundarte, Caracas, 1985.

el éxtasis retórico deja entrever, sin embargo, las primeras resquebrajadas duras por las que la "realidad" comenzará a filtrarse. Con menos mitología, vuelve Wilcock a definir aquella *Stimmung* romántica con la cual había comenzado su obra ("Así crecí en un mundo apasionado / respirando la esencia de los pinos, / y conocí en los ámbitos marinos / el sentimiento de lo ilimitado. // Sabía que esos mágicos paseos / me llevaban a un límite, impaciente; / tu muerte era esa última rompiente, / de allí descendían todos mis deseos.") y el motivo que siempre le había servido de divisa, el amor. Ya hay una cierta ironía, que irrumpe dentro de la más elevada sublimidad, en llamar "paseo" al éxtasis místico, pero ¿qué decir del título de una de las secciones del libro, *Castigo de delinquentes*? No hay ironía, ciertamente, en estos versos del soneto *La esperanza* incluido en aquella sección: "Entrabas por las puertas misteriosas, / y me traías siempre tus razones / hasta aquellas adúlteras regiones, / y a la humedad nefasta de esas fosas". Adúlteras, nefastas, castigo, delinquentes... El amor ha entrado, sin duda alguna, en otra órbita; no ya la del misticismo órfico. La realidad o, al menos, una cierta realidad comienza a ejercer su presión. Tal vez se deba a la presencia negativa de esa realidad el mayor control de la elocución en este libro, la mayor eficacia de la función semántica. Ese inesperado contrapeso al "sentimiento de lo ilimitado" otorga a algunos de estos textos un equilibrio y diafanidad totalmente nuevas en Wilcock. Cito un breve y admirable ejemplo (*El poeta*) de esta "música callada"; versos que parecen escandidos por el más puro y doloroso silencio, como sutísimos —y sin embargo ruidos— arpeggios que se alejan:

Oh noche, confiere
tus labios helados
al alma que muere,
jardines cerrados,
fuentes silenciosas
entre blancas rosas.

Otorga el olvido
al más desolado
y al más escondido,
que sólo ha soñado
las vanas figuras
de las aguas puras.

Cubre los espejos
con largos encajes,
y enciende a lo lejos
los nuevos paisajes
de tus otras vidas,
también prohibidas.

Verdaderamente, la poesía es un monstruo —como ha escrito Montale—: música hecha con palabras y hasta con ideas... La contradicción arte-vida, el angustioso contraste realidad-deseo, ya no se resuelve en un quejumbroso lamento, sino que colabora eficazmente en la objetivación de la subjetividad, dotando a algunos textos de este libro de una autonomía absoluta, haciendo de ellos, como en el ejemplo citado, verdaderas obras de arte, aunque sea un arte que ya no le interesa a nadie, que nadie puede apreciar. Pero tal vez no debí decir quejumbroso lamento, porque ello podría hacer pensar que este poema no lo es. Por el contrario, es lamento; pero lamento "órfico", tal como Wilcock lo entiende, es decir, encantamiento, seducción absoluta, y, por lo tanto, lo contrario del llanto.

Hay también, en este libro, otra realidad que se asoma por primera vez: la realidad política. Lo hace en un solo breve poema que aparece totalmente desubicado dentro del contexto sentimental que lo rodea, es el poema *Ocupación de las aulas*. Allí el peronismo recibe el calificativo de "violencia fascista". Antes de entrar de lleno en este tema, quiero adelantar otros datos. A fines de 1945 Wilcock inicia su segunda aventura como propulsor de una revista. Esta vez funda y dirige solo, durante dos años, las diez sucesivas entregas de *Disco*, que tal es el

nombre de la publicación. Se trata de cuadernillos pulcramente impresos que siguen el criterio de *Verde memoria*: poesía argentina reciente, clásicos y modernos de otras lenguas (traducidos o en el original) y breves críticas a publicaciones contemporáneas. En el centro de la tapa, un sol; y en torno de él, una leyenda: "¡Oh sol, cómo te atreves a iluminar esta tierra de crímenes!" Dos memorables traducciones publicaría Wilcock allí: *El barco ebrio* de Rimbaud y el *Canto de amor de J. Alfred Prigrock* de Eliot (poema, este último, imprescindible para comprender el *Epitalamio de Sexto*). En el número cinco de *Disco* (junio de 1946) se puede leer esta frase de Tocqueville situada en medio de una página blanca: "El despotismo me parece particularmente temible en tiempos de democracia. Yo creo que en cualquier época habría amado la libertad, pero en esta época nuestra me siento más bien inclinado a adorarla". En el número tres, enero de 1946, en el comentario a los *Espacios métricos* de Silvina Ocampo, había deslizado esta frase: "la admirable República Argentina, hoy enferma y descuidada". Probablemente el enfermo y descuidado fuera el propio Wilcock ("Oh noche, confiere / tus labios helados / al alma que muere..."; rezaba *El poeta*): una larga crisis comienza a gestarse en su interior. Su próximo y último libro de poesías escritas en castellano, *Sexto*, le llevará seis años de dedicación (1945-1951) y será publicado recién en 1953.

Dije antes que Wilcock califica al peronismo de fascismo. Es posible que este calificativo fuera un lugar común de la oposición política de la época, y se podría alegar que Wilcock lo usa irresponsablemente. Puede ser, aunque lo dudo. Wilcock no era un hombre común y, en su arte (su propia poesía o la traducción de la ajena, e incluso sus juicios y opiniones), cualquier cosa menos un irresponsable. Dueño de una gran cultura, no podía ignorar lo que la palabra fascismo significaba: fundamentalmente "restauración". No vamos a entrar a analizar ahora si el peronismo fue o no un fascismo, baste saber que para Wilcock lo fue. Evidentemente comprendió que la restauración no podía ser la misma que la italiana (no había un "orden" milenar por restaurar), pero debe haber sentido esa tendencia al ocultamiento de las contradicciones por el énfasis retórico ("pueblo", "patria", etc.) y esa inclinación a re-

solver las crisis con categorías completamente acrílicas, como mito y mística del Ilder y de las masas. En pocas palabras: hay un peligroso paralelismo entre la regresión órfica que identificaba cosa y palabra apoyándose en una concepción de lo divino ("Yo soy el verbo") y las mistificaciones de la nueva política.

¡Qué ironía! Cuando el poeta ha hecho suyos todos los instrumentos técnicos de una tradición que concibe el arte poético como elocución de la palabra absoluta, casi sagrada y terriblemente bella, descubre que esa tradición es la tradición de una convención, una convención que sólo sirve para expresar analógicamente el mundo, es decir, desde la aprobación incondicional: la belleza garantiza la incondicionalidad de la aprobación de la expresión, por pesimista que sea. No hay lugar para la crítica y el juicio. Si lo hubiera no habría belleza y, por lo tanto, no habría poesía. El que critica y juzga pierde su ciudadanía de poeta y está condenado a vagar, sin identidad, en la frontera de este arte, en la prosa. Si la obra de Wilcock se hubiera detenido acá, se podría decir de ella lo que éste dijo de Samain: "No fue un poeta genial, pero, como ciertas músicas, y algunas personas que hemos conocido, hace mucho tiempo, participa de nuestro recuerdo y de nuestro afecto. Sus versos son vanos y suaves, y, semejantes a las canciones de Duranc, nos evocan temporadas y gestos desaparecidos. Su estilo consistente en la lograda imitación de algo que no era tan necesario imitar".⁸

Sexto es el libro barroco de Wilcock: los tonos contrastantes, eufonías y cacofonías (recuérdese la frase de Mastroradi: "No siempre sus recursos formales se identifican con los goces audibiles") se mezclan sin fundirse del todo y ofrecen el fiel testimonio de la crisis de su clasicismo. Por supuesto que el barroquismo de Wilcock no tiene nada que ver con la moderna teoría del mismo. Nada más alejado de "lo real maravilloso" y de "la expresión americana", por ejemplo. Su barroquismo no es programático ni mimético, sino que nace del agotamiento de su expresión clásica, que se atormenta a sí misma buscando nuevas

8 J. R. Wilcock: *Albert Samain. Au Jardin de l'Infante*, Sur. Buenos Aires, nº 126, abril 1945.

modulaciones y, paradójicamente, conduce a la poesía a tocar su inanidad, y nace también del *horror vacui* ante ese mundo en extinción que el poeta se apresura a llenar con grandes, y cada vez más complejas, arquitecturas verbales. En efecto, en *Sexto* encontramos los textos más extensos de Wilcock: *El triunfo del tiempo*, veintituna sextinas endecasílabas, y *Epitafio*, poema de ciento sesenta y cinco versos heptasílabos y endecasílabos alternados. También *Hae Puellae* es digno del epílogo de barroco, ese poema donde las musas hacen su última aparición:

...hijas de la memoria con flautas y banderas
que en la noche sin término recorren las praderas
donde los unicornios fornican con leones
y las reinas con bestias de grandes proporciones,
anotando en cuadernos que la sombra pervierte
fragmentos del coloquio del hombre con la muerte;
caridades sin manos de las quintas latinas,
musas que lame el humo del tiempo entre las ruinas.

La imaginera, la agónica percepción de la duración temporal y el *pathos* teatral de la expresión; todo nos indica que estamos ante el último y extremo *repêchage* de una poética. Esta aproximación de Wilcock al barroco ya era detectable por algunas insólitas inclusiones en su revista: sonetos de Francisco de Medrano y del conde de Villamediana en el número dos de *Disco* (diciembre de 1945) y *A Cain* de Quevedo y *Temporalidad de la poesía* (el fragmento de la prosa de Mairena donde se comparan las poéticas de Manrique y de Calderón) de Machado, en el siguiente (enero de 1946). Esta última inclusión revela que su aproximación al fenómeno no estuvo exenta de conflictos, ya que, como es sabido, Machado impugna la estética barroca en ese texto.

El tema de *Sexto*, aunque apenas aparezca, es, como siempre, la fusión mística de la sensibilidad con las imágenes naturales de lo iluminado: la noche, el viento nocturno donde la luna y las estrellas —*hae puellae*— retozan o huyen desfavoridas como Diana y su jauría. El motivo, el amor, se funde al tema órfico que legitima todos los extravíos

de la carne, pero esta vez (y he aquí la originalidad del libro) desciende —como el albatros baudeleriano— a la noche menesterosa y promiscua, iluminada por los afiches publicitarios, de las ciudades. La crítica y el juicio se incorporan, entonces, a esta escritura fundamentalmente bella como repulsivos fetsmos. Y son fetsmos porque el autor no abandona en ningún momento las convenciones de la tradición clásica. Siguiendo el ejemplo de Baudelaire y los últimos simbolistas, y, sobre todo, la lección del primer Eliot, Wilcock pasa —por la incongruencia que se genera entre forma y contenido— de la sublimidad al grotesco. Lo que, por otra parte, hemos llamado regresión órfica (sólo en virtud de la evolución de la poesía moderna), deja de ser tal para pasar a constituir una táctica religiosidad donde se refugia y relampaguea la utopía. Quisiera dar dos ejemplos que permitirán visualizar este último aspecto. Cito las estrofas iniciales del tercer soneto del libro; en ellas encontramos magistralmente encarnada la fluyente fuga musical del éxtasis órfico. Dicen así:

En ti pienso de noche, alma querida;
cierro los ojos en la sombra y siento
el constelado y fabuloso viento
del éter que me arrastra a su caída;
el éter sideral donde impelida
te uniste a mi arbitrario movimiento,
alma de tan virtuoso sentimiento,
y en todo instante de piedad vestida.⁹

Nótese cómo el barroquismo no deja ni la menor traza en estos versos. Es que el poeta ha tocado el núcleo más vivo de su inspiración y el canto, por ello, mana límpido, incontaminado de esfuerzo y teatralidad. En el segundo ejemplo, el motivo del amor ya se habrá subsumi-

⁹ Un diario de este texto puede consultarse en: J.R. Wilcock: *Historia técnica de un poema*, Sur, Buenos Aires, n.º 172, feb. 1949.

do por completo en el tema, y éste, a su vez, romperá el automatismo de la memoria, se trasladará del pasado al futuro, y hará de la nostalgia, antes sólo destinada al encantamiento, de la desesperación, una promesa donde destella la ilusión sin la cual no puede haber poesía. Cito el breve poema, contenido en la sección *Temas*:

La hacienda en la frescura del rocío
cruza inciertas praderas, silenciosa,
casi invisible entre la luz vercosa
y última de un crepúsculo de estío.

En el vidrio del tren veo al poeta
con un anillo de oro y una pluma;
vuelve de una metrópoli de espuma
hacia el fulgor de su ansiedad secreta.

Vuelve del mar hacia la capital;
y la languida luna le ilumina
los campos de una incógnita Argentina
inexpresablemente espiritual.

Al releer estos versos pienso que muchas de las imágenes de Wilcock exigen, para su goce y comprensión, una larga penetración con los fenómenos naturales, penetración ya casi inaccesible para la mayoría de las personas. ¿Quién podría entender estas cosas si sólo conoce la noche urbana? ¿Quién, para entenderlas, iría como Rilke a velar la noche entera a los pies de la esfinge, o, mucho más modestamente, como el personaje de uno de los cuentos de Wilcock, a dormir a un terreno baldío? Aquí, en el poema que acabo de citar, hay algo más que perfección técnica: la claridad lunar *ilumina* una realidad aún no nacida, solamente advinada, y la sublimidad no aparece entonces como una impostura, sino como necesaria compañera de la profecía. Vayamos ahora al otro extremo, al grotesco, la nota dominante del libro. Me concentraré en un único texto, no sólo para no hacer demasia-

do extenso el análisis, sino porque es en él donde las intenciones del autor alcanzan su mayor eficacia. *Epitalamio*, último poema de *Sexto*, está formado por un proemio inicial y siete fragmentos que satirizan y escarnecen los "lugares comunes" de la poesía del propio Wilcock. El *Proemio* se sirve del estilo clásico de *Ensayos de poesía lírica* y *Persecución de las musas menores*. El objeto de la sátira sólo es perceptible, por supuesto, para aquél que pueda advertir los distintos niveles estilísticos y semánticos que se funden para ofrecer —como en *El caos*— "atravesantes refrigerios, en las tradicionales bandejas de plata, que luego resultaban ser —pero no siempre, porque entonces no habrían causado tanto efecto— "sándwiches de gusanos, albóndigas de aserrín, o bocadillos con tajadas de vibora".

Convoco arbutos y agua; con pirámides,
con leopardos, con versos latinos, con espejos
forno y exorno esta verbal glorieta;
hay helados, helechos enlazados,
y sombra y sol externo...

Un dejo del *Primero sueño* de Sor Juana y toda la pompa y vacuidad barroca al servicio de un tema tan insignificante como los de las soledades gongorinas: un fin de semana metropolitano de una pareja de enamorados —Jardín Botánico, helados, cine, etc. En el fragmento inicial, *Primer encuentro*, parodiando los epitalamios de Safo y Catulo, Wilcock somete la retórica clásica a la insostenible contradicción de hacerse cargo, con su lenguaje elevado, de la plebeyva vida contemporánea. *Pastoral*, segundo fragmento, apunta la ironía sobre las acostumbradas escapadas del poeta al campo o a la costa: el estilo sublime desdén la intensidad y se funde a su opuesto, el aburrimiento:

Hay un vidrio en el campo, una ventana
de vidrio opaco y resistente. El sol
señala en él la sombra de una planta
y el curso de una mosca

en cíclicas posturas recurrentes;
confusos perros que huyen los atraviesan.
Detrás del vidrio azul y verde, yo.

No voy a seguir todos los pasos de este poema. Mostraré solamente cómo la cultura clásica ha dejado de ser una apoyatura de la sublimidad para transformarse en su ruina: el contraste entre el sonoro vacío de la grandilocuencia y la insignificancia del presente cotidiano—la vida domesticada—la naturaleza degradada—aniquila el placer de la expresión, la fruición lírica, y genera un juicio, una valoración. Para ello citaré un último fragmento de *Eptalamio*, los versos finales del *Nocturno*, donde las referencias textuales o veladas juegan un papel similar al que les encarga Eliot en su primera poesía, el de apuntalar la estructura formal y, simultáneamente, el de precipitar la significación al abismo de lo anodino. El lector podrá reconocer, entre otras citas no señaladas como tales, el verso inicial del *Canto de amor de J. Alfred Prufrock* ("Vayámonos entonces, tú y yo"), junto a la paráfrasis de archiconocidos versos de Dante y Rodrigo de Caro:

Vayámonos entonces, tú y yo,
pública y mutuamente desposados
a enriquecer los ritos saturnales.
Por aquí se entra en la ciudad moviente;
imaginemos, mi alma, que esto fue
hace diez siglos, y que el mundo ha muerto;
discurrámos por tan serenas ruinas
que un tiempo han sido Itálica famosa.
Aquí fue el Rex, aquí el Politeama,
imminens regum mors in terra est;
cometamos el acto de las sombras
sobre las hiedras de los escenarios.

Hoy sábado a las once de la noche
tú, mi ternura,

tu mea cura
nuevamente iluminas lo decidido
cuando me miras en los vacuos antros
de la frutina, analgésica cinematográfica.

Conozco solamente dos lecturas de Sexto: la de Juan Antonio Vasco (*Letra y línea* nº 3, enero 1954) y la de Murena (*Las ciento y una*, año 1, nº 1, junio 1953), ambas son erróneas y muestran descuido, ignorancia del libro presuntamente leído. Lo increíble es que ninguno de los dos haya percibido el uso que el poeta estaba haciendo de la tradición clásica. Vasco, anenadado por el éxtasis retórico de Wilcock, simplemente bromea, y Murena llega al colmo de la ceguera al reprocharle al autor no hacer lo que precisamente éste estaba haciendo, sólo que con medios distintos a los propugnados por el "crítico". Los medios expresivos de Wilcock exigían algo más que un conocimiento superficial del patrimonio poético occidental, exigían menos apresuramiento por estar *a la página*. En síntesis: el libro, que abre caminos inéditos a nuestra poesía, cayó en el más absoluto vacío.

Aparte de Sexto, las innumerables traducciones y reseñas de libros, Wilcock ha comenzado por esa época (1945-1955) a escribir cuentos: los cuentos que, más tarde, formarán *El caos* (editado en Italia por Bompiani en 1962 y por Sudamericana en Buenos Aires en 1974).¹⁰ Basilio Uribe nos dice¹¹ que *Los doughis* apareció a fines del 40 o comienzos del 50 (no he podido ubicar en qué publicación); *Hurdimiento* apareció en Sur en 1948. Es posible que haya otros publicados en alguna revista y que varios de ellos hayan sido escritos antes de que Wilcock abandonara la Argentina definitivamente, en 1957. *El caos*, cuento que da título a la colección, fue publicado por Sur en 1960. La escritura de estos relatos señala una creciente ampliación de la fun-

¹⁰ Horacio Armani: *El caos como teoría de la existencia*, La Nación, Buenos Aires, 13 de octubre de 1961.

¹¹ Basilio Uribe: *Recuerdo del amigo*, La Prensa, Buenos Aires, 11 de junio de 1978.

ción semántica encomendada a la palabra poética. Del énfasis puesto en los valores fónicos del lenguaje, nada queda ya: Wilcock ha pasado de las simetrías silábicas más elaboradas a una vigilante desconfianza de los signos. La consonancia fónica muestra ahora su reverso: la disonancia imaginativa—una disonancia sostenida por una inventiva puesta exclusivamente al servicio de la significación, de la elucidación de los comportamientos humanos y de su lenguaje. Si la poesía que basa su expresión en la analogía, en el poder encantatorio de las imágenes, pide, sobre todo, ser gozada a la luz del conocimiento de la retórica y no de la realidad que ella sublima, la poesía que funda su expresión en la alegoría y la parodia solicita ser interpretada—a través de la convencionalidad provisionaria que a sí misma se ha dado a fin de objetivar su sermanicidad— como juicio y crítica de la realidad que la origina.

El caos exige un largo ensayo que no es mi intención realizar. Indicaré, solamente, algunas líneas interpretativas a efectos de revertir la negatividad del título y mostrar la total coherencia de este sistema de juicios y valores que se vuelve contra la retórica (y la realidad política que la sustenta) con una furia ética cuyo horizonte no es otro que el conocimiento, como si el desmascaramiento fuera la más alta tarea que la estética se puede proponer en estos últimos años del siglo.

Ya advertidos sobre el error que sería tomar estos cuentos, como se ha hecho, por "literatura fantástica"¹² o "surrealista",¹³ comencemos por el que inicia y da título a la colección. *El caos* narra las vicisitudes por las que ha pasado una inquietud filosófica, la teleología, hasta encaramarse en el poder. La historia que se cuenta, la de un ser monstruoso que logra dominar su país con fiestas carnavalescas llenas de formalidades y convencionalismos, resulta ser una genealogía del dominio ilegítimo. Los matices del planteo abarcan tanto la política fascista como la estética neoclásica. *El caos* describe la imposibilidad de fundamentar racionalmente cualquier tipo de "orden" o "forma", y, por

¹² Daniel Balderston: *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock*, *Revista Iberoamericana*, nº 125, oct.-dic. 1983.

¹³ E. L. Revol: *El orden en "El caos"*, *La Gaceta*, Tucumán, 3-nov.-1974.

ende, afirma que esa fundamentación sólo se puede parodiar. De allí se deriva que todo real clasicismo ignora que lo es, y que todo neoclasicismo es parodia solemne de aquél. Igual lectura vale para todo orden político restaurador: se simula la identidad (la patria, el pueblo, etc.), pero de hecho no se la tiene; lo único que se tiene es un tropo, una figura que la sugiere. El cuento es una parodia de la farsa, una negación de la negación: muestra la grotesca mascarada que es la sublimidad y la sanguinaria crueldad de toda bonhomía paternalista. Tanto la estética neoclásica, como el orden que de ella se deriva si se hace del poder político, hallan su origen en una clausura gnoseológica: no tanto la imposibilidad de conocer como la precariedad y la limitación de todo conocimiento y, luego, el enmascaramiento de esa limitación con un ritual gnoseológico que consiste en una parodia seria de la lucidez y el equilibrio. Wilcock lo dice claramente: la única certeza de tales órdenes es el caos, y, a partir de ella, se elabora una convención, un sistema de máscaras que impide a la inquietud teleológica recaer en el terror de la inmediatez. Tan es así que el personaje de *El caos* se inviste de realeza en el momento mismo en que toma conciencia de su insignificancia. Donde debía empezar el conocimiento, se lo da por alcanzado y comienza la simulación estilizada al máximo del mismo, simulación revestida de complicadas formas y formalidades.

¿Cuál es el caos, entonces? El descubrimiento de la propia insignificancia, que rehúsa transformarse en significación, y arroja los signos hacia una convención de significado. No es casual que Wilcock vuelva a citar a Eliot en un pasaje del cuento ("Ha dicho un poeta que nadie puede soportar demasiada realidad..."): la palabra predilecta del pragmatismo totalitario, "realidad", aparece subvertida en el poema de Eliot—la realidad, allí, es la inuitud cósmica que nos contiene y dentro de la cual nuestro orden es una broma ridícula. Siempre y cuando no mienta y se diga a sí mismo que es sólo una convención (convención imprescindible, por otra parte, para poder objetivar los estados de conciencia), el orden es caos encubierta: carnalidad bestial, por ejemplo, en el cuento que le sigue a *El caos*, *La fiesta de los enanos*. En él se proyecta—desmesurada—la libido de una mujer que vive sola con

dos gatos, y que ha dejado —por simular orden, por llegar él fuera de horario— morir de frío a su marido. Los enanos del título son los gatos que ella —con una tradicional convención— ha antropomorfizado (aquí es donde ingenuamente yerran las lecturas "fantásticas" o "surrealistas", tomando por orden imaginario lo que no es más que alegoría). Wilcock aísla esta convención, ese orden doméstico, y lo prolonga implacablemente —como un perverso genealogista— hasta sus últimas consecuencias. Al hacerlo, la convención muestra su impotencia y el orden sus contradicciones, y el relato, como es lógico, desemboca en el caos que el lenguaje y el comportamiento de la viuda encubrían: una orfografía sádica donde las imágenes poéticas, las alucinaciones eróticas, se corporizan y destruyen la posibilidad misma de conocer. El título del cuento, *Fiesta...*, emparenta este relato con el anterior (*El caos*) y con *Felicidad*: fiesta es la palabra que designa al carnaval sublimado, al desenfreno institucionalizado donde la insignificancia alcanza la felicidad (en *Felicidad*, precisamente, podemos descubrir que estos tres términos —carnaval, fiesta, felicidad— son sinónimos de orden pero-nista).

Dije recién que no era casual la mención de Eliot en *El caos*. Veamos por qué. Como es sabido, Eliot es un poeta religioso, y su modalidad expresiva última, de la cual está sacada esa línea que cité (*Burnt Norton*), netamente penitencial. La vía de Eliot es la vía purgativa, y no me parece equivocado decir que los cuentos de *El caos* recorren el mismo camino. Sólo que el dios de Wilcock no es idéntico al de Eliot: el de Eliot fue, el de Wilcock tal vez llegue a ser. Eliot purga el alejamiento, Wilcock su dificultosa —e improbable— aproximación. El conocimiento que de él podemos obtener, lo obtenemos, si somos poetas, mediante la purgación del significado y los signos, permaneciendo en el desamparo de no tolerar ninguna convención que no sea provisoria, y rápidamente purgada a su vez. Hay un cuento de *El caos*, a mi gusto el más extraordinario texto poético de Wilcock, donde su orfismo y, dentro de él, su utopía, desarrollan imaginativamente estos conceptos. Se trata de *La noche de Aix*. Cuenta allí Wilcock unos pocos hechos de la vida de Guido Falcone, un argentino que se ha ido a vivir a

Francia para "eludir la perspectiva de una existencia monótona", convencional, ordenada; y que aun en Francia practica el arte de "tomar decisiones incómodas" para romper la rutina. Una de esas decisiones lo lleva a pasar un fin de semana en Aix, donde, por una serie de alternativas, se ve obligado a dormir en un terreno baldío. Sin simetrías silábicas, sin sublimidad ni arrobo, el éxtasis místico que hizo poeta a su autor vuelve a producirse. Se trata de una religiosidad que, a más de renunciar al énfasis, elude hasta la comunicación directa: ella se realiza ahora de una manera tangencial, casi meramente informativa. Tal religiosidad es un acuerdo profundo entre el ser del hombre —la insostenible soledad— y la tierra que lo sustenta, acuerdo que no se produce en una iglesia, sino en un terreno baldío. La afirmación de la utopía como alianza entre el hombre y su sostén, es el reverso inseparable de la negación del "orden" como crítica de las ideologías y sus jergas, y ella se pronuncia sin aparato, sin rituales, como algo cotidiano al alcance de cualquiera capaz de sobreponerse a la incomodidad de un percañe:

"Así como al vislumbrear por las barbacanas de la escalera helicoidal de una torre los arbotantes contiguos, el turista se va formando una idea ascendente y reartral de la catedral o castillo que visita, así constataba Falcone cada vez con más nitidez la singularidad poética de la noche. En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y los futuros parecían superponerse abolidos por la fugacidad de sus acontecimientos importantes bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de perros, un argentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros, y a pesar de una preparación literaria de muchos años, o quizá gracias a ella, conseguía percibir la intensidad de la pureza nocturna que pudo haber exaltado cualquier instante de la vigilia del hombre magdaleniano cuando, exiliado de su cueva familiar por haber infringido un rito religioso, erraba por el valle del Ródano no totalmente liberado todavía de los hielos, durmiendo bajo los árboles como Falcone, esperando el ataque de otra familia o el salto letal del úgrec prehistórico.

"Al mismo tiempo, aislado por el frío casi polidédrico en un recinto

tan inviolable de aire congelado que si bien no bastaba para hacerle creer que era el único hombre del mundo no le negaba sin embargo la posibilidad de considerarse como el último sobreviviente de una campaña de la que todos los demás hubieran desistido, sentía como un símbolo más de la noche la ausencia absoluta de cualquier deseo de expresar su soledad vertiginosa, de encarnarla en un esquema comunicativo cualquiera que no fuera un título sin más destinatario que el gusto de la evocación, por ejemplo, «La noche que dormí en un baldío de Aix», o simplemente «La noche de Aix». Y esa certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella, constituía la mejor confirmación de la esencia de la experiencia, que era la soledad.”

*Francisco Madariaga,
un bárbaro de la belleza de la intemperie*

¿Es posible, aún, hacer comprender todo lo que de dependiente hay en la ironía, todo lo que ella —al hacer poesía negando lo poético— le ha usurpado al arte? Leyendo a Francisco Madariaga así lo he pensado. Es él, en efecto, un poeta que no se disimula a sí mismo; es un lirismo, el suyo, casi salvaje. Esto lo comprobamos por la función que le asigna a la poesía, evidentemente religiosa, por su rítmica oracular y por su temática nunca artificiosa. En la contradicción, en la incongruencia de ser un poeta natural —un “bárbaro de la belleza de la intemperie”— perdido entre artifices e ironistas, él, anacrónicamente, se ha puesto del lado de la poesía: no se justifica a sí mismo, por lo tanto, parodiando su propio ser o volviéndose como un enemigo hacia la inspiración que lo provoca, sino que, leal con su naturaleza anímica, le hace justicia al ignoto carnal y terrestre de su sentimiento.

Que la ironía no es creadora, me parece un hecho evidente: a ella, hasta la palabra creación le repele. Ella es “hacedora”, desdeña el matiz religioso de la palabra creación. Prolífica subsidiaria de mundos en extinción, que la preceden y la hacen posible, la acción de la ironía es benéfica sin embargo cuando recorta las ampulosidades de una fantasía que ya no se alimenta de sí sino de su retórica. En la dialéctica del tiempo y la eternidad —nuestra dialéctica— la ironía hizo su mejor papel cuando colocó el impulso que conduce al desborde y a la desmesura en las incomodidades de lo cotidiano. Ella, que fue siempre el bufón de la