La Escritura Plural

(Notas sobre tradición y surrealismo)

I

El hecho de que el surrealismo se manifestara como un *movimiento*, motivó y crea todavía una serie paradójica de equívocos; no obstante, el hecho de que forme parte de una tradición moderna más amplia, nos recupera en sus rupturas fundamentales: en el lenguaje mismo, cuya autonomía contribuyó a liberar en una *escritura* que, sólo en la última década, el español parece asumir como radical aventura. Maurice Blanchot —uno de los autores más decisivos en el destino de esa escritura— ha reflexionado sobre las aperturas esenciales del surrealismo, pero también sobre su íntimo incumplimiento: por lo mismo, concluye, el surrealismo se proyecta como si nunca hubiese llegado a su meta y fuese siempre futuro. Esa autonomía expresiva ocurre en la zona de confluencias abierta por la *escritura automática* —*dictado*, imposible de confundir con un simple mecanismo literario o con cualquier *derrochè* psicológico—, y corregida o modificada por una *escritura crítica* —signo de un cuestionamiento esencial a la poesía moderna—; confluencia que prolonga ambos términos en un solo espacio verbal, al establecer el código de la medida en la desmedida necesaria, la imposibilidad crítica en la posibilidad figurativa. Si hay una *tradición de la modernidad*, ella no adopta las formas externas de las “tendencias del día” —esa actualidad prolija—, adopta más bien el debate interno de una actividad cuestionadora no por excesiva menos sobria. “*La existencia está en otra parte*”, escribió Breton, resumiendo el exaltante ardor del Primer Manifiesto. “*Mais non, la vie s’achève et non, il n’y a rien ailleurs, et plus question de retrouver ce poin blanc perdu dans la blancheur.....*”, escribe Beckett al final del desolado ardimiento de “Imagination morte imaginez” (1965). No son postulaciones contradictorias: son idénticas en el exceso y también, sobre todo, porque en el exceso mismo las mueve la íntima imposibilidad; pero ambas se corrigen,

y de algún modo aluden a ese espacio interrogante de una escritura moderna, que es nuestra tradición abierta.

II

Tradición, por lo demás, que renegaría de todo esquematismo porque se cumple sucediéndose y, naturalmente, jamás como un pasado literario, sino siempre como una actualidad verbal. Lo demás pertenecería a la "historia literaria", lo menos histórico y lo menos literario que permiten los alrededores de la lectura. Tradición, si se quiere, prefigurada por Baudelaire, que ya había hablado de "el estúpido culto de la natura", y "confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades", como observa Walter Benjamin. Anunciada, obviamente, por Rimbaud, tal vez sobre todo en las *Iluminaciones* donde, como en Bataille o Breton, la palabra acontecía como otra lucidez inmediata a la experiencia. Pero ya en *Los fragmentos*, Novalis se muestra defraudado por el naturalismo de *Wilhelm Meister*, y escribiría su *Heinrich von Ofterdingen* en defensa de una poesía absoluta; mientras, por su parte, Friedrich Schlegel se burlaba del realismo de la novela inglesa. Posiblemente en la reflexión poética de los grandes románticos alemanes, adquieren una primera postulación, de honda resonancia, conceptos tan decisivos como la ironía, la mitología paródica de la novela, la obra como juego, la misma novela poética y el pensamiento figurativo, los mecanismos renacentistas de la obra dentro de la obra, los desdoblamientos y emblemas barrocos como formas de una "ironía romántica": la actualidad de ese amplio debate hoy mismo nos sorprende. Pero de esos orígenes posibles (cuya imaginería ha sido recuperada, por lo menos, en los estudios de Albert Beguin y Bachelard) cabe especialmente recordar un sistema expresivo esencial: la *escritura asociativa*, que iría a operar como otra posibilidad de la figuración en algunos poetas cercanos al surrealismo; acaso especialmente en esa zona marginal y callada que hoy vemos fundaba en secreto René Daumal, uno de los pocos poetas contemporáneos que pareció interesar a René Guenon. Cuando la "asociación" —componentes significativos—, se manifiesta en la "figuración" —componentes formales—, asistimos a aventuras extremadas (como la de Milosz) que amplían el sistema de una poesía moderna en su riesgo y despojamiento (en el vértigo, como en René Char); y no otra cosa ocurre con el lenguaje modificado, entre nosotros, por Lezama Lima. Como Borges, como Octavio Paz, Lezama es de los pocos autores nuestros que leen en la tradición para hacerse leer desde ella.

III

Tradicción más amplia, por cierto, más compleja. De *el desgarramiento de la escritura* nos ha hablado Roland Barthes, anunciándonos el tránsito o los canjes de una escritura mediata, naturalista, a otra inmediata, auto-suficiente. Las rupturas de Joyce suponen, como es obvio, esa mutación que se niega a la fijeza y conquista la multiplicidad. Lo que Umberto Eco designa como "obra abierta", desde el *Ulises*, es sobre todo una formulación de *poéticas* como perspectivas técnicas que conforman una obra; y luego del impacto en la novela contemporánea del "monólogo interior" joyceano —acaso recuperado por el *nouveau roman* ya no como el discurso de una voz sino como el registro de una mirada—, no es casual que el *Ulises* iniciase otra frase de sus transformaciones en esta tradición que concurre a forjar como un espectro: fase de la parodia, del doblaje glosado ya dentro del texto mismo; como una posibilidad de esa *poética narrativa* que supone la obra abierta, el mecanismo paródico es por cierto un desdoblamiento del discurso, mirada que se corrige, y por lo mismo juego y crítica; o sea: apertura continua del texto y a la vez su ruptura discontinua. Y hay que recordar, también, que en 1950 (en su fundamental ensayo "Projective verse") Charles Olson hablaba del "verso abierto", de la "composición por campo", en contra de la *stanza* tradicional, proponiendo que *Form is never more than an extension of content*. Es claro que este ensayo asume las exploraciones previas de Ezra Pound, y tiene, por lo menos, la misma decisiva importancia de los ensayos que Pound escribió —con ferviente irritación— en la primera década del siglo, cuando sentó las bases de su sistema en la *melopea*, la *fanopea* y la *logopea*; cuando buscaba, entre los primeros, una poesía "austera, directa, libre de babosa emoción", acercándose para ello, también entre los primeros, a la claridad inmediata de la prosa de Flaubert, iniciando así una correlación nueva entre prosa y poesía. Pound precisó luego su método *ideogramático*, por el cual el poema "presenta" más que "comenta". En el surrealismo esa correlación se haría más libre y compleja: los libros esenciales de Breton forman parte todavía de un espacio verbal que se anuncia desde ellos como una atracción de divergencias asumidas sin desenlace. En inglés, los contactos parecen desarrollarse en el sentido advertido por Pound: la ruptura de la dicción lírica; así, hoy mismo, un poeta como Robert Lowell acude al tratamiento intimado del lenguaje, que observa en Chejov, para precisar su propia dicción. Pero es necesario precisar que en el ensayo de Olson no sólo se formula esa composición por campo (concretando la correlación de Pound música-imagen-

intelecto a una fórmula espacial: the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE the HEART, by way of the BREATH, to the LINE), sino que también supone un balance técnico de la tradición poética moderna en habla inglesa, y por lo mismo uno de los primeros síntomas del cuestionamiento técnico de Eliot (cuyo verso, "no projective", es relacionado por Olson al soliloquio isabelino), y de la recuperación decisiva del experimentalismo de Pound. En español, la gravitación de Pound sólo empieza a percibirse en la última década, influencia que posiblemente se hará efectiva en estos años; algunos libros de Ernesto Cardenal muestran esa huella, aunque tienden, por lo general, a convertir el *canto* en *narración*, con lo cual el espacio contrapuntístico reduce su tensión rítmica. Más bien, en la nueva poesía peruana esa gravitación se produce fecundamente, y otro tanto parece ocurrir en la más reciente poesía española en Pedro Gimferrer, por ejemplo—; y no es arbitrario pensar que en la década presente concluirá el divorcio entre las letras hispanoamericanas y las españolas, dada una preocupación técnica común en la tradición que se anuncia.

IV

El desgarramiento de la escritura. O lo que un personaje de Godard (*Weekend*) llama *el fin de la era gramatical*. Supone, naturalmente, una presión a la resistencia logicista que habita en la sintaxis, en el sistema de la *lengua*, no en el *habla* actualizándose. Y fue el surrealismo el que emprendió la posibilidad de que el ritmo conduciese a la sintaxis y no al revés. En el *Ulises* la sintaxis narrativa misma había sido modificada, y otro tanto ocurría con la sintaxis teatral ensayada por Brecht, sobre todo desde la parábola; los antecedentes en la novela (algunas novelas experimentales en Inglaterra), o en el teatro (la melancólica mecánica pirandelliana), son más bien anómalos (y Borges piensa que el mismo Shakespeare "es el menos inglés de los poetas de Inglaterra", porque son sus atributos "la hipérbole, el exceso, el esplendor"); y una ruptura efectiva, la fundación de una sintaxis abierta, abre sus puertas al campo formal moderno desde Joyce, Pound o Brecht. Esas puertas que se abren también se cierran sobre otros espacios; ya en el *Primer Manifiesto*, Breton se negaba a ingresar a la habitación descrita por Dostoiéwski en *C. & C.*, liberándonos de ese acto gravoso; y desde 1913 Pound recomendaba: "No describas: recuerda que el pintor puede describir un paisaje mucho mejor que tú". (Si bien Michel Butor, en "Hep-

taedro heliotropo", ha revalorizado la descripción en el mismo Breton, que la había utilizado desde su impotencia, cerca de la imagen; y y esta aguda observación de Butor implica también al discurso descriptivo del *nouveau roman*, pero seguir estas relaciones haría más disgresiva a esta nota). Y Brecht (tan malentendido en nombre de una crítica fácil, siendo un autor tan complejo, de una línea que reclama la perfección, como dice Barthes) no sólo liquidó el post-simbolismo de la poesía idealista alemana, sino que, fundamentalmente, recuperó una dicción festiva, y a la vez irónicamente amargada, dando así el tono escéptico y agudo de buena parte de la poesía después llamada "coloquial" o "narrativa", que debe mucho, asimismo, a la prosa. La poética teatral de Brecht quizá ha terminado siendo más importante, hoy día, que sus mismas piezas didácticas; la mecánica del distanciamiento es aquí esa nueva sintaxis formal: el anti-naturalismo que termina con la estética burguesa de la "ilusión de vida" en el arte, y convoca no sólo la crítica sino también la temporalidad del acontecimiento, una de las primeras posibilidades del *espectáculo*; y no en vano en las últimas décadas la burguesía terminó por abandonar las salas de teatro. Pero sólo en el surrealismo la ruptura de la sintaxis impone el código de una nueva escritura desde la dinámica del ritmo: ruptura que irá a cuajar, en la década del 60, en el experimentalismo espacial de algunos narradores franceses, en el vaciado de las significaciones del poema concreto, en algunos textos hispanoamericanos; sin olvidar las transformaciones sintácticas de la poesía alemana, esencialmente en las rupturas tan agudas y lúcidas del más notable de esos poetas: Paul Celan. *Rayuela* se arriesga especialmente en su estructura a reformular una sintaxis conjugatoria; las novelas de Néstor Sánchez van más allá en la misma escritura: la sintaxis es en ellas modificada a un extremo tan radical que una nueva relación con el lenguaje, desde ese espacio abierto, se nos impone. El fervor de la escritura (como en Pound, como en Ponge) parece contradecir el clásico martirologio de la composición trabada (como en Flaubert), porque ese fervor supone el suceder mismo del lenguaje creando la suficiencia exacta y nítida de su espacio formal, su ley combinatoria y aleatoria. La alegría de la forma nítida, ese esplendor inmediato y necesario que es la pasión objetivada y sin énfasis de la escritura impulsada por un "ritmo", por una sabiduría que se abandona sin derroche (como en el "acabado" formal de Henry James, que es casi una estrategia de la inminencia placentera; como en la nitidez transparente de Joyce; como en la sabiduría rítmica del canto de Pound), es también un fervor ganado por

la tradición moderna, en buena parte, desde la experiencia verbal surrealista: pocos poetas como Breton hicieron del lenguaje un instrumento digno de ese fervor, en la lucidez diáfana de un pensamiento cuyo vértigo presionaba siempre en esa *resistencia* (advertida por Lezama Lima, otro poeta del fervor maduro), donde lo posible debería ceder a las confluencias de una *sobrevida*. Este fervor (que nunca como en la última década hemos visto en nuestro idioma) es por cierto un exceso que se arriesga incluso a abrir la sintaxis —sistema de lo previsto— buscando demorar el suceder de una escritura (y Néstor Sánchez acude al paradigma de la *improvisación* en el jazz, anunciado ya por Cortázar), que no es sino otra forma de esa *escritura automática*, dictado y privilegio de un ritmo traslaticio. Fervor ritual de una escritura sensorial en *Paradiso*, de Lezama Lima, donde la sintaxis es casi olvidada por un ritmo más denso y demorado, que recupera en su oleaje la espesura sensitiva, para un espacio barroco, desde la hipérbole; y por eso la larga sucesión de sus frases trastroca la sintaxis, y la frase pronominal se bifurca en las frases subordinadas porque éstas terminan siendo más decisivas. Fervor que asimismo acontece en la escritura, de un barroco sin espesor, de Severo Sarduy, en *De donde son los cantantes*; aquí la ironía y el juego son una apoteosis formal porque la escritura se quiere como una negación del Significado; y si bien la frase es sintácticamente tradicional, la otra sintaxis de la composición es enteramente aleatoria. Sintaxis que también permite, en la composición, la ruptura de todo verismo, y por lo mismo la recuperación de un viejo tema prestigioso: la aventura; y esto ocurre en *El mundo alucinante*, de Reynaldo Arenas; sintaxis que puede darse, asimismo, como un ferviente juego de espejismos, una combinatoria oral y textual, desde la variación de las personas y la ficción de la crónica; y así ocurre en la novela *Siempre la muerte, su paso breve*, de Reynaldo González; y no en vano estos tres jóvenes narradores cubanos revelan distintas relaciones con el mundo verbal de Lezama Lima. Y no obstante, ya en la misma apertura extrema de la sintaxis, que Néstor Sánchez practica, ese fervor de escribir es también una imposibilidad implicada: la presión sobre una resistencia finalmente nos dice que, siempre, esa presión se incumple. No otra cosa acontece en *Cambio de piel* —la novela más importante de Carlos Fuentes—, porque al final la novela debe negarse para intentar todo de nuevo desde su propia crítica. Esto mismo es visible en el valioso texto *Largo*, del venezolano José Balza; en los apasionados doblajes de la ficción en el narrador mexicano Juan Manuel Torres, autor de *Didascálicas*; y así el acontecimiento de la escritura (como en Breton,

otra vez) es al mismo tiempo un acto ferviente y un acto imperfectible, el exceso espléndido y la carencia agónica de nombrar.

V

Pero la ironía de ese fervor nos aguardaba ya en la tradición más nuestra. Si en la literatura hispanoamericana preguntamos por el autor que inicie efectivamente esta etapa de la otra escritura, del desgarramiento de la pauta naturalista en la nueva sintaxis formal, creo que tendremos que asumir a Borges como nuestro autor, sin paradoja, más revolucionario. Mi lectura de Borges es un poco escandalosa: creo que es, también, nuestro autor más histórico. Una de las claves del mundo de Borges radica, es obvio, en su tratamiento de la Historia, y no es difícil observar que esa Historia aparece en su obra como un doble movimiento: como un vacío y a la vez como una añoranza de la participación perdida. Leyendo a De Quincey o a Chesterton, el lector descubre el sentido de ese movimiento doble: esos autores preferidos de Borges —un poco casual el uno, un tanto mecánico el otro— escribieron como pocos (ingleses, al fin y al cabo) en un ajuste tan afirmativo con la Historia, que el primero puede contar con entusiasmo pleno su viaje en el coche de correo inglés pregonando la derrota napoleónica; y el otro puede hacer que sus personajes (como el hombre que sabía demasiado) lleguen incluso a morir dentro de la tradición de ese ajuste a una patria imperial. Y no por patriotismo (la más baja de las pasiones, dijo Borges) sino por integración a una Historia casi impersonal, que de algún modo los cumple y proyecta. De esa plenitud Borges reclama, y añora, los actos definitivos desde un vacío de la Historia latinoamericana, no sólo como una épica posible, sino también vacío que impone la marginación y, lo que es peor, la impostura de una historia errática, donde ningún destino podría configurarse como al menos ocurría en el pasado guerrero de América Latina. Así, y a pesar de que los modelos ingleses son ideológicamente poco recomendables, Borges ejerce una crítica desde la misma añoranza: crítica escéptica a la escisión entre el individuo y su historia depredada, añoranza de ese ajuste improbable. Esa percepción lo hace un autor históricamente más válido que los narradores gravosos del tema en nuestro idioma. Como Balzac, que termina criticando la burguesía de su tiempo (o como Carpentier, que cuestiona el mito de la Revolución), tal vez Borges concluye, más cerca de lo que creemos habitualmente, por criticar la irrisión histórica nuestra, reclamando, por lo menos, otro orden

de relaciones, cierta plenitud perdida. Si esta lectura, que resumo al máximo, no es demasiado arbitraria, quizá lo sea menos pensar a Borges como el iniciador, en nuestro idioma, de la tradición de las rupturas actuales. En efecto, si bien el desgarramiento de la escritura alude a un cambio formal más tangible, tenemos que aceptar el hecho de que una operación de ruptura semejante es realizada por la escritura crítica de Borges. Ruptura porque revoca el extemporáneo discurso naturalista al optar por un lenguaje sin "sonas neutras", quebrando el decurso narrativo en un lenguaje más bien poético e intelectual, en una forma sucinta, desplazando a la vez la perspectiva central hacia un "relato fantástico" donde la ficción se desdobra en la crónica paródica. Esa apertura es también una fundación: un nuevo acto de la escritura que modifica radicalmente el idioma con el rigor sin tregua de su crítica implicada. Esa operación de la crítica como ficción, y al revés, es acaso el acto central de la fundación borgiana, especialmente en la década del 40. Y ya en "El Aleph" vemos cómo el mismo Borges se acerca y se aleja del lenguaje analógico, del lenguaje último de la poesía: contemplando la multiplicidad, entiende que ese vértigo requeriría otro código verbal; y este recuento revela cómo Borges se atiende a sus medios más propios, porque la ficción es finalmente defectiva, como el mismo lenguaje de la analogía, y un autor sólo repite —cerca y ya lejos del abismo múltiple, en esa inminencia perpetua— la tradición, glosándola y volviendo a ella.

VI

No es casual, por lo mismo, que Lezama Lima, en *La experiencia americana*, critique el método poético de Eliot, que parte también de la imperfectibilidad de la literatura, en una perspectiva tal vez clásica, entre la glosa y la medida extrema. Esa crítica alcanza también a Borges. Y no es casual porque Lezama se sitúa en el otro extremo: su poesía no niega la carencia esencial de toda escritura, pero concibe esa limitación como una *resistencia*, que el espacio de las imágenes en gestación deben presionar para establecer las semejanzas, el nuevo espacio del conocimiento poético: actividad, así, expansiva en la cual la palabra poética todo lo ocupa y todo lo religa. De este modo, entre Borges y Lezama la tradición moderna se cumple: la defectividad que conduce a uno, la gestación abierta que dirige al otro, ese movimiento que la lectura aproxima, es también el espacio de esa escritura que entre la crítica y la poesía establece el diálogo de la modernidad. Otro poeta fundamental se sitúa

a este mismo nivel: Octavio Paz, cuya poesía es un proceso mutante, y por eso pleno de rupturas; desde su primera etapa post-simbolista, hasta su período surrealista, ese proceso reconoce la asimilación de fuentes diversas para formular, finalmente una poesía autónoma que en *Ladera este* tiene, sin duda, su más talo momento. Octavio Paz se separa de Borges en la fe radical que posee en la poesía, como espacio posible de una integración instantánea y plena; y se separa de Lezama en la ardiente crítica con que induce su manejo verbal, porque su discurso poético es un juego de irradiaciones en un espacio no acumulativo sino decantado, conservando por lo mismo las resonancias de una dicción que fue plena pero que se requiere ahora resumida a un espectro irradiante. Pero, en el fondo, quizá la aventura más personal de Paz se cumpla en la posibilidad de hacer del lenguaje un instrumento analógico: renunciando tanto a la narración como rehuyendo el canto sin fisuras, ese lenguaje debería establecer, en su transparencia, las conexiones rendidas de otra lectura de la realidad. Así, en la poesía última de Paz la tradición moderna se corrige y se reformula, en el umbral de otra aventura. Aun alejándose del surrealismo, Paz ha mantenido una proximidad íntima, sobre todo en esa *promesa de la poesía* que él reasume. *Renga*, que escribió con Tomlinson, Roubaud y Sanguineti, no sólo revela el interés por la poesía oriental y sus fuentes, no sólo alude al juego combinatorio y autónomo de una lengua plural, sino que también se remonta a los mismos experimentos y juegos —menos objetivados, quizá— del surrealismo.

VII

Si el surrealismo fue un *movimiento*, no fue nunca un programa, y sí un *sistema* abierto que en la tradición recupera sobre todo su ambición formal, la cual no se agota en sí misma; por ello, no sería arbitrario leer también en las negaciones mayores al surrealismo, ciertas líneas de fuerza que ese sistema acaso reclamaba, cierto espacio de un debate de contrarios, que no podríamos reconciliar simplemente, pero que sí cabría situar en la relación de una apertura plural y común. Habría que rehuir, naturalmente, el sincretismo ingenuo de creer que el surrealismo resumía los movimientos de las primeras vanguardias, cuando es precisamente en una actividad de asunción y deslinde —en su radicalismo por un cambio integral— donde se define mejor. El surrealismo permite ahora una diferente lectura: un espacio en que las correlaciones no anulan las aventuras personales sino que, más bien, las amplían. La misma disputa entre Bataille y Breton merecería ser revisada. Escribiendo sobre Dalí (1929),

Bataille condenaba tácitamente al surrealismo: "puedo decir que actualmente se ha tornado imposible retroceder y albergarse en las "tierras de tesoros" de la Poesía sin ser públicamente tratado de cobarde". Y también condenó duramente a Tzara por sostener éste que la ausencia de sistema es un sistema —declaración caprichosa, que no hubiera suscrito Breton—, lo cual daba pretexto a Bataille para arremeter contra el principio de "*la identidad de los contrarios*", vinculándolo, con intención, al panlogicismo de Hegel, "sed sorda de todas las integridades". No menos apasionamiento ciego hubo en los ataques de Breton, negándose a ver tras los textos de Bataille ("respuestas de la noche humana, burlesca y horrible, a las simplezas de los idealistas", que opuso al sentido idealista de Breton) lo que es más factible ver ahora: esas investigaciones no tienen nada de sucias (como replicó Breton) sino que corresponden a la búsqueda de las formas que en el arte procuren una respuesta apasionadamente nocturna, subterránea, informe, en contra del diseño tradicional, más allá del cánón clásico. La otra tradición, desde Lautréamont, desde Rimbaud, los sitúa próximos en una escritura donde el pensamiento es experiencia verbal, acontecimiento y pasión.

VIII

Esto último para convocar aquí otros dos nombres colindantes con el abismo": Artaud, Vallejo. Se conocieron en París (cuenta la viuda de Vallejo) en los veinte, pero no sabemos más. Sabemos sí, y André Coyné ha escrito un notable ensayo sobre el tema, de la incompreensión escandalosa de Vallejo ante el surrealismo. Hay que recordar aquí que si Borges inicia en nuestro idioma una ruptura crítica, Vallejo en *Trilce* (1922) inaugura un nuevo discurso poético, tal vez sin continuidad pero abierto para su propio proceso: discurso exacerbado que supone por una parte la liquidación del idealismo modernista, y por otra su proximidad notoria a un debate actualísimo, desde el cual asume los términos decisivos del absurdo, la temporalidad, la ocurrencia de una unidad errática; y, para lo que importa ahora, una continua obsesión física, orgánica, que irá a ser una de las claves de su mundo poético más personal, ya en *Poemas humanos*. En este último libro los vínculos con la aventura poética de Artaud se manifiestan: Vallejo parece intentar aquí, para decirlo simplemente, una diferente concepción de la realidad material, asumiéndola desde su ardiente fragmentación, trocándola desde allí en una abstracción tangible; es la vida como realidad física lo que en estos textos requiere ser reformulada: y de allí su rechazo fran-

co al intelectualismo (cf. "*En el momento en que el tenista*", "*El libro de la naturaleza*"); su convocación de un diálogo sin mediaciones (cf. "*Intensidad y altura*") para una diferente comunión, que confiera realidad material, espesor, allí donde esa carencia nos separa. Esta aventura de conocimiento aparentemente es asumida desde su fe marxista, por la otra línea de fuerza en el libro: el lenguaje, que es insuficiente, podría sin embargo decir la miseria del mundo moderno; pero el poema que propone ésto ("*un hombre pasa con un pan al hombro*") lo hace también desde la perspectiva de esa desolación física y única. Así, como Artaud, Vallejo había intentado religar en un mismo golpe de lucidez y palabras la escisión de "conciencia" y "materia": fases de una sola instancia temporal, espesor y abstracción, fijeza y mutación que a ambos movía en una reflexión poética agónica, extrema. No extraña, por lo tanto, que ambos se acerquen también en una misma obsesión por el cuerpo, por sus órganos, su enfermedad. En nuestra tradición moderna, Vallejo es la conciencia desgarrada, esa "conciencia de desdicha" que sólo ilusamente se podría olvidar. Conciencia alarmada, de una medida asombrosamente lúcida en el mismo desamparo (como es patente en uno de sus textos claves: "*La vida, esta vida / me placía...*"); cuya voz nos reclama para un destino común, desde la misma imposibilidad trágica de ese mito que nos menoscaba en su usura. Otros poetas hispanoamericanos reconocen también este riesgo del desamparo —en otras versiones personales—, desde la defectividad humana, desde su carencia: y pienso, por ejemplo, en la obra secreta y severa del poeta argentino Eduardo Lozano (sobre todo en su segundo libro, *De nacer y de morir*), cuyo lenguaje es como el vestigio ardiente de la tradición del verso hispánico, pues Lozano, como el mismo Vallejo, asumió esa tradición para despojarla. También como el peruano Carlos Germán Belli, cuyo formalismo barroco se reformula desde la depredación del individuo en el absurdo contexto del malestar social moderno. Belli, además, reconoce la influencia surrealista en su primera etapa, de la que ha recuperado algunos poemas donde el humor es más bien cáustico, casi una irritación irónica en el absurdo social. También este origen surrealista, en parte al menos, podría ser advertido en el inconformismo de la poesía de Nicanor Parra; poesía festivamente perversa, irónicamente amarga, que parte del riesgo notable de su inmediatez expresiva, del verismo posible, y que así atrapa al lector en un sistema de relaciones muy complejas, en el cual una visión del absurdo se desarrolla desde la crítica a la irrisión, desde el drama hasta el juego; poesía, además, que se cumple —como en el propio Vallejo, como en Lozano o en Belli— en una apuesta tan extrema que sólo puede realizarse zozobrando, y anunciando en ello, por lo mismo,

la agonía y el rigor de una escritura, de un habla, que parece haberlo dicho todo y que, no obstante, dice todavía más. Así, esa "conciencia de desdicha" hace también del lenguaje su acontecimiento pleno y carente, su vértigo y vestigio.

IX

Rayuela, en el capítulo 99, consiente este diálogo:

—"Para surrealistas ya ha habido de sobra —dijo Perico.

—No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desprenderse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.

—Suenan solemnísimo —dijo Perico".

La acusación de Etienne, como se ve, va dirigida a un surrealismo de los manuales literarios, pero su proposición precisamente funciona dentro de un surrealismo efectivo y mejor entendido. Sólo que, tal vez, en esa proposición gravita todavía la intención de reformular un plano de *significado*, desde esa perspectiva de una "estructura humana". Pero importa destacar este diálogo porque, de algún modo, responde a la necesidad de asumir el surrealismo como una experiencia ya dada para, desde allí, transgredirla en otras opciones: esta actitud, por lo demás, parece corresponder a casi todos nuestros autores que, en mayor o me-

nor medida, partieron del surrealismo. Para cumplirse, ese origen reclama su negación, su ruptura misma. Sólo que en este caso sentimos la discusión como más previa: los personajes de *Rayuela* no aceptan el surrealismo como una tradición posible y abierta, sino como un experimentalismo que hubiese extraviado su mejor sentido. Y, sin embargo, el surrealismo en Cortázar no es una simple huella, es posiblemente mucho más: por lo pronto, la experiencia que le permite superar una posible primera etapa postsimbolista, ingresar a un plano verbal donde el debate sea menos explícito y el lenguaje más válido por sí mismo. Una escritura animada por la ironía y el coloquio es iniciada por Cortázar, y por lo mismo su influencia ha sido amplia y esencial: a partir de *Rayuela* (donde la novela hispanoamericana gira sobre sí misma), y ya desde sus cuentos, esa habla continúa, sin énfasis, como un rumor penetrante, libera el lenguaje narrativo en una escritura poética que ha de incorporar zonas inéditas y que buscará organizarse como "figura", como código del conocimiento desde esa poesía. De este modo, en el origen como en la finalidad, y en la estrategia misma, la escritura de Cortázar actúa cerca del surrealismo, en una aventura apasionante de cuestionamiento y aperturas. Y aun cuando, de paso, descree de Breton, en *La vuelta al día en ochenta mundos* —que muestra el taller más visible del autor, sin el debate de *Rayuela*— parece claro que sus motivaciones más íntimas operan en esa tradición recuperada y ampliada por el surrealismo; y así en "Morelliana, siempre" Cortázar vuelve a proponer las opciones de esa tradición: "Por mi parte tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores... me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad". Por lo demás, la convocación en *Rayuela* del *azar* como posibilidad de encuentros que abren otra comunicación —azar que es también la indeterminación abierta, la estrategia misma del relato—, así como del *inconformismo* y de la consagración mediadora de los objetos, remiten a esa tradición prolongada por Cortázar. En *62 modelos para armar* el concepto de *figura* adquiere una mayor incidencia poética, porque esta novela —que ha sido mal apreciada por la crítica—, renuncia al debate intelectual y a los grandes temas de *Rayuela* y se aventura en el mayor riesgo de implicar todo su sentido posible en una sola autonomía narrativa, en la confluencia y los desencuentros de sus personajes, en la recurrencia de sus actos e imágenes centrales; y también en ese mismo despojado espacio donde acontece, y en el cual escuchamos quizá la voz más personal de Cortázar, desde la añoranza de un diálogo religado, más pleno, y desde la intuición de la defectividad de los actos humanos; doble mo-

vimiento que acaso lo defina mejor que la simplemente aleccionadora prédica vista, por la crítica usual, en sus textos. Como Octavio Paz, Cortázar es un autor que permanentemente *ensaya* la posibilidad de la transgresión: el lenguaje debería traspasar su misma enunciación, cuajar en otro espacio, con el poder y la plenitud de una experiencia más total. Esta ambición hace que ambos autores ensayen una perpetua primera página, una página única —presencia y ausencia— que es como el umbral hacia un espacio que no se fija, que todo parece premeterlo y que persiste en su sola inminencia. De allí que tanto Cortázar como Paz hayan respondido con fe pareja a tan distintas solicitudes, y, por lo mismo, en el ensayo muestran el repertorio de su actualidad, las direcciones de sus gustos, las preocupaciones con su tiempo histórico; revelándonos así que desde un centro necesario de gravedad, pueden desplazarse ampliando nuestra lectura de sus textos centrales, arriesgándose incluso a una participación más amplia, con una curiosidad ávida, gestadora. ¿No corrió el propio Breton, valientemente, esos riesgos, demostrándose en las solicitudes de su tiempo, esa errancia de la cultura en la que no temía poner a prueba su centro gravitatorio, yendo de Freud a Marx y al ocultismo? Corrió más riesgos, quizá, y llegó, al final, a la opción zozobranante por el universo de Fourier. De ese movimiento generoso está hecha también la tradición del escritor moderno: desde Alfonso Reyes (a quien, como dice Luis Loayza, sería un derroche perder), hasta Borges y su placentero trabajo (o juego) de compilador y editor; y, por cierto, hasta el propio Lezama Lima y su deslumbrante e inagotable pensamiento poético —que centraliza tantas alusiones—, cuya *simpatía* gestante recién empieza a motivarnos. Tendríamos, por lo mismo, que defender en su propio riesgo a nuestros mejores autores, negándoles la autocomplacencia o la dispersión: recuperándolos desde sus centros focales, desde una tradición sin la cual no tendríamos acceso a esa página que desde ella *dota así de autenticidad a nuestra morada*, según el reclamo de Mallarmé; espacio éste que no es refugio, advierte Blanchot, sino que está en relación con “el escollo, la pérdida y el abismo”, espacio por lo mismo exigido por toda lectura real.

X

Necesitado de negaciones en el debate que funda, el surrealismo ingresa a una escritura donde asume su neutra voz prolongada; entrega así no sólo la añoranza de una revolución que es esencialmente inminencia, deseo por lo tanto extremado en la ausencia que denuncia; entrega

también sus propios límites, que son el acceso de su abandono y su rigor, de su riesgo y convocación. "Es más por abstracción que por naturaleza que Satán me reconduce al fuego. Y a su turno la naturaleza no me restituye la abstracción, sino que la abstracción me hace inventar la naturaleza en una especie de movimiento infernal"; esta declaración de Antonin Artaud es comentada por Lezama, en *Tratados en La Habana*, al analizar las relaciones de Artaud y el *peyotl*. Lezama advierte con agudeza los espejismos que en la misma "pasión de lo concreto" alentaba la droga en Artaud. Pero, en el fondo, hablando de esta experiencia de Artaud, Lezama nos precisa su propia aventura, su propio riesgo, separándose del riesgo asumido por el otro. "Habitaba un reino paralelo y sombrío, la lucidez analítica en la penetración de su locura", dice Lezama; y también: "Satán quiere hacerse de una naturaleza, para ello procura que el vegetal, el *peyotl* en sus evaporaciones de mitos sin apoyo, crezca dentro del hombre. Pero el hombre no comprende como el vegetal, sino que se transparenta al vencer por fulgor la figura o al ocupar por totalidad la sustancia". Satán es aquí, naturalmente, el espejismo del extravío puro, la disgregación destructora, a lo que Lezama opone la otra organización poética de la expansión ligadora. Esa respuesta de Lezama es una actividad de rescate: recuperación y ocupación desde la imagen, que establece las semejanzas en una realidad poética absoluta (como en Novalis), que es la promesa paradisíaca. El espejismo en el riesgo aleja a Lezama de Artaud, no el esplendor del peligro: el *peligro con epifanía* en el que persigue (como se anuncia en *Paradiso*), el riesgo de un conocer dotado por la resonancia de un destino que se cumple a favor de esa poesía central. También en Néstor Sánchez ese riesgo se quiere precisar en un orden de conocimiento asociativo; en su última novela, *El amor, los orsinis y la muerte*, esa opción se plantea a partir de un grupo que trabaja (o juega) en una especie de taller (como en la prédica de Gourdieff), pero al mismo tiempo es ya un planteamiento paródico, una posibilidad creciente pero que a la vez se retrae, porque en esta novela la existencia es un fervor pero también un incumplimiento. *La existencia está en otra parte*: el desafío de Breton es recuperado por esta novela desde otra fórmula: *Make me a mask*, de Dylan Thomas; y así al espacio abismal se opone la mutación de la persona; la mediación verbal, por lo tanto; la figuración y el doblaje de una escritura que ocupe las disyunciones. Desde una exigencia más radical (que no se dice, que gravita, como la añoranza de una literatura subterránea, de un reajuste pleno, intuído en Daumal; añoranza ésta que hace intolérable el malentendido de lo cotidiano y arroja a los personajes a una

búsqueda y aprendizajes ardientes), desde un reclamo más agónico, esta novela vuelve a plantear una crítica aguda al surrealismo en el movimiento mismo que lo asume. Crítica más decisiva, porque se plantea desde el despojamiento: la novela niega sobre todo la validez plena de las mediaciones mágicas, de los objetos insólitos, de las vías erráticas del azar objetivo; y califica a ese repertorio (eje, por ejemplo, en *Los vasos comunicantes*) de *fetichismo*. Como si el surrealismo hubiese confiado con exceso en la posibilidad de una comunicación religadora, entregada a mediaciones casuales, enmascarada en esa deriva. Porque precisamente esa búsqueda podría suponer que la *disponibilidad* básica de todo individuo alerta, esa apertura a las conciliaciones, se vería menoscabada por un "fetichismo" que implica la confirmación del mismo divorcio entre lo cotidiano y la ruptura, entre lo posible y lo insólito, sólo por azar confluyentes. Hacer que esa confluencia se rinda no por azar sino por un aprendizaje iniciático menos casual, parece una posibilidad extrema en esta novela; posibilidad entregada a la misma escritura, por cierto, y a la relación más despojada con una realidad que en el texto es cifra en el *pinus deodora* (madera sagrada del Himalaya), que es como una materia en blanco, un espesor puro, que trabaja su forma de instrumento musical para iniciar el acorde, la apertura cantada de una frase ferviente. Uno de los personajes claves de *El amor...* es el tío Ismael (suerte de Morelli, que renuncia al debate de la literatura y busca escribir *El hombre de la bolsa*, una novela imposible), que en su diario rechaza "la arrogancia úbico-psicologista" del surrealismo, así como el "cartesianismo" que ve en la secuencia de los "fundadores" elegidos por el surrealismo (la tríada Rimbaud-Ducasse-Vaché); y cuestiona también la "patafísica", el humor gratuito y pluriferante, en nombre de otro humor, que estaría más cerca de la disponibilidad, del hecho de que "sigo sin la menor noticia fidedigna sobre mí mismo"; humor que fuese así más bien un *tono* íntimo y no un puro derroche mecánico, como ocurría desde Jarry, "el Alfred con pajarito". Ese rechazo de la "arrogancia" no es casual: evoca las reflexiones de Daumal sobre la neutralidad de la poesía. Lo *úbico* y el psicologismo son otras pistas falsas, erráticas, tanto como la feliz solución cartesiana de un proceso sólo literario en la poesía, la cual reclama, más bien, por un silencio, por una marginación central, desde donde recuperar una orientación extraviada por la literatura asimilable. Con lo cual llegamos a un extremo fundamental en las rupturas de una escritura plural: zona, en español, al inicio de su aventura. Zona no dicha, explorada por algunos poetas y narradores, que nos aguardaba en la misma tradición. Zona, en fin, que se dice a sí misma para una

lectura que, no extraviada por el lenguaje, reconoce en el lenguaje mismo la letra y el rumor que nos reemplaza.

XI

Entre estos poetas que señalan otro espacio —explorado por Lezama Lima, por Octavio Paz—, el peruano César Moro (1903-1956) es en nuestro idioma el más ligado al movimiento surrealista, en el que directamente intervino. Gran poeta desconocido, totalmente marginal: no sólo cambió su nombre (que es Alfredo Quispez Asín) sino también su lengua, y escribió la mayor parte de su obra en francés; en español sólo escribió sus primeros textos y *La tortuga ecuestre*, que en 1957 editó su amigo André Coyné. En vida, por lo demás, sólo publicó dos libros: *Chateau de Griso* (1943) y *Trafalgar Square* (1947), y una plaquette: *Lettre d'Amour* (1947); su libro fundamental, *Amour à mort*, fue publicado póstumamente por Coyné (1957), y otra parte de su poesía permanece todavía inédita. Son ediciones brevísimas, casi inhallables. Destino de una obra que, sin ironía, nos advierte sobre la precariedad de los catálogos de la actualidad, sobre el espejismo profuso de las editoriales, sobre la necesidad de precisar una lectura no deteriorada por el "anonimato de la publicidad". Una obra secreta, animada por el fervor (el estupor, decía él) de un lenguaje nítido y espectral, por el erotismo suntuoso y el deseo trastrocador que con lucidez nos habla desde una ausencia que es presencia convocada, aludida. Como en pocos, la poesía es en Moro un lenguaje sin mediaciones, lenguaje instantáneo, figuración sin artificio, ritmo encendido por una captura que fue, en él, siempre dichosa. Por eso la sabiduría expresiva de sus textos es notable: dentro del surrealismo se diferencia con la nitidez y la ausencia de énfasis, con la neutralidad que impone al mismo repertorio exaltante de la imaginación, con el juego imantador de su ironía, con la lucidez de una composición que atrapa el vértigo y la contemplación en un solo gesto apasionado. Y fuera del surrealismo, o prolongándolo en una exploración verbal más ceñida, menos lujosa, confiere a esa figuración espléndida la crítica agónica de un verso que se fragmenta, en un contrapunto dramático y siempre ferviente. Moro hizo del surrealismo, por cierto, un código moral: era intolerante con cualquier falsificación. Se separó de Breton, sin violencia, cuando creyó que el intolerante de otrora aceptaba cerca de sí a equívocos literatos; fustigó también a Eluard y descreía de Aragón; incluso se burló de Huidobro, en cuya importancia no creía; y, por cierto, fue el crítico más

violento del "americanismo" en literatura o en pintura. Prefirió a Chirico, a Reverdy, a Peret (a quienes tranujo al español), aunque Breton no dejó de llamarlo a colaborar en su compilación sobre arte mágico. Hay autores, se ha dicho, que nos complacen con su marginación, al permitirnos su descubrimiento, sólo que en el caso de Moro esa marginación es intacta: en lo que no se ha dicho sobre la poesía en nuestro idioma, esa zona que no se dice, habita Moro (y no es el único) como una evidencia de esa poesía que, como afirma Coyné, es siempre irrecuperable. Marginación que preserva toda poesía real como otra forma de su actualidad: por eso, recuperarlo nunca supondrá contradecir su opción secreta; la lectura sólo podría confirmar estos mundos personales, actualizar esa opción central. En la tradición nuestra —en ese espacio de textos en diálogo— la obra de Moro es la más solitaria, una de las más insólitas también.

XII

Otros poetas parten también del surrealismo, o lo aluden y despojan o amplían. Y habría que hablar de la materialidad vertiginosa de *Residencia en la Tierra*, de Neruda, libro también fundamental, pero ello extendería ya demasiado estas notas. Sin recaer en el catálogo, recordaré aquí otros nombres: Enrique Molina y Francisco Madariaga, en Argentina; Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas y Guillermo Sucre, en Venezuela; Montes de Oca y Homero Aridjis, en México. En Molina el surrealismo se expande a través del poderío de la imagen, mientras que en Madariaga esa imagen se concentra y reduce a una cifra extrema; si Madariaga opera desde un plano ceñido, Molina busca manifestar la plenitud de la experiencia en la misma apertura del deseo que la renueva; por eso sus poemas poseen una notable capacidad de irradiación, animados por el paisaje de los viajes y el elogio de los encuentros rendidos: así, es en el asombro de la experiencia donde la imagen se renueva, manifestando su plenitud y su inconformidad, su captura y su deseo renovado. Ante ese esplendor material, ante esos himnos del asombro, la poesía de Juan Sánchez Peláez se nos revela como un monólogo desde el desamparo, que rodea al mismo deseo, y que exige volver a la pregunta "¿Quién soy yo?" (como en Breton), para partir del cuestionamiento interno; en esta actividad la poesía es respuesta al desarraigo: vestigio último de las disyunciones "en la casa de nadie". Desamparo que también asume Rafael Cadenas; sus breves poemas en prosa poseen una resonancia íntima y aguda,

son breves paisajes de la extrañeza, y nos introducen a un territorio donde el abandono y la lucidez son un esplendor agónico, un lenguaje del espejismo. Lenguaje que en *La mirada*, de Guillermo Sucre, efectúa el despojamiento del discurso poético en un espectro de iluminaciones, y aquí la experiencia se restituye como palabra criticada. Espectro de un vértigo incesante y figurativo en Montes de Oca, de un asedio imaginista en Homero Aridjis; escritura impersonal en estos poetas: independencia expresiva que busca convertir un espacio verbal en un centro religado. Una lectura crítica detenida requerirían estos poetas, una correlación que evidencie el paralelismo y la diversidad de sus aventuras, y que considere a otros autores (como los chilenos Rosamel del Valle y Díaz Casanueva; como los peruanos Emilio Adolfo Wetsphalen y Martín Adán) en ese espacio de modificaciones y aperturas. Pero hay que decir también que a estas evidencias de la figuración corresponden otras, igualmente extremas y válidas, que se cumplen en la otra posibilidad de la escritura: la posibilidad de su coloquio, de su crítica en la temporalidad hablada. Posibilidad que se desarrolla en la narración más libre, con el humor y el drama de su misma oralidad (como en César Fernández Moreno); que intenta abrir esa narración en el espacio textual para un contrapunto crítico, en un habla inmediata (como en Ernesto Cardenal); que asume el monólogo de formas sucintas, para una poesía crítica, no menos dramática y hablada (como en Heberto Padilla); o que se extrema en el rigor de un lenguaje temporal (porque supone una nueva crítica a la poesía, una nueva búsqueda de la comunicación desde la revaloración del coloquio), como en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, el último libro de José Emilio Pacheco, donde la poesía vuelve a hablarnos de la fugacidad de la experiencia, de la mutación de toda fijeza, y ahora desde un desdoblamiento —parodia, ironía, lucidez— que es una crítica ya sin énfasis en su formulación fragmentada, en su referencia inducida. Por eso este último texto vuelve a recuperar la fundación borgiana: la imperfectibilidad de la literatura es su punto de partida, ahora ya en el contexto de la poesía. Y dación moderna, desde la marginación social y cultural de la poesía. Y en esta misma formulación, el poeta requiere rechazar los mitos de la permanencia —en la propia poesía— para asumir el curso de la fugacidad, la ley de las mutaciones, su medida y su lenguaje. Pero también aquí, en esta opción por una temporalidad instantánea, la poesía del desencanto crítico —nuestra conciencia de desdicha—, se encuentra con la poesía del encantamiento —nuestra conciencia del fervor—, porque en la tradición moderna, que los textos nos deparan en su diálogo, el tiempo se convierte en nuestra otra temporalidad desde ambas posibilidades de

recuperar el esplendor de un instante entero. Y ese instante se demora en el privilegio de la lectura: espacio que cuando recuperamos también nos dice. En nuestro idioma, la tradición moderna de la poesía nos espera con ese privilegio que es por cierto un reclamo, la correlación y la autonomía de su madurez expresiva que funda otra lectura. Ha escrito Maurice Blanchot: "la lectura parece ser participación en la violencia abierta de la obra, en sí misma es presencia tranquila y silenciosa, el medio pacificado de la desmesura, el Sí silencioso (y ligero) que se halla en el centro de toda tormenta".

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Deliberadamente elimino de este artículo las notas de pie de página: es ya demasiado extenso; y aun así sólo plantea un tema que requeriría, como es obvio, un desarrollo más amplio en cada una de estas doce notas. Lo que sigue es una lista, bastante reducida, de los textos empleados o tenidos en cuenta.

Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.

——: *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

Maurice Blanchot: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

——: *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1969.

——: *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

André Breton: *Manifestes du surrealisme*, Paris, Gallimard, 1963.

René Daumal: *Le contre-ciel/Les derniers paroles du poete*, Paris, Gallimard, 1970.

José Lezama Lima: *Tratados en La Habana*, Universidad de las Villas, 1958.

Charles Olson: *Selected Writings*, New York, New Directions, 1966.

Octavio Paz: *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

Ezra Pound: *Literary Essays*, New York, New Directions, 1954.

Emir Rodríguez Monegal: *El arte de narrar*, Caracas, Monte Avila, 1968.

——: *Borgès par lui-même*, Paris, E. du Seuil, 1970.

JULIO ORTEGA

Yale University