

Ensayos teóricos o no teóricos, los de *La liebre en la luna* iluminan y justifican toda la obra de Espinosa. No sólo en los obvios ensayos relativos al “¿por qué escribo?” o al “escritor y su obra”, que cada día resultan más sospechosos en nuestro medio, sino también en aquéllos — todos los demás — en los que calibra esos temas que son centrales en sus novelas, cuentos o poemas (no muestra la relación, se entiende): el tema de la ciencia — de sugestivo tratamiento en *La tejedora de coronas* — impone una sección completa: “Ciencia y devenir”; la historia y el sentir de Cartagena, desarrollados en el ensayo “La ciudad reinventada”; el tema de la historia misma, como estímulo y telón de fondo de la ficción literaria, que Espinosa aísla inteligentemente de todo sociologismo; la discusión sobre el aporte del modernismo, obsesión y afinidad que no en vano relacionaríamos con su discurso, poético y narrativo. Esta cohesión íntima entre obra y pensamiento, esa insistencia sin dobleces en una dedicación al oficio literario, asumido como personalísimo trabajo vital, con todos los riesgos que ello implica, bien ameritaba un título que recuerda la fábula oriental de la liebre que se ofrece a sí misma como alimento del dios que reclama hospitalidad; ¿a cambio de ello recibirá el premio de ser observada por todos como una mancha en la luna?

OSCAR TORRES DUQUE

## Dos que me parecen uno

Gente de pluma

Armando Romero

Editorial Orígenes, Madrid, 1989, 143 págs.

Para emular la sacralización del número dos que propone esta obra, dividamos este comentario en dos reflexiones: la primera, relativa a la manera como está escrita; la segunda, a su contenido.



La primera reflexión suscitada es acerca de lo que entienden algunos escritores por ensayo (“Ensayos críticos de literatura hispanoamericana” es el subtítulo del libro en cuestión). Las últimas valoraciones del género ensayístico como “voluntad estilística” han sido tomadas muy a pecho por algunos, entre ellos Romero, para quienes esa “voluntad estilística” consiste en decir lo “hondo” de una experiencia de lectura con igual “hondura”. Es decir, omitir el paso de la intelección de la lectura (que probablemente no se ha dado) e intentar conseguir la intelección en el paso de la escritura: darle a la palabra escrita toda la responsabilidad de hacer inteligible una experiencia, esto es, de emitir un juicio. Antes de pasar a los ejemplos, precisemos que la “voluntad estilística” que define el ensayo es inherente al acto de pensamiento que se expresa en dicho género. Lo que comunica el ensayo es, pues, un pensamiento, no lo difuso de la experiencia estética. Esta puede

ser metafórica, pero el pensamiento la hace inteligible, es decir, la reduce, no la amplía a otras metáforas. A esta afirmación oponen los “vitalistas”, con increíble candidez, que la experiencia estética es irreductible a conceptos, lo cual es obvio y argumentarlo es ridículo. No es la experiencia estética lo que se va a comunicar en el ensayo, sino su intelección. Pretender hacer lo primero, como creo que pretende Romero, sólo puede conducir a la retórica, la vacuidad de las palabras o el lugar común. Veamos algunos ejemplos, tomados al azar de *Gente de pluma*: “Transformación, artificio: la literatura latinoamericana, a la busca de sus esencias, deja la puerta abierta a fin de que al entrar el único también entre el otro, así como nos afirman del electrón que pasa por dos puntos a la vez: ‘río con dos bocas’. Instantánea de la duplicidad, poder ubicuo de la unicidad. ¿Es entonces Augusto Roa Bastos el supremo escritor de toda nuestra república? Si la pregunta no es retórica tampoco busca afirmar un calificativo. Ella nos da sólo como respuesta ese viaje a la oscuridad de la mano del Oscuro — que no es otro que *Yo el Supremo* — para que veamos la luz” (pág. 13); “Como apuntábamos antes, el poeta regresa a su fuente primera: su vida interna ha circulado más por la relatividad del corazón que por la del tiempo y el espacio. Enfrentado violentamente a la desnudez de los sentimientos, ya no puede evitar más la tristeza, el desamparo: llora entonces de cierto y de hondo; ha caído más profundamente que Altazor, ya no hay chispas que hieran los ojos en el aire, ahora la derrota se abre como una fruta al picoteo de la mirada de los otros” (pág. 31); “Ese elemento terrestre, la hoja, al hacerse cada vez más auténtico, es decir, al acercarse más a sí mismo, ha logrado desplazarse hacia los reinos de su propio sonido para ayudarnos a construir el poema, el poema que ve en la hoja, en la palabra, su génesis y realidad” (pág. 56); “Pero no se entienda mal, nunca habrá feísmo en esta poesía. Una extraña belleza se pasea por la piel de los poemas recogiendo y entregándonos la sensualidad de las palabras,

el brillo de los vocablos como flor de los pantanos. Y he aquí otro de los puntos de confluencia entre Mutis, Botero y Márquez. A pesar de que tratan sin tapujos los temas más ásperos y atroces, no van a caer en lo repulsivo, por lo contrario harán refulgir la textura de sus obras con una pátina de tierna belleza" (pág. 136).



La segunda reflexión es acerca del contenido. El esquematismo no es negativo en sí mismo; los esquemas son marcos de apoyo al pensamiento y, de hecho, todo pensamiento integral es esquemático: clasifica, distingue, establece jerarquías, caracteriza, etc. Pero no se puede argumentar con esquemas; ellos facilitan el análisis pero no son analíticos. Decir que una obra es clásica porque en ella hay equilibrio no es argumentar nada; para hacer crítica hay que mostrar cómo existe el equilibrio en la obra, y ello se constituye, entonces, en un criterio de juicio sobre el clasicismo.

El esquema del cual parte —o debía partir— Romero es el de la literatura hispanoamericana definida por una visión dual de la realidad, y ello es precisamente lo que significa el barroco. Ya de por sí es suficientemente sospechoso llamar barroca a toda la literatura hispanoamericana y reunir bajo ese rótulo autores tan disímiles como Huidobro, Lezama Lima o Aurelio Arturo. En cualquier caso, dejando de lado esa discusión, el esquema propuesto —la dualidad como estructura de las obras analizadas— no ha sido desarrollado. Y no se ha desarrollado porque la argumentación es tautológica y repite

el esquema, no lo analiza. El presupuesto se convierte en el argumento, los diferentes temas tratados reiteran el esquema. Y esa necesidad tautológica conduce, como lo dijimos en nuestra primera reflexión, a la retórica y el juego de palabras. No abusemos de los ejemplos; tomemos algunos de los ensayos y resumamos en ellos la "argumentación", en todos tendiente a confirmar una estructura barroca, dual, (ese dualismo puede ser de oposición, complementación, ambigüedad y hasta multiplicidad): en el ensayo "Silva, post-prandial y barroco" encontramos ocho proposiciones —centrales— del tipo antedicho: 1) Novelista —*De sobremesa*— cinematográfico, que muestra en los objetos una realidad exterior y una interior; 2) Lo que busca Silva no es decir sino sugerir, nombrar "elípticamente" lo otro; 3) La prosa de José Asunción alcanza la intensidad de la poesía; es prosa y es poesía; 4) Silva es su personaje José Fernández, quien, a su vez, es y no es poeta, hombre espiritual y hombre mundano; 5) La sociedad finisecular opone al hombre soñador el hombre de acción, del cual se burla Silva; 6) El mal interior es reflejo del mal nacional; 7) Silva ejemplifica una actitud de avanzada ante un país anacrónico; 8) Estableciendo un diálogo con la teoría de la novela moderna, Silva resulta perfectamente vigente.

Resumamos ahora, en nueve proposiciones, el ensayo "Vicente Huidobro o las leyes del naufragio": 1) Los dos últimos libros de Huidobro han suscitado elogio y reprobación; 2) Los poemas de Huidobro crean y destruyen su propio cosmos; 3) En *Altazor* no hay dolor; éste aparece en sus dos últimos libros —*Ver y palpary El ciudadano del olvido*—; 4) En su obra anterior Huidobro era un pequeño dios, en los dos últimos libros es un semejante a los otros hombres; 5) Poeta contradictorio, Huidobro asume "el riesgo de la conciencia", aunque ello le cierra "las válvulas a los sentidos en su poesía", que era por naturaleza "sensorial y sensitiva"; 6) En sus dos obras últimas, Huidobro quiere llegar "al otro lado de la página" rompiendo el muro que había levantado entre él y

los demás; 7) En su último libro, el poeta chileno expresa en la angustia del hombre su propia angustia; 8) La poesía de Huidobro busca una síntesis de dos elementos opuestos: cielo y mar; 9) En diálogo con la crítica huidobriana, debe concluirse ese carácter contradictorio del poeta, entre la faceta estética y la faceta humana.

En el ensayo "Aurelio Arturo: una voz manchada del paisaje" apreciamos cuatro propuestas igualmente duales: 1) En la poesía de Arturo, los elementos nombrados son el poema: la lluvia, las hojas, los árboles (y viceversa); 2) La poesía de Arturo es el paisaje, ese lugar donde se "unen los murmullos y los rumores, las iluminaciones y los brillos, las oscuridades y las sombras"; 3) "Espacio fuera del espacio y en el espacio de la poesía, es lo que es ese país que el poeta edifica mientras se deja construir a sí mismo por su paisaje"; 4) Las cosas en su poesía son afirmadas y negadas al mismo tiempo; el viento, que es invisible pero todo lo habita, es el causante de ese juego de ocultamiento y revelación.

Finalmente, tomemos el ensayo "Yo el supremo escritor de la República" y veamos cómo se repite el esquema en diez puntos: 1) El narrador protagonista y el escritor de esta novela de Roa Bastos son dos voces que se hacen una; el compilador-escritor tiene que asumir, además de su identidad personal, la del otro, una realidad histórica que le pertenece; 2) Hay diálogo de textos —que son voces— que chocan y se confunden: el pueblo, el dictador (que pretende asumir todas las voces: he aquí una interpretación valiosa que merecía más despliegue) y el compilador-escritor; 3) Aunque nacidos en la historia, los personajes de la novela son ahora seres de ficción; 4) El uno que escribe es el otro de los demás; 5) El personaje Francia —el dictador— es su propio personaje; 6) El habla literaria no es el habla popular; 7) Francia es diáfano porque revela su interior y no el siniestro personaje de la historia paraguaya; es diáfano porque son su acción y su pensamiento los que se revelan y no la acción y el pensamiento de los demás; 8) El dictador es él (y está solo) pero también

es los demás (y los necesita); 9) Al esquema anterior corresponde la existencia de un "Cuaderno Privado" — como la vida íntima de Francia— y una "Circular perpetua" que dicta el protagonista para todos y la posteridad; 10) El compilador tiene un doble poder: hundir al personaje histórico o salvarlo como "supremo personaje".

Se ha definido la retórica como un arte del "bien decir", pero esa especialización de la elocuencia nació para Occidente en Roma unida al no decir nada, tradición que fue enaltecida por el humanista cortesano —las más de las veces embajador— del Renacimiento. En el caso que nos ocupa, un manejo "elocuente" de la brillante idea de fondo —la dualidad como fundamento del barroco— se convierte en una retórica, "bien dicha", argumentación de cómo se puede expresar la dualidad sin tocar la obra estudiada y, por tanto, sin aportar elemento alguno de análisis de la misma.

OSCAR TORRES DUQUE

## La cosa infantil

Aviador Santiago

Jairo Aníbal Niño

Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1990,  
136 págs.

Jairo Aníbal Niño (1941) publica un nuevo libro que lleva por título *Aviador Santiago*. Como los anteriores (*Zoro*, *La alegría de querer*, *De las alas caracolí*), este libro es para niños o, como los editores y el mismo autor prefieren clasificarlo, se inscribe en el campo de la literatura infantil.

El libro narra una aventura en la que suceden mil cosas a dos niños que lo único que quieren es volar. Cómo conseguir tal propósito, es lo que llamaríamos el fin último que se propone el autor para con sus lectores, los niños. Hay una frase que se repite y que demuestra con mayor

claridad lo que pretendo decir: "Las alas no se buscan, se encuentran".

De esta manera el sentido de volar, como es fácil suponer, no es literal. El libro se plantea como una posibilidad que escapa de lo literal para ir en busca del aventurero, del niño que quiere mostrarse en este libro para aprender a volar.

Al comienzo el autor habla de los aviones, que fascinan a Santiago, el personaje principal, para no perder de vista un hecho que puede derrumbar la fantasía: los aviones son los únicos que en la vida moderna hacen que la gente vuele, literalmente.

Con el recurso de superponer escenas, cuadros, figuras que aparecen de la nada, imágenes —algunas solamente verbales—, el narrador va creando un mundo de fantasía donde todo puede ocurrir: Cuarto Bate, el gato, habla y dirige la excursión mientras que una tortuga vuela sobre los excursionistas, como la nube de fuego que siguió al pueblo de Israel por el desierto. En el relato abundan las instancias de este tipo que resultan un tanto inverosímiles y hacen pensar en lugares comunes.

Finalmente, después de muchos encuentros con personajes que dialogan o se multiplican indefinidamente, los chicos logran volar y salvarse a tiempo de los peligros que sus sueños les acarrearán.

Jairo Aníbal Niño pone de manifiesto en este libro su capacidad para narrar esta aventura, que si es obvia por su fin, no lo es tanto por la manera de llegar a él. Además los libros de "literatura infantil" —está demostrado— son su especialidad.

Para dar un juicio de valor sobre este libro (y sobre la literatura infantil) quizá lo más indicado sea un estudio a la manera de los teóricos de la "estética de la recepción"; es decir, un estudio que basara sus conclusiones en los resultados que obtuviera al recoger las impresiones de los lectores, que en este caso son los niños.

Sin pasar por alto el hecho de que no son ellos los que eligen los libros de "literatura infantil" sino que hay de por medio el adulto que compra el libro y que, por supuesto, lo escoge. Las mejores opiniones sobre este tipo de libros que ha oído quien escribe

esta reseña, provienen en su mayoría de adultos.

Vale la pena aclarar que un "estudio de lectores" es sólo una idea y no expresa el contenido cabal de la "teoría de la recepción"; cuyo interés principal se dirige a las grandes obras de arte y a la razón de su supervivencia a través del tiempo histórico. Solo se propone una metodología similar para entender el efecto de un libro como el que reseñamos en el público al que está dirigido.



¿Qué decir si un niño no lee *Aviador Santiago*, porque no le gusta, pero va en la página 400 de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas? La pregunta deja ver que la "literatura infantil", aunque esté dirigida a los niños, no basta para ser la lectura de los niños. Al niño lector hay que tenerlo en cuenta de igual manera que a aquellos a los que hay que inculcarles la lectura. La lectura, en todos los casos, como un acto de imaginación. Las obras para niños en este momento ocupan un lugar importante en el mercado editorial colombiano<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La Asociación Colombiana del Libro Infantil y Juvenil (Aclij) es una entidad que divulga y brinda todo tipo de información sobre los libros para niños que se publican en este momento en Colombia.