

JUAN RODOLFO WILCOCK Y EL PROBLEMA DE LA RESTAURACION NEOCLASICA

Ricardo H. Herrera

A nueve años de su muerte, J.R. Wilcock (Buenos Aires, 1919-Lubrano, 1978) 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 caso sigue su curso. Poco o nada se ha escrito sobre su obra: 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, es decir, un pequeño mito capaz de distraer la atención de la cultura periodística de nuestros días. En un país con algunos residuos de seriedad esto hubiera bastado para hacer imprescindible una reedición de su poesía, en el nuestro no es así. Con la esperanza de que algo cambie, trataremos de situarlo, esto es, de volcar la fuerza desmitificadora que lo poseyó, sobre el malentendido que, en vez de aproximarnos, nos distancia cada vez más de su obra argentina¹.

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 moti-

vos 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 sitúe antes de 1946, y su despiadada crítica al evemerismo exactamente después. Sintetizaré mi hipótesis: el peronismo objetivó las tendencias restauradoras y regresivas que Wilcock venía impulsando en su obra, y, al objetivarlas, hizo evidente para el autor sus peligros. Esto motivó su inmediato giro hacia una postura absolutamente crítica, es decir, moderna, como 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 veintiún 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* garantizada por la armonía musical que ciñe el acuerdo profundo entre lo que nombra y lo nombrado— restituyó a nuestra literatura la concepción órfica del lenguaje poético. Pero si vemos 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 ineludiblemente a una clausura de la función semánti-

1. J.R. Wilcock: *Libro de poemas y canciones*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1940; *Ensayos de poesía lírica*, Im. López, Bs. As., 1945; *Persecución de las musas menores*, Im. López, Bs. As., 1945; *Paseo sentimental*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1946; *Los hermosos días*, EMECE, Bs. As., 1946; *Sexto*, EMECE, Bs. As., 1953; *El caos*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1974.

ca: el nombre acabará sobreponiéndose a la cosa; desde el otro, el énfasis puesto en la función semántica hará dubitable 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 revistió características románticas: 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 él está en la base de los cambios que se irán operando en esta escritura.

De este primer libro podemos decir que es el que contiene en estado más puro ese ansia de desplazamiento hacia lo inconmensurable 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 románticas, sólo algunos trozos de plenitud justifican el fárrago del conjunto. Tal el caso de versos como: "Bajo el espacio que vive de estrellas en la noche/van los amantes, reduciendo el mundo hacia su imagen,/terriblemente solos e inconscientes, de la mano..." o "Ya nada existe, y se me vuelve espléndido el espacio/ de voluntad de amor incontrollable, 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 compositiva que equilibra el entorno natural y el lento transcurrir

del canto amebeo, un viajero, un muchacho o una muchacha que pasan por el espacio de la página, se detienen y dejan oír un fragmento —tremendamente impetuoso— de su cántico. Ello podría hacer pensar en un cierto 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 forma que se haga cargo del contenido sin recurrir a esquemas clásicos que, por otra parte, apenas si soportan la materia tumultuosa de esa inspiración.

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 poemario. No sólo las piezas publicadas en revistas desmienten esta hipótesis, 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 castellana, la edición de Guanda publicada en vida del autor). Allí nos enteramos que la fecha de su elaboración es 1942. No sorprende, entonces, 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 límpidas oscuridades nocturnas donde se muestran sus poetas predilectos: los románticos ingleses y alemanes. El motivo es el amor, pero el tema es el éxtasis órfico que en su ascensión musical se desprende cuanto existe, salvo la voz: "He muerto ya de amor,/no existo, soy el aire,/estoy en torno tuyo./ Oh amante! Un nombre como el viento..."

Confusos por un exceso de inspiración, con los problemas inherentes a una materia que rehúsa encauzarse porque halla su plenitud en la desmesura, los poemas de estos primeros dos libros no son, sin embargo, caóticos. Si Wilcock no tiene aún un pleno dominio de la forma, 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

2. J.R. Wilcock: *Cincuentenario de Paul Verlaine*, Sur, Bs. As., No. 136, feb/1946.

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 inminente*, del cual citamos recién unos versos, o *En el tigre*), sino una hipótesis para tratar de comprender el proceso que esta criatura iniciaría inmediatamente después de concluida la composición de *Los hermosos 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 páginas, aparecerán no sólo algunos poemas de *Los hermosos días*, sino también excelentes traducciones suyas, junto a la presentación de poetas norteamericanos (Conrad Aiken) e ingleses (Louis Mac Neice), y algunas críticas, como la efectuada a *Poemas elementales* de Francisco Luis Bernárdez, que aún hoy es recordada por muchos como una típica muestra de su temperamento agresivo. Esta crítica, junto a las presentaciones 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 contradictorios (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 extraño 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, conflicto 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 denominamos conflicto entre arte y vida. Este contraste angustiante es perceptible como queja en algún poe-

ma de *Los hermosos días*, la típica queja romántica por otra parte ("Yo, cantor entristecido por la crueldad de las gentes,/quisiera sentir en mis sienas 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, sino, estos juicios con su nostalgia, con su anhelo infinito por un clima más sereno ("el tierno 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.

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 insostenible: 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 dos: 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 reseña 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

3. J.R. Wilcock: *Conrad Aiken*, Verde Memoria, Bs. As., No. 2, jul/1942.

4. J.R. Wilcock: *Louis Mac Neice*, Verde Memoria, Bs. As., No. 3, ag/1942.

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 constituídos 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 provenzal de la poesía...”.

Hay tres elementos importantes en este párrafo: la adhesión y el rechazo simultáneos del 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 primer 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 adjetivaciones superfluas a que obliga la rima: canto “paralelo”, sangre “desplegada”, etc.). Se diría que la música que persigue necesita de palabras más aéreas, 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 brumas 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 fustigador del endecasílabo y el soneto acumula en estos libros treinta y siete piezas con esa for-

ma 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 pareados o la sáfica, se dan la mano con el más refinado y decadente alejandrino que pudiera concebirse. La chocante y afectada melifluidad al servicio del clima poético, más que de la poesía, nos hacen imaginar la voz como una Venus, una Psiquis 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 forzada donde las lágrimas amenazan con ahogarnos. Por otra parte, las máscaras que el poeta utiliza para expresar esta incontenible inundación castálida pertenecen al más vetusto de los mausoleos: los dioses y héroes del Parnaso clásico. Los Dióscuros, los Troyanos, Helena, Eneas, Anquises, Ulises, Circe, Perséfone, 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/ofrendarte 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 conmueves...” “La majestad de un mundo de piedra”, dice otro verso del mismo poema (*La ofrenda de Persecución de las musas menores*).

Tanto Eduardo González Lanusa como Carlos Mastronardi, dos lectores de estos libros, percibieron la restauración neoclásica; el primero con simpatía, el segundo con ironía. Escribió González Lanusa 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 interminable su aprendizaje”⁵. Y Mastronardi 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 espíri-

5. Eduardo González Lanusa: *J. R. Wilcock, Ensayos de poesía lírica*, Sur, Bs. As., No. 132, oct/1945.

tu de Wilcock, cuyas modalidades creadoras rehuyen 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, ciñe su labor 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 audibles”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 representar, ante los ojos del mundo, la destrucción causada por la primera guerra mundial; el equili-

brio 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 ensamblado, 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 hacer “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 ambas 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, el éxtasis retórico deja entrever, sin embargo, las primeras resquebrajaduras 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 ilimi-

6. Carlos Mastronardi: *J.R. Wilcock, Persecución de las musas menores*, Los Anales de Buenos Aires, Bs. As., Año I, No. 3

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

tado.//Sabía que esos mágicos paseos/me llevaban a un límite, impaciente;/tu muerte era esa última rompiente,/de allí descienden 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 delincuentes*? 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, delincuentes... 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 sutilísimos —y sin embargo nítidos— arpegios 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 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 (porque ¿cómo es posible gozar de un arte cuya convencionalidad se ignora?). 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 Prufrock* de Eliot (poema, este último, imprescindible para comprender el *Epitalamio* de Sexto). En el No. 5 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 No. 3, 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 es 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 calificaba al peronismo de fascismo. Es probable que este calificativo fuera un lugar común de la oposición política de la época, y se podría alegar que Wilcock lo usa irrespon-

sablemente. Puede ser, pero 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 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” milenarista por restaurar), pero debe haber sentido esa tendencia al ocultamiento de las contradicciones por el énfasis retórico (“pueblo”, “patria”, etc.), y esa inclinación a resolver las crisis con categorías completamente acríticas, como mito y mística del líder y 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, 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 Duparc, nos evocan temporadas y gestos desaparecidos. Su estilo consiste 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 Mastronardi: “no siempre sus recursos formales se identifican con los goces audibles”) se mezclan sin fundirse del todo y ofrecen el fiel testi-

monio 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 modulaciones y, paradójicamente, conduce a la poesía a tocar su inanidad, y, 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*, veintiuna sextinas endecasílabas, y *Epitalamio*, poema de ciento sesenta y cinco versos heptasílabos y endecasílabos alternados. También *Hae Puellae* es digno del epíteto 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;
cariátides sin manos de las quintas latinas,
musas que lame el humo del tiempo entre las ruinas.

La imaginería, 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 el Conde de Villamediana en el No. 2 de *Disco* (diciembre de 1945), y *A Caín* de Quevedo y *Temporalidad de la poesía* (el fragmento de la prosa de Mairena donde se comparan las poéticas de Manrique y Calderón) de Machado, en el No. 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 ilimitado: la noche, el viento nocturno donde la luna y las estrellas —*hae puellae*— retozan o huyen despavoridas 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 promi-

8. J.R. Wilcock: *Albert Samain, Au Jardin de l'Infante*, Sur, Bs. As., No. 126, abril/1945.

cua, iluminada por los afiches publicitarios, de las ciudades. La crítica y el juicio se incorporan, entonces, a esta escritura fundamentalmente bella como repulsivos feísmos. Y son feísmos 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 tácita religiosidad donde se refugia y relampaguea la utopía. Quisiera dar dos ejemplos que permitirán visualizar claramente este último aspecto. Cito las estrofas iniciales del tercer soneto del libro; en ellas encontramos magistralmente encarnada la fluente 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 en 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 como 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 subsumido por completo en el tema, y este, 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 verdosa
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 metrópolis de espuma
hacia el fulgor de su ansiedad secreta.

Vuelve del mar hacia la capital;
y la lánguida 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 compenetración con los fenómenos naturales, compenetración 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 sus cuentos, 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 adivinada, 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. Nos concentraremos en un único texto, no sólo para no hacer demasiado extenso el análisis, sino porque es en él donde las intenciones del autor alcanzan su mayor eficacia. *Epitalamio*, último poema de *Sexto*, está conformado 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* para convocar los materiales que han de constituir el poema. El objeto de la sátira sólo es perceptible, por supuesto, para aquel que pueda percibir los distintos niveles estilísticos y semánticos que se funden para ofrecer –como en *El caos*– “atrayentes 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 víbora”:

Convoco arbustos y agua; con pirámides,
con leopardos, con versos latinos, con espejos
formo 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 Cátulo, Wilcock somete la retórica clásica a la insoportable contradicción de hacerse cargo, con su lengua-

9. Un diario de este texto puede consultarse en: J.R. Wilcock: *Historia técnica de un poema*, Sur, Bs. As., No. 172, feb/1949.

je elevado, de la plebeya vida contemporánea. *Pastoral*, segundo fragmento, apunta la ironía sobre las acostumbradas escapadas del poeta al campo o a la costa: el estilo sublime desdeña 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 lo atraviesan.
Detrás del vidrio azul y verde, yo.
La otra pared muestra mampostería...

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 *Epitalamio*, los versos finales del *Nocturno*, donde las referencias textuales o veladas juegan un papel similar al que les encarga Eliot en su primer 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;
discurramos por tan serenas ruinas
que un tiempo han sido Itálica famosa.
Aquí fue el Rex, aquí el Politeama,
inminens 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 ilumina lo deciduo
cuando me miras en los vacuos antros
de la íntima, analgésica cinematografía.

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 I, No. 1, junio 1953), ambas son erróneas y mues-

tran 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 prácticamente insulta a Wilcock por adherir a ella, 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 page*. En síntesis: el libro, que abría 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 donguis* aparecieron a fines del 40 o comienzos del 50 (no he podido ubicar en qué publicación); *Hundimiento* apareció en *Sur* en 1948. Es posible que haya otros publicados en alguna revista y factible 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 función 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 deslumbrante 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 provisoria que así misma se ha dado a fin de objetivar su semanticidad— como juicio y crítica de la realidad que la origina.

10. Horacio Armani: *El caos como teoría de la existencia*, La Nación, Bs. As., 13/oct) 1961.

11. Basilio Uribe: *Recuerdo del amigo*, La Prensa, Bs. As. 11/jun/1978.

El caos exigiría un largo ensayo que no es nuestra intención realizar. Indicaremos, 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 desenmascaramiento 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 carnalescas llenas de formalidades y convencionalismos, resulta ser una genealogía del dominio ilegítimo. Los matices del planteo abarcan tanto a la política fascista como a la estética neoclásica. *El caos* describe la imposibilidad de fundamentar racionalmente cualquier tipo de “orden” o “forma”, y, por 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 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, elaboran 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 in-

viste de realeza en el momento mismo en que toma conciencia de su insignificancia. Donde debería 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 rehusa 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 inutilidad 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 encubierto: 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 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 geneólogo— hasta sus últimas consecuencias. Al hacerlo, la convención muestra su impostura 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 orgía sádica donde las imágenes poéticas, las alucinaciones eróticas, se corporizan y destruyen la posibilidad misma de conocer. El título del cuento, *Fiesta...*, emparenta a 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 peronista).

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, y de la cual está sacada esa línea que cité (*Burnt Norton*), netamente penitencial. La

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.

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 dificultad —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 arrobos, el éxtasis místico que hizo poeta a su autor vuelve a producirse; la música ya no la produce la sonoridad de las palabras, sino su significado. Se trata de una religiosidad que, a más de renunciar al énfasis, elude ahora 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 insoslayable 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 percance:

“Así como al vislumbrar por las barbacanas de la escalera helicoidal de una torre los arbotantes contiguos, el turista se va formando una idea ascendente y teatral 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 futilidad 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 tigre prehistórico.

Al mismo tiempo, aislado por el frío casi poliédrico 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”.



Januario Salgar corta las patas de los "sapistas" mediante el Decreto No. 648 sobre formalidades referentes a expropiaciones.