

tanta pureza cegadora impide la visión— resulta herida por el negror incisivo del trazo, el color de lo inexistente, de lo que nada revela. Blanco y negro en indisoluble ensamblaje, el de la palabra que pinta y el dibujo que inscribe, sombra y transparencia *alumbrados* en la página y el lienzo.

Escribir como otros han dibujado. Hacer que todos los sueños que están posados en las ramas alcen el vuelo, y cubran con el batir de sus alas y con sus gritos el fruto del árbol del mundo.

«Resacralización del mundo» lo denominó Roberto Juarroz, «hierofanización de la materia», Mircea Eliade: para Yves Bonnefoy el arte verdadero es aquél que supone apartamiento y privación, una reflexión desde la mirada y la palabra que recupere para el hombre de hoy, esencialmente escéptico o ateo, un sentimiento arcaico y extremadamente sincero de religiosidad olvidado hace milenios en el mundo occidental. Un desvelamiento de las instancias últimas de la palabra y el dibujo, un descenso hacia el interior de sus materias gestantes es lo que proponen estos *Apuntes sobre el dibujo* y, por tanto, la reanudación sagrada de una tendencia inmemorial: desentrañar y aprehender el significado mágico que poesía el trazo primiti-

vo en las paredes de la caverna. Como aquél, el dibujo al que se refiere Yves Bonnefoy ha de renunciar al accidente, a las especificidades del individuo para realce sólo de lo genérico, de los rasgos comunes y privativos de la especie, para no identificar o reproducir, para sólo *aludir* poéticamente.

La autenticidad y excelsitud del pensamiento de Yves Bonnefoy ha sido y es innegable, aunque en ocasiones como ésta pueda objetársele cierta ambigüedad en cuanto a su contraposición pintura/dibujo: la pintura es género menor, bastardo, y sus obras se hallan «entreveradas de relato, de sermón, de ciencia», por lo que no pueden parangonarse con la pureza del dibujo. No precisa el autor que junto a esta efectiva propensión «narrativa» de cierta pintura —la que se asienta en la inmediata captación visual de las cosas, en su real o imaginario existir en el mundo—, otras de sus manifestaciones participan de la misma «confesada insuficiencia» del dibujo. Trátase de ciertos pintores que también rechazan la elocuencia, que desgarran la tela, empobrecen sus recursos o desaparecen ellos mismos tras la sombra de sus trazos; trátase de obras en las que, detenido su sentido, todo lo evidente parece enmudecer; trátase, en fin, de tantos y tantos artistas que prosiguen, como ocurre en el terreno de la poesía, una línea de crea-

ción interiorizada y meditativa, en ocasiones incluso metafísica por la trascendencia de las incógnitas que plantea. Y todo ello desprovista –como también el dibujo– de la palabra, sólo mediante la sutil activación de ciertos mecanismos de la sensibilidad.

Leamos, pues, *Apuntes sobre el dibujo* reconociendo que tanta renuncia puede existir en el negro del lápiz o la pluma que Ives Bonney «esencializa», como a partir de la fulgurante vibración simultánea de los colores. Es la mano y la mente, el alma y el hombre todo que hay detrás quien subordina su creación –llámese litografía, collage, escultura o poema– a los siempre exigentes y estrechos márgenes de una búsqueda espiritual: la de una *isla ilesa*, la de una intocada *terra incognita* para la obra.

Marianela Navarro Santos



Madre de Santo (1984)

El llamador de Alberto Salas*

El llamador de Alberto Salas fue publicado en 1950 en Buenos Aires por la editorial Losada en una colección de cuidadísima presentación y corta tirada (seiscientos ejemplares en este caso). La colección se llamaba «Gulab y Aldabahor» y también incluía títulos de Daniel Devoto y la obra dramática *Los reyes*, de Julio Cortázar. El carácter minoritario de tal publicación no favoreció el reconocimiento de *El llamador*, aunque años más tarde el investigador y crítico literario Isaías Lerner impulsó una edición más modesta destinada a los escolares argentinos, igualmente agotada.

Alberto M. Salas (1915-1995), que fue catedrático en el Colegio Nacional de Buenos Aires y decano de la Facultad de Filosofía y Letras, está considerado uno de los principales historiadores argentinos de este siglo. Destacó, además, por su interés en la literatura, que se manifiesta no sólo en la creación de

* Prólogo a la edición española que pondrá en circulación La Veleta, Comares, Granada.

libros como *El llamador*, sino también en el modo de exposición de sus obras de historia. Así, por ejemplo, en *Para un bestiario de Indias* (1968) Salas adopta la forma tradicional del bestiario para estudiar la relación de los conquistadores con los animales del continente americano, apoyándose en los cronistas de Indias.

La habilidad de Salas para conciliar la investigación histórica más rigurosa con la amenidad de la forma literaria se aprecia sobre todo en su monumental *Diario de Buenos Aires 1806-1807*, de 1981, donde la sociedad colonial durante los ataques ingleses a Buenos Aires y Montevideo se presenta en toda su complejidad desde una perspectiva cotidiana. Pues, a partir de testimonios y de una ingente documentación, Salas arma un diario que, sin apenas elaboración ficticia, nos transporta hasta el desarrollo mismo de los acontecimientos y se lee con el placer de una novela histórica como *El siglo de las luces*.

El cultivo de la microhistoria lleva a Salas a interesarse por los lugares, tan ligados a la circunstancialidad de los hechos, y, más en concreto, por su ciudad natal, cuya topografía y clima a través de los siglos protagonizan la *Relación parcial de Buenos Aires*, publicada en 1955 por la Editorial Sur con un prólogo consagratorio de Victoria Ocampo.

En *El llamador* el recorrido es aún más particular, ya que se limita

al barrio de Palermo viejo, a los escenarios de su infancia. En este sentido podría afirmarse que, de un modo análogo a la *Infancia berlinesa* de Walter Benjamin o a la infancia sevillana reflejada en el *Ocnos* de Cernuda, *El llamador* es el libro de una infancia bonaerense.

Precisamente a propósito de Buenos Aires y con la ayuda de Blanchot, en *Relecturas* María Luisa Bastos analiza una característica fundamental de las imágenes de ciudades: su capacidad de estilización. Según María Luisa Bastos, el Buenos Aires que se refleja en las obras de Borges, Bianco y Bioy Casares nos atrae en razón de su ambigüedad: la diferencia máxima de su respectiva circunstancia (su «aquí» y «ahora» intransferibles) no se presenta en estos libros en toda su inmediatez verificable, sino que paradójicamente se capta mediante el distanciamiento de una mirada insólita. Se trata de lo que (a propósito de las imágenes de ciudades de Walter Benjamin) Peter Szondi ha llamado «el valor constitutivo de la distancia».

En *El llamador* la distancia que constituye la imagen de Buenos Aires es la mirada retrospectiva. Resulta, por tanto, significativo que, en su título, el libro aluda a un objeto anacrónico cantado por Borges en el soneto «Buenos Aires» de *El otro, el mismo*: «... el dorado / bronce de las inútiles aldabas, / con su mano y sortija...». (*El llamador*

también aparece en el grabado de Enrique Fernández Chelo que acompaña al texto de Salas).

El Buenos Aires de Salas es, como el de Borges, una ciudad ya desaparecida o en trance de desaparición. Y si tanto Borges como Salas se interesan en los barrios es porque su espacio clausurado corresponde a la reducción que la ciudad del pasado experimenta al ser mirada desde el presente.

Pero aquí terminan las semejanzas entre ambos escritores. Pues, con la excepción de cierto pasado pendenciero («su mitología de un pasado / de baraja y puñal», como se lee en el soneto antes citado), el Buenos Aires que Borges celebra es una ciudad despoblada, prácticamente muerta. En vez de remontarse a algún momento de su historia, Borges prefiere retirarse a ciertos lugares marginales donde ese mismo pasado está a punto de extinguirse. Borges merodea solitario entre objetos de melancolía casi arquetípicos que, en ciertos momentos privilegiados, parecen revelarle un Buenos Aires esencial, al margen del tiempo.

En *El llamador* Alberto Salas reduce Buenos Aires a los escenarios de su infancia: «el contorno inmediato, el que contenía toda nuestra toponimia afectiva, campo de nuestras andanzas más frecuentes». Pero la sorpresa ante el pasado olvidado en estos mismos lugares («el tiempo de los patios») le

devuelve el asombro de la mirada del niño: «y las imágenes, situaciones y rostros vuelven con plenitud, con toda la verdad que tuvieron y que secretamente conserva el recurso. Son un breve instante, el raro privilegio de volver a sentirse sentado en una silla de paja, o apoyados en una pared blanqueada con cal escuchando la conversación de los mayores».

Pues en *El llamador* la mirada del adulto reanima los lugares de la infancia. Y éstos, a diferencia de lo que sucede con el Buenos Aires pretérito de Borges, se pueblan de figuras y actividades de la vida cotidiana de los años 20. Se trata del Buenos Aires suburbano también reflejado en *El sueño de los héroes* de Bioy Casares o en los cuentos de tema infantil de Cortázar, compañero de generación y amigo de Alberto Salas (pienso sobre todo en «Final de juego», «Los venenos» o en el transfondo doméstico de «Circe»). Es un mundo lleno de movimiento: familias numerosas con abuelos inmigrantes, vecinos, fiestas en patios y corrales, tiendas de barrio, juegos y escapadas infantiles por descampados y terraplenes al pie de las vías del tren, riachuelos suburbanos junto a fábricas... Un mundo donde se mezclan los coches de caballos a los tranvías y a los autos, y donde no deja de aumentar la popularidad del cinematógrafo.

José Muñoz Millanes