

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS



MENDOZA
(R. Argentina)

N.º 10
AÑO 1971

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

N.º 10
AÑO 1971

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

ADOLFO RUIZ DIAZ

DIRECTOR

CARLOS ORLANDO NALLIM

JEFE SECCIÓN PUBLICACIONES

CORRESPONDENCIA Y CANJE

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras

INSTITUTO DE
LITERATURAS MODERNAS

MENDOZA

R. ARGENTINA

I N D I C E

ARTÍCULOS

Octavio Paz en la cruz del hermetismo y la lucidez, <i>Carlos Horacio Magis</i>	Pág. 9
Los Robinsones - II, <i>Adolfo Ruiz Díaz</i>	„ 31
El cambio de la realidad social y política en Hispanoamérica y la actitud de sus novelistas, <i>Lidia Dapaz Strout</i> ..	„ 59
Ascasubi: Santos Vega, <i>Rodolfo A. Borello</i>	„ 77
“Ulysses” vs. “Rayuela”. Dos etapas en la odisea del siglo veinte, <i>Lidia Aronne de Amestoy</i>	„ 113
Un místico argentino: Ricardo Molinari, <i>Magdalena de la Torre</i>	„ 125
Un apasionado rigor: Giuseppina Fumagalli, <i>María Elena Chiapasco</i>	„ 139
Introducción a la lectura de “Vents”, de Saint John Perse, <i>M. Eloisa Ruiz de Maldonado</i>	„ 157
La visión de lo cotidiano a través de los muertos de “Nuestro pueblo” de Thornton Wilder, <i>Guillermo Bibiloni</i> .	„ 171
Lo cómico en Jean Anouilh. Función y técnica, <i>María Celia Darré</i>	„ 185
Elementos musicales en “Doña Flor y sus dos maridos”, <i>Beatriz E. Curia</i>	„ 197

N O T A S

Aproximación a “La Urna” de Enrique Banchs, <i>Iris Gómez de Bosio</i>	„ 207
Incitaciones míticas en “Zona Sagrada” de Carlos Fuentes, <i>Raquel Puskin</i>	„ 213

RESEÑAS

Métodos de la crítica literaria, Enrique Anderson Imbert. *Ana F. de Villalba* (221). El prosista en su prosa, Angel J. Battistessa. *Guillermo Babiloni* (222). Memoria sobre la pampa y los gauchos, Adolfo Bioy Casares. *Carlos O. Nallim* (225). Études littéraires. *Liliana E. Labbé* (227). El inmigrante en la novela argentina, Germán García. *Ana Estela Perazzoli* (229). Anouilh, Paul Ginestier. *Liliana E. Labbé* (231). Poemas de Robert Lowell, Alberto Girri. *Nora A. de Allende* (232). García Márquez o el arte de contar, Ricardo Gullón. *Fanny Prevedello* (233). La lírica popular contemporánea, Carlos H. Magis. *Adolfo Ruiz Díaz* (235). Montale, Giuliano Manacorda. *Gloria Galli de Ortega A.* (236). Versos libres, José Martí. *Carlos O. Nallim* (238). Literatura alemana del siglo XX, Rodolfo E. Modern. *Dolores Comas de Guembe* (238). Il mondo salvato dai ragazzini, Elsa Morante. *María Elena Chiapasco* (239). Poétique, revue de théorie e d'analyse littéraires. *María Celia Darré* (241). Tiempo y novela, Jean Pouillon. *María A. Pouget* (243). Introduction à la littérature fantastique, Tzvetan Todorov. *María Celia Darré* (244). Doctrina y estética literaria, Guillermo de Torre. *Beatriz E. Curia* (246). Pavese, Gianni Venturi. *Gloria Galli de Ortega A.* (246).

ARTICULOS

OCTAVIO PAZ EN LA CRUZ DEL HERMETISMO Y LA LUCIDEZ

CARLOS HORACIO MAGIS

Con la aparición de *La estación violenta* (1958) culmina en Octavio Paz su marcada inclinación a la poesía hermética¹. Y precisamente por este hermetismo, una de las cuestiones más incitantes de su poesía es la dependencia de dos actitudes creadoras que parecían inconciliables: la apasionada tensión lírica casi automática y un activo intelectualismo. La primera alienta la verbalización enigmática de oscuras intuiciones, y a veces también de fecundos aportes del subconsciente. La segunda, menos patente, está representada por una constante vocación especulativa² y un notable afán de coherencia.

¹ Aun cuando la *poesía hermética* es suficientemente conocida, quiero hacer notar que llamé así a toda poesía de difícil acceso, y no exclusivamente a la *surrealista*. Por encima de los rasgos comunes a ambas (automatismo, aportes del subconsciente, preeminencia de la síntesis paratáctica o ilativa, etc.) lo que da su carácter específico a lo que llamo *poesía hermética* es su simbolismo (cf. nota 5) y, sobre todo, el uso de una lengua tan personal que las modificaciones, y la recreación, de la "lengua general" sobrepasan los límites admitidos por la norma lingüística común. De aquí su carácter, a primera vista, enigmático. Desde el punto de vista histórico, el *surrealismo* es bastante reciente; el hermetismo, en cambio, tiene una larga tradición en la poesía europea y, por ende, en la castellana y en la hispánica; tradición cuyo proceso —que con el andar del tiempo se ha ido acelerando— hace pie en dos vertientes: la poesía alegórica (desde los dramas y los diálogos medievales hasta el teatro calderoniano pasando por obras como *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, en el siglo XV) y la exquisita o compleja suntuosidad verbal de culteranos —también conceptistas—, del simbolismo modernista y del trabajado creacionismo. A mi entender, el hermetismo contemporáneo no sólo aprovecha todos estos antecedentes, sino que los sintetiza.

² Esta vocación especulativa se hace notar ya en *Raíz del hombre* (1937), y resulta evidentiísima en *A la orilla del mundo* (1942) cuyos poemas están impulsados por el ardoroso afán de dar con el sentido total de la existencia. Si bien esta actitud reflexiva ha seguido vigente en *Salamandra* (1962) y *Ladera este* (1969), parece alcanzar su climax en *La estación violenta* (1958).

Esta inusitada tesitura artística tiene en *La estación violenta* su exponente más alto ya que pocas veces los medios expresivos habían alcanzado tal vibración lírica, ni había tenido tanta importancia, en la creación misma, la subyacente tentación de explorar la raíz esencial de las realidades que configuran el contorno del poeta.

La estación violenta.

Este libro es, en resumen, una colección de poemas (escritos a lo largo de casi una década) que nos ponen en contacto con las particularísimas vivencias de Octavio Paz sobre tres problemas de vital importancia para él; problemas cuyos aspectos particulares son explorados de manera discontinua a través de todo el libro³:

1. *La realidad secreta del mundo*: a) la "substancia" del tiempo, b) la entidad real de la "mutación", c) la identidad de los contrarios.
2. *La entidad real y profunda de lo humano*: a) la engañosa diferencia entre "genérico" y "particular", b) el "yo" personal y el significado extraindividual de su experiencia, c) el amor como posible garantía de la existencia del hombre.
3. *La esencia y valor de la palabra*: a) capacidad de creación —en sentido casi bíblico— de la palabra, b) el misterio de la creación poética, c) los dolores de la creación: la angustia ante lo inefable y la repugnancia por la verbalización demasiado fácil y vacía, d) poesía y no-poesía.

Si bien he reconocido, y destacado, la vocación especulativa de Octavio Paz, es necesario insistir ahora —después de esta parcial caracterización de su libro—, en que nuestro escritor es ante todo un poeta —sus mismos ensayos lo confirman— y que su intelectualismo jamás llega a descarnar sus versos del generoso ímpetu lírico que los caracteriza. Ante esta circunstancia, debemos entender que la especial temá-

³ No creo que sea mera casualidad que el período de composición de *La estación violenta* (1948-1957) coincida con la época de redacción, o preparación de tres famosos ensayos *El laberinto de la soledad* (esbozado en 1950 y publicado, con su elaboración definitiva, en 1957), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957).

tica del libro evidencia la necesidad interior del poeta de establecer su propia verdad partiendo prácticamente de cero. Debemos entender también que los interrogantes que lo acosan resultan, curiosamente, la excitación primordial de su lirismo. De este modo, pareciera que la creación poética está motivada, en principio, por agudas intuiciones, las cuales, aun cuando son promovidas por lo circunstancial, mantienen sus raíces hundidas en un plano de fenómenos más significativos: las pulsaciones de la angustia, los relámpagos de la sensualidad, los misteriosos e inquietantes huecos del yo, el deslumbramiento ante la belleza. Pareciera también que todos estos riquísimos estímulos de la creación poética, que por naturaleza fomentan la presencia de un lenguaje particular de difícil acceso, estarían sujetos, ya en un nivel más profundo, al intelectualismo ya anotado, o sea a la vocación especulativa —que enriquecería las cuestiones sacadas a flor de piel por las aprehensiones intuitivas—, y el afán de recreación coherente, siempre alerta, que iría encauzando el generoso caudal lírico y su riquísima explosión verbal.

Según esta interpretación, el doble modo de experiencia —que fomenta la intervención de dos actitudes creadoras— explica que, por una parte, el modo de expresión general caiga, a nivel externo, en las formas más típicas de la poesía hermética (preeminencia del lenguaje simbólico, imágenes que condensan las más inesperadas y sutiles representaciones, sintaxis obsesionante ilativa o paratáctica, desplazamientos calificativos, etc.), mientras que, a su vez, el subyacente espíritu de coherencia imponga, ya a nivel interno, tres normas estructurales que terminan de caracterizar el estilo de *La estación violenta*:

1. La estrecha relación entre la forma de encarar el tema y la estructura adoptada por cada composición.
2. La transformación de los "complementos rítmicos"⁴ en factores estructurales.
3. La inteligente sistematización de los elementos simbólicos.

⁴ Para el concepto de *complementos rítmicos*, véase D. Alonso. "Temas gongorinos: La simetría en el endecasílabo de Góngora". en *RFE* (Madrid), XIV (1927), 331-346; Samuel Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, Barcelona. 1956; Tomás Navarro, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse (New York), 1956; pp. 16-17.

En lo que respecta al primer recurso, se advierte que los poemas adoptan normalmente una *estructura-tipo* tripartita: a) Introducción, b) Desarrollo, y c) Cauda. Este esquema no es novedoso: parece una herencia de las disputas escolásticas. La originalidad del poeta radica en la adaptación de esta estructura-tipo a la forma de encarar el tema en cada composición; adaptación cuyas variantes más significativas aparecen casi exclusivamente en la fase del *desarrollo*. El objetivo general de cada una de estas tres partes es el siguiente:

a) La *Introducción* no suele ser otra cosa que un conjunto de versos, casi siempre muy breve, que presenta la intuición primaria con arranques de hondo lirismo;

b) El *Desarrollo*, que abarca el cuerpo principal del poema, puede adoptar tres subestructuras, cada una de las cuales responde sistemáticamente a una de las tres reacciones del poeta ante la realidad enfocada:

b.1. En ocasiones, el "yo" de Octavio Paz queda como prisionero de sí mismo contemplándose, o contemplando (sin mayor actividad propiamente especulativa) las formas —casi siempre hostiles— de su propio contorno. En estos casos, el "desarrollo" se estructura en una *progresión lineal* (cf. "Máscaras del alba", "Repaso nocturno", "El río", "¿No hay salida?") que va reiterando la intuición primaria enfocada desde distintos ángulos.

b.2. Otras veces, el "yo" del poeta entra en franco conflicto con el mundo, y ese conflicto genera una fuerza centrífuga que lo desensimisma y lo lanza al vacío imponiéndole la personal peregrinación a las fuentes (cf. "Himno entre ruinas", "Fuente", "Mutra", "El cántaro roto"). En estos casos, en los que Octavio Paz da buena muestra de su capacidad reflexiva, el "desarrollo" adopta la subestructura de un *discurso dialéctico* (alternancia de tesis y de antítesis).

b.3. Por último, en el extenso poema "Piedra de sol", se advierte una curiosa subestructura, la *progresión cíclica*, que combina las dos anteriores: el "desarrollo" sigue una línea espiral en la que el continuo está dado por los recuerdos y la confesión personal (*progresión lineal*), mientras que cada una de las sucesivas vueltas se demora en el análisis e interpretación de la propia experiencia como representaciones de una realidad extraindividual (*discurso dialéctico*).

c) Lo que he llamado *Cauda* comprende un conjunto de versos, tanto o más breve que el de la Introducción, el cual puede tener dos funciones según el carácter del “desarrollo”. En los poemas de *progresión lineal* suele aplicarse al desahogo de la tensión lírica que ha ido “in crescendo”; en las composiciones, francamente especulativas, que adoptan el *discurso dialéctico*, dicho conjunto de versos cierra a modo de síntesis y conclusión la alternancia de tesis y de antítesis. En la *progresión cíclica* que caracteriza a “Piedra de sol”, la cauda cumple sintéticamente las dos funciones.

En cuanto a los complementos rítmicos, Octavio Paz amplía sus funciones tradicionales con la importante responsabilidad de fortalecer la unidad de los poemas muy complejos (cf. “Repaso nocturno” o “Piedra de sol”) haciendo que ciertos factores impresivos resulten un sugestivo y eficaz engarce entre las diversas secciones o diferentes momentos de una misma composición. Los complementos rítmicos tienen una riquísima fenomenología, que Octavio Paz maneja con gran habilidad, alineable en tres vertientes según la fase del signo lingüístico (significante o significado) en que esta fenomenología se apoya:

a) Los que acuden principalmente al juego de la “forma acústica”: anáfora, aliteración, reiteración libre.

b) Los que quedan a horcajadas entre el juego acústico y el juego conceptual: parequesis o figura etimológica, antítesis, quiasmo, paralelismo.

c) Los que se basan en la correlación mental, o sea la vertiente que incluye los procedimientos más generalmente denominados “complementos rítmicos”: reiteración variada o perfecta de frases y de versos, leit motiv, imágenes paralelas o equivalentes, sutiles alusiones a un mismo tópico.

Con respecto al tercer recurso, la sistematización de los elementos simbólicos, podemos definirlo, muy en bloque, como una sagaz manera de limitar los excesos de la verbalización automática y de estructurar inteligentemente ciertos elementos temático-formales cuya complejidad

y cuya base irracional⁵ hubiera podido, dado el alto nivel de frecuencia, inclinar el hermetismo hacia la simple turbulencia. Precisamente por ser este recurso uno de los mejores exponentes del difícil juego el puro ímpetu lírico y el paralelo intelectualismo, creo que la sistematización estructural de los símbolos merece un análisis más detenido.

Los símbolos. En los poemas de *La estación violenta* tienen clara preeminencia, tanto por su nivel de frecuencia como su función expresiva, seis símbolos: AGUA, LUZ, RIO, PIEDRA, SANGRE y ESPEJO. De acuerdo con su propia naturaleza, estos símbolos no se comportan como cristalizaciones estáticas, sino que actúan como signos dinámicos. Vale decir que, si bien tienen un significado fundamental, o primario, admiten una serie de inflexiones (*equivalencias, combinaciones y contrastes*) que matizan, enriquecen y hasta modifican ese valor primario.

Ahora bien, lo que da carácter al simbolismo de Octavio Paz es precisamente la maestría con que el poeta ha manejado esas posibles inflexiones hasta crear con ellas un sistema de insospechable coherencia. Y este sistema tiene tal trabazón lógica que su estructura termina por ser una clave —sobre todo si queremos asumir la actitud crítica— para penetrar más a fondo en la placentera interpretación de las creaciones más herméticas.

Los ejes simbólicos y sus inflexiones. Ahora revisaremos el valor de cada uno de estos símbolos y sus posibilidades combinatorias⁶:

⁵ Cuando hablamos de *símbolos* debemos recordar que en ellos la asimilación de planos (el *real* y el *evocado*) —mecanismo básico de la mayoría de las imágenes—, se debe a un movimiento fuertemente intuitivo que logra aprehender las relaciones más profundas y menos obvias entre dos objetos. El símbolo, así entendido, resulta un signo ambigüo que tiene dos niveles semánticos: su significado normal o general en la lengua, y la referencia anormal, esotérica, a un objeto especial. Esta ambigüedad, paralela a la de la poesía misma, le da un ágil dinamismo en el que parece residir el secreto de su fuerza expresiva: el símbolo acepta sin esfuerzo la función referente esotérica, pero muchas veces exige valor por sí mismo como un signo (palabra o lexis) en el cual el poeta debe respetar el significado tradicional que tiene en la lengua.

⁶ En esta revisión se irá tomando uno a uno los seis símbolos (o ejes simbólicos) elegidos, los cuales aparecerán con su signo típico. Entre corchetes se dará, cuando existan y tengan una aparición frecuente, otros signos que en el lenguaje de Octavio Paz tienen un valor simbólico equivalente. En primer término se verá su significación primaria con la ayuda de ejemplos poéticos, y a continuación se verán

1. EL AGUA

1.1. *Valor primario*: Principio de vida superior por su plenitud, fecundidad y lucidez.

agua de ojos, *agua* de bocas, *agua* nupcial y ensimismada,
agua incestuosa.

agua de dioses, cópula de dioses, *agua* de astros y reptiles,
selvas de agua de cuerpos incendiados,
beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, ...

Mutra, 65-67

¿Qué yerba, qué *agua de vida ha de darnos vida*,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?

Himno entre ruinas, 18-21.

abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come la vida,
tiéndete al pie del árbol, *bebe el agua!*

Piedra de sol, 330-333.

1.2. *Valores por extensión*: Factores de vida superior.

1.2.1. La mujer a la luz de la reconciliación y el amor:

un sauce de cristal, *un chopo de agua*,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,

—siempre con la ayuda de ejemplos de este tipo— los dos valores combinatorios principales: a) por extensión, y b) por contraste o negación. Valores combinatorios que se logran mediante el cruce entre los mismos signos estudiados, o mediante la relación sintáctica de éstos con otros elementos de lengua.

avanza, retrocede, da un rodeo
 y llega siempre:
 un caminar tranquilo
 de estrella o primavera sin premura,
 agua que con los pájaros cerrados
 mana toda la noche profesías,

Piedra de sol, 1-11.

1.2.2. La poesía (ver 3.3)

- 1.3. *Valores por contraste o negación*: La falta de vida plena;
 factores de muerte.

Fulgor de agua estancada donde flotan
 pequeñas alegrías ya verdosas,
 la manzana podrida de un deseo,
 un rostro carcomido por la luna,
 el minuto arrugado de una espera,
 todo lo que la vida no consume,

Máscaras del alba, 5-10

Pantanos de sopor, algas acumuladas, cataratas
 de abejas sobre los ojos mal cerrados,
 festín de arena, horas mascadas, imágenes mascadas,
 vida mascada siglos
 hasta no ser sino una confusión estática que entre
 las aguas somnolientas sobrenada,

Mutra, 62-64.

2. LA LUZ [Alba, Día y Mediodía; Sol, Calor y Fuego; Resplandor]

- 2.1. *Valor primario*: Principio creador y factor de orden.

...la luz avanza a grandes pasos,
 aplastando bostezos y agonías.

¡Júbilos, *resplandores* que desgarran!
El *alba* lanza su primer cuchillo.

Máscaras del alba, 77-80.

Coronado de sí, *el día* extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro del cielo
imparcial y benéfico: (...)
Todo es Dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por *la luz*,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

Himno entre ruinas, 1-4, 11-14.

Como el coral sus ramas en el agua
extiende mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
¡oh *mediodía*, espiga henchida de minutos,
copa de eternidad!

Himno entre ruinas, 52-56.

2.2. Valores por extensión: Los agentes de fecundidad.

2.2.1. El amor:

... el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados
caen sobre la hierba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es *luz* y silencio, ...

Piedra de sol, 422-426.

2.2.2. La mujer bajo el signo positivo de la reconciliación
y el amor (cf. 1.2.1.):

cuerpo *de luz* filtrada por un ágata,
piernas *de luz*, vientre *de luz*, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de *día* rápido que salta,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,

Piedra de sol, 27-33.

2.3. *Valores por contraste o negación*: Esterilidad y muerte; angustia y confusión.

2.3.1. La sombra y la noche; la luz moribunda:

Nueva York, Londres, Moscú.
La sombra cubre el llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
con su vello ralo, su tropel de ratas .
A trechos tiritita un *sol anémico*.

Himno entre ruinas, 38-42.

Se despeñan las últimas imágenes y el río negro
anega la conciencia
La noche dobla la cintura, cede el alma, caen
racimos de horas confundidas, cae el hombre
como un astro, caen racimos de astros, como un
fruto demasiado maduro *cae el mundo y sus
soles*.

Mutra, 74-76.

Este *día herido de muerte* que se arrastra a lo
largo del tiempo sin acabar de morir, ...

Mutra, 9.

3. EL RIO [Manantial, Surtidor, Fuente]

3.1. *Valor primario*: Fluencia vital (ver AGUA) y cauce de elementos positivos: poesía, vida, sensibilidad.

Río arriba, donde lo no formado empieza,
el agua se desplomaba con los ojos cerrados.
Volvía el tiempo a su origen, manándose.

Repaso nocturno, 15-17

... *como un río*
caminabas y me hablabas *como un río*,
creces como una espiga entre mis manos,

Piedra de sol, 414-416.

El prisionero de sus pensamientos
teje y desteje su tejido a ciegas. (...)
Va de sí mismo hacia sí mismo, vuelve,
en el centro de sí se para y grita
¿quién va? y *el surtidor* de su pregunta
abre su flor absorta, centellea, ...

Máscaras del alba, 31-40.

3.2. *Valores por extensión*: La creación poética.

3.2.1. La poesía:

decir lo que dice el *río*, larga palabra semejante a
labio, larga palabra que no acaba nunca.

El río, 18.

y *el río* remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo.

El río, 49.

3.2.2. El poeta:

En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta
 es *una fuente*.
La fuente canta para todos.

La fuente, 61-62.

3.3. *Valores por combinación o contraste*: La poesía en peligro; la no-poesía.

3.3.1. Lo antipoético de la simple euforia verbal:

sentado sobre sí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera, como
 Buda a la orilla del río, detener al instante;
 un solo instante, sentado a la orilla del tiempo,
 borrar mi imagen *del río que habla dormido y no dice nada y me
 lleva consigo*,
 sentado a la orilla *detener el río*, abrir el instante, penetrar por sus
 salas atónitas *hasta su centro de agua, (...)*
 es un combate a muerte entre inmortales, ay, dar marcha atrás, *parar
 el río de sangre, el río de tinta*,
parar el río de las palabras, remontar la corriente y que la noche vuelta
 sobre sí misma muestre sus entrañas de oro ardiendo.

El río, 11-13, 38-39.

3.3.2. La impotencia expresiva (cf. 1.3.):

Mis pensamientos se bifurcan, serpentean, se enredan,
 recomienzan,
 y al fin se inmovilizan, *ríos que no desembocan*,
 delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
 ¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?

Himno entre ruinas, 56-61.

4. LA PIEDRA [Muros, Ciudades, Cuartos]

- 4.1. *Valor primario*: La pura materia inerte (cf. AGUA Y LUZ):
incapacidad de vida inteligente, falta de potencia creadora.

Oscilan masas de estupor y piedra
mientras los pocos vivos de esta hora...

Máscaras del alba, 75-76.

Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos
no están vivos.

Hay un muro, un ojo que es un pozo, todo tira hacia abajo
pasan los pensamientos, todos los años son este minuto desplomándose
interminablemente,
aquel cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en Bangkok,
hoy es ayer, mañana es ayer,

¿No hay salida?, 36-39

- 4.2. *Valores por extensión*: Incomunicación y soledad.

El canto mexicano estalla como un carajo,
estrella de colores que se apaga,
pedra que cierra las puertas del contacto.

Himno entre ruinas, 22-24.

corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a *un salón vacío*
donde se pudren todos los veranos

Piedra de sol, 76-78.

cuartos con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido (...)
el silencio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;

mausoleos de lujo, ya roídos
 los retratos, raídos los tapetes;
 trampas, celdas, cavernas encantadas,
 pajareras y *cuartos numerados*,

Piedra de sol, 309-310, 319-323.

- 4.3. *Valores por combinación o contraste*: un modo especial de combinaciones y contrastes con otros elementos simbólicos (AGUA, LUZ, RIO) neutraliza el valor negativo de la PIEDRA (cf. *La trama de los símbolos*).

eres una ciudad que la mar asedia,
una muralla que la luz divide
 en dos mitades de color de durazno,

Piedra de sol. 46-48

5. EL ESPEJO

- 5.1. *Valor primario*: Carácter plural y ambigüo de la realidad.

es la mirada que no mira y mira,
 el ojo en que espejean las imágenes
 antes de despeñarse, el precipicio
 cristalino, la tumba de diamante:
es el espejo que devora espejos.

Máscaras del alba, 16-20.

- 5.2. *Valores por extensión*: La apariencia vana; la lucha de contrarios.

tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
 los ojos del sediento, *pasadizo*
 que vuelve siempre al punto de partida,

y tu me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas

Piedra de sol, 204-209

aun los que están solos llevan en sí su pareja
encarnizada,
en cada espejo hay un doble,
un adversario que nos refleja y nos abisma.

Reposo nocturno, 44-46.

5.3. *Valores por combinación o negación*: La identificación de los contrarios; la realidad sin apariencias mentirosas:

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la *conciencia-espejo* se licúa,
vuelve a ser fuente. manantial de fábulas,
hombre, árbol de imágenes.
palabras que son flores, que son frutos, que
son actos.

Himno entre ruinas, 62-70.

Todo es presente, *espejo sin revés*: no hay sombra,
no hay lado opaco, todo es ojo (...)
el fruto que acumula todos los jugos de la historia.
la presencia, el presente, estalla
como un *espejo roto al mediodía*,...

Fuente, 29-35.

6. LA SANGRE

6.1. *Valor primario*: La pulsación instintiva y la potencia biológica.

Este símbolo presenta serias dificultades por la acusadísima ambigüedad que tiene en las vivencias de Octavio Paz el objeto

referido: el instinto y la potencia biológica pueden resultar —según la evolución particular de cada poema— tanto un factor positivo, como un lastre para la vida plena. Nos encontramos con el primer valor cuando sacuden al poeta la fecundidad oscura de lo biológico, así como la tremenda fuerza del instinto y su misteriosa condición de especial “vía de conocimiento”. En este caso el símbolo puede presentar varias facetas:

a) Manera de introducirse en lo esencial del mundo:

nacemos y es un rasguño apenas la desgarradura y nunca
 cicatriza y arde y es una estrella de luz propia,
 nunca se apaga la diminuta llaga, nunca se borra la
señal de la sangre, por esa puerta nos vamos a lo
 oscuro

Mutra, 54-55.

b) La motivación creadora:

La ciudad desvelada *circula por mi sangre* como una abeja.
 Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien a mi lado *escribe*
mientras la sangre va y viene,
 y la ciudad va y viene por su sangre, quiere decir algo,
 el tiempo quiere decir algo, la noche quiere decir.

El río, 1, 31-32.

c) La realidad de la mujer amada:

arco de sangre, puente de latidos,
 llévame al otro lado de esta noche,
 adonde tú y yo somos nosotros,
 el reino de pronombres entrelazados,

Piedra de sol, 560-564.

El segundo valor aparece cuando lo irracional, automático e informe de la pulsación instintiva y de la potencia biológica inquie-

tan al poeta de tal forma que el signo SANGRE tiene valor totalmente negativo. También en este caso, el símbolo tiene varias facetas:

a) Factor de vida inferior (cf. AGUA y LUZ):

¿no hay agua,
hay sólo *sangre*, sólo hay polvo,
rumor de pies descalzos, sólo pisadas de pies desnudos
sobre la espina,

El cántaro roto, 22-24.

La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de sí misma,
de su carga de sangre, de su carga de tiempo, reposa
hecha un ascua, hecha un sol en el centro del torbellino.
El presente la mece.

Fuente, 19-22.

b) La verbalización excesiva o muy fácil que hace peligrar el poema (cf. 3.3.)

Detenerme un instante, *detener a mi sangre que va y viene y no dice nada*

El río, 11.

c) La incapacidad de comunicación eficaz y profunda:

no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir, ..
nada ni nadie *excepto la sangre*,
nada sino *este ir y venir de la sangre*, este escribir sobre lo escrito y
repetir la misma palabra en mitad del poema,

El río, 28-29.

Al revisar detalladamente estos seis núcleos del lenguaje simbólico, se nota fácilmente que el sistema en sí tiene mucho de heredado. En primer lugar, los valores de AGUA y de LUZ se relacionan con significados vigentes en toda la cultura occidental, con viejas asociaciones cuya his-

toria se hunde en el oscuro período mágico de la humanidad⁷. En segundo lugar advertimos que el sistema de símbolos utilizados por Octavio Paz nos resulta familiar: todo lo estéticamente valioso es *translúcido, liviano, luminoso y dinámico*, mientras que todo lo *opaco, pesado, oscuro y estático* soporta el estigma de una naturaleza maleada o perniciosa.

Tal como ya he destacado anteriormente en un caso semejante, la originalidad de Octavio Paz no está en la creación del canon, sino en su aplicación (descomposición y síntesis) y en la capacidad de aprovecharlo como base para estructurar la trama tan coherente de su lenguaje simbólico.

La trama de los símbolos. He hablado insistentemente de sistema, estructura y trama porque los símbolos rara vez aparecen sueltos; tanto, que para reunir los ejemplos ofrecidos han sido necesarias una atenta lectura y una paciente selección. El modo típico con que actúan los elementos simbólicos es el de activas constelaciones, perfectamente integradas a los textos poéticos, que configuran un metalenguaje poético. Constelaciones que compaginan y condensan los valores primarios de los símbolos y sus valores combinatorios. Y aquí es precisamente donde las diversas inflexiones —sobre el cruce de elementos simbólicos— muestran con entera claridad el mecanismo en que se basa el metalenguaje poético y alcanzan la plenitud de su eficacia expresiva.

Para ver mejor la intervención de los símbolos como una trama, o metalenguaje, lo más indicado es releer algunos poemas (mejor fragmentos de esos poemas) teniendo muy en cuenta su tema básico:

FUENTE

[La creación poética]

El mediodía alza en vilo al mundo.

Y las piedras donde el viento borra lo que a ciegas escribe el tiempo,

...

⁷ En cambio los cuatro símbolos restantes (*Río, Piedra, Sangre y Espejo*) parecen depender de aprehensiones muy personales de Octavio Paz que han venido cristalizándose a lo largo de toda su creación poética anterior.

el *muro a media calle*, que nadie sabe quién edificó ni con qué fin, el desollado, el muro en piedra viva,

todo lo atado al suelo por amor de materia enamorada, rompe amarras y asciende radiante entre las manos intangibles de esta hora.

El viejo mundo de las piedras se levanta y vuela.

Es un pueblo de ballenas y delfines que retozan en pleno cielo, arrojándose grandes chorros de gloria;

y los *cuerpos de piedra*, arrastrados por el *lento huracán de calor*, *escurren luz* y entre las nubes *relucen*, gozosos.

La ciudad lanza sus cadenas al río y vacía de sí misma, de *su carga de sangre*, de su carga de tiempo, reposa *hecha un ascua*, *hecha un sol* en el centro del torbellino.

El presente la mece.

...

EL RIO

[Las vicisitudes de la creación poética]

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.

...

y la ciudad va y viene y *su cuerpo de piedra* se hace añicos al llegar a mi sien,
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a fuente, piedra a piedra, toda la noche
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca
y es un discurso incomprensible y jadeante, *un tartamudeo de aguas y piedra* batallando, su historia.

...

A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona,

no hay nadie a mi lado, ni siquiera esos ojos que desde atrás contemplaron
 lo que escribo,
 no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin,
 tampoco hay *muro que saltar*,
 es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho
 es indecible,
 torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego,
 No,
 detenerme, callar, cerrar los ojos hasta que brote de mis párpados una
 espiga, *un surtidor de solcs*,

...

que *el agua* muestre su corazón que es un racimo de *espejos ahogados*.
 un árbol de cristal que el viento desarraiga
 ((y cada hoja del árbol vuela y *centellea* y se pierde en *una luz cruel*
 como se pierden las palabras en la imagen del poeta)

...

que las palabras depongan sus armas y sea el poema una sola palabra
 entretejida, *un resplandor implacable que avanza*,

...

duro fulgor resuelto ya en cristal y *claridad pacífica*.

MUTRA

[Aspectos de la experiencia individual que tienen validez general]

Este *día herido de muerte* que se arrastra a lo largo del tiempo sin acabar
 de morir,
 y el día que lo sigue y ya escarba impaciente la indecisa tierra del alba,
 y los otros que esperan su hora en los vastos establos del año

...

este día y las presencias que alza o derriba *el sol* con un simple aletazo:

...

las mujeres albañiles que llevan una piedra en su cabeza como si llevarsen
un sol apagado,
 todo este largo día con su terrible cargamento de seres y de cosas,
 encalla lentamente en el tiempo parado.

Dentro de mí me apiño, en mí mismo me hacino y al apiñarme me derrame,
soy lo extendido dilatándose, lo repleto vertiéndose y llenándose,
no hay vértigo *ni espejo ni náusea ante el espejo*, no hay caída,
sólo un estar, un derramado estar, llenos hasta los bordes, todos a la deriva:

...

No, asir la antigua imagen: ¡anclar en el ser y en la roca plantarlo,
zócalo del relámpago!

Hay *pedras que no ceden, pedras hechas de tiempo, tiempo de piedra*,
siglos que son columnas, asambleas que cantan *himnos de piedra*.

surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol, alta belleza
armada contra el tiempo.

Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.

Pero también *las pedras pierden pie, también las pedras son imágenes*,
y caen y se disgregan y confunden y *fluyen con el río que no cesa*.

También *las pedras son el río*.

...

PIEDRA DE SOL

[Vida, muerte y resurrección del amor]

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y en otro,
dormí *sueños de piedra* que no sueña
y al cabo de *años como pedras*
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un *rumor de luz* el mar cantaba,
una a una *cedían las murallas*,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de la envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de *mi bruto dormir siglos de piedra*
y su *magia de espejos* revivía
un *sauce de cristal*, un *chopo de agua*,
un *alto surtidor* que el viento arqueea,
un árbol bien plantado más danzante,
un *caminar de río*, que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Fragmentos como los que acabo de citar confirman el uso sistemático de los símbolos en *La estación violenta*. Sistemático en cuanto que no es arbitrario ni ocasional, y también en cuanto a que constituyen una trama bien estructurada, trama en la cual los elementos simbólicos cobran su plenitud y riqueza significativas. Nos muestran además que si bien el lenguaje simbólico es la materia prima (¿o la fuente?) del hermetismo que caracteriza a dicho poemario, tal como en él aparece da la impresión de sostener el ya destacado contrapunto entre una caudalosa euforia verbal y la renuencia de Octavio Paz a dejarse llevar por la turbulencia. De este modo, la trama de los elementos simbólicos resulta, a mi parecer, el mejor ejemplo de aquella conjunción de dos actitudes creadoras, normalmente antagónicas, que tomé como hipótesis de trabajo, como punto de partida.

Carlos H. Magis

El Colegio de México.

LOS ROBINSONES - II

LOS ROBINSONES DE JULIO VERNE¹
"EL TIO ROBINSON" y "LA ISLA MISTERIOSA" (1ª parte)

ADOLFO RUIZ DÍAZ

En el cuarto de siglo que siguió a su muerte (1905), la estimación de Julio Verne no ofrecía mayores dificultades. Se lo trataba con la ternura indulgente e imprecisa que acompaña a los libros que se han leído antes de los quince años. Había más un sentimiento dominante de Julio Verne que juicios inquiridos y perfilados acerca del autor y de sus incontables novelas. Su fama, por lo demás, se alimentaba, con justicia o no —esto es otra cuestión— de unos pocos títulos y quienes se ocupaban de estas obras notorias no solían tomarse el trabajo de releerlas. Julio Verne habitaba el recuerdo de miles de lectores que se sentían sus depositarios. Ponían en manos de sus hijos y de sus nietos *Cinco semanas en globo*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *La isla misteriosa*, *Los hijos del capitán Grant*, *Un viaje al centro de la Tierra*, *De la Tierra a la Luna*.

¿Compartían los muchachos de entonces los fervores nostálgicos de las personas mayores? No es fácil decidirlo.

¹ Este trabajo constituye parte del estudio sobre el motivo de la isla cuyo primer capítulo fue anticipado en el número anterior. Cf. Adolfo Ruiz Díaz, "Los Robinsones", *Revista de Literaturas Modernas*, N° 9, 1970, p. 77 a 95.

Me complace mencionar los trabajos salidos del seminario dictado en 1968 y de directa vinculación con lo que ahora publico: MARÍA DEL CARMEN DE NADAI, *El motivo robinsoniano en "La isla misteriosa" de Julio Verne*; ELSA ROGGERONE, *Aprendices y maestros en las novelas robinsonianas*; MATILDE IRENE TEJEDOR, *Las perspectivas robinsonianas en tres novelas de Julio Verne*.

Para los nacidos en el siglo XX, los heroicos veintidós días del flemático Phileas Fogg ya no resultaban literalmente extraordinarios. La eficacia de las fabulaciones de Verne persistía, pero funcionaba en otro contexto. En el placer de estas nuevas generaciones se mezclaba, sin duda, el juego deliberado a medias de seguirles la corriente a los que envejecían. No hay duda, tampoco, que a estos muchachos les interesaban cada vez menos las experiencias leídas que la acción efectiva. Les atraía menos la minuciosa invención de un submarino escrito que manejar un automóvil o enterarse de las hazañas de los aviadores que se aprestaban a cruzar al Atlántico. Además, los temas hasta ayer vedados de la política o de las conmociones sociales empezaban a subirse a muchas cabezas para inquietud de los defensores del orden establecido. Visto superficialmente, todo parecería indicar que Verne quedaría pronto arrumbado. Y, en cierto modo, lo fue. Pero esto significa, como lo muestran los años que siguieron, que estos muchachos empezaban a vislumbrar en sus libros cualidades diferentes que las que habían seducido al siglo XIX. Lo que entraba en el pasado era la imagen heredada de Verne para dejar su lugar a otra que empezaba a constituirse. A diferencia de quienes habían hecho la fama de Verne, los lectores de las primeras décadas de nuestro siglo empezaban a leer las obras como verdaderos objetos imaginarios. Con las salvedades y precisiones que veremos, Julio Verne iniciaba su auténtica carrera literaria.

La trayectoria entera de Verne no se comprende si se deja en la oscuridad este hecho notorio. Sus contemporáneos y cuantos se atuvieron a las pautas pronto canónicas que erigieron, nunca lo tomaron como un escritor en el peso cabal del término. Su amable condición de autor servicial, a la vez que lo preservó de los vaivenes de la moda, lo dejó al margen, en las fronteras o en los arrabales de lo que los medios cultos valoraban como literatura. Más aún, este criterio apenas si empieza a corregirse. Un vistazo bibliográfico nos ahorrará mayores comentarios.

Los pocos críticos que se ocuparon de Verne, prescindiendo del trabajo de releerlo, salieron del paso con la redacción más o menos feliz de los vagos elogios que concitaba su nombre. Estas negligencias pro-

fesionales explican la desproporción notoria de la obra total de Verne y de los títulos que componen su fama. El Verne glorioso fue, sin perjuicio de proclamar su fecundidad estupenda, la reiteración distraída de unas cuantas novelas cuyo conocimiento se descontaba, pertenecientes —lo cual tampoco es casualidad— a su primer período. Que casi siempre suceda lo mismo con escritores de producción extensa y larga vida es una argumentación estadística tan irrefutable como anodina.

Casi todo lo escrito acerca de Verne hasta su revisión reciente está cifrado en el artículo, redactado hacia 1875, del Larousse del XIX. Verne todavía era noticia y el diccionario se preciaba de atender a lo nuevo con igual prolijidad que a lo venerable. Pero los diccionarios informan antes que valoran. Quizá lo entendió así el pontífice máximo del normalismo en la Tercera República, Gustave Lanson. Las acatadas mil doscientas páginas de la *Histoire de la littérature française* (1894) no le conceden a Verne, caballero de la Legión de Honor, laureado por la Academia y hasta candidato a ella, sino el silencio. La omisión persiste en la edición completada por Pierre Tuffrau². Más promisorio es el índice de *La littérature française contemporaine* de Marcel Braunsvig, en su décimoquinta edición —la primera es de 1926: nos encamina a la página 159. Lo curioso es, si se quiere, que el capítulo se ocupa de *La dernière génération de romanciers*. Allí, en efecto, a continuación de Pierre Benoit (nacido en 1886, el año de aparición de *Robur-le-Conquérant* y veintitrés años después de *Cinco semanas en globo*) y de remitir, para refrescar nociones acerca de la novela de aventuras a Alejandro Dumas padre, se nos proporciona una indicación levemente patriotería y, hecho el balance, sugestiva: "...Jules Verne (1828-1905), devancier de Wells, sous sa forme scientifique, et auquel avaient donné un regain de faveur au debut du XX^e les auteurs de romans policiers imités du Sherlock Holmes de Conan Doyle. Un deber de honestidad obliga a reconocer que el parentesco de Julio Verne con Arsène Lupin y sus congéneres, aunque un tanto traído de los pelos, no es descabellado.

² Hay traducción española: G. LANSON - P. TRUFFRAU, *Historia de la Literatura francesa*, traducción de Juan Petit, Barcelona, Labor, 1956.

J. Bédier y P. Hazard, al menos en la edición refundida y completada por Pierre Martino y publicada en ¡1949! se atienen a lo conrabido. La parte consagrada a la literatura bajo el Segundo Imperio —lo cual no deja de ser un encogimiento cronológico abusivo infligido a quien insistió en vivir y en escribir durante los treinta y cinco años que siguieron a la abdicación de Napoleón III— gratifica a Verne con cinco líneas y la mención de *dos* novelas bajo el subtítulo residual de *Quelques autres romanciers: ... Jules Verne (1828-1905), qui a composé, pour l'enchantement d'un public innombrable d'adolescents, près d'une centaine de beaux romans d'aventures (Cinq semaines en ballon, 1863; Vingt Mille Lieues sous les mers, 1870, etc.)*³. Los acompañantes de Verne en este islote conmemorativo son Henri Murger y, en premio a los patrióticos servicios prestados para mantener viva la sagrada comunión entre Francia y Alsacia, el dúo Erekmann-Chatrian. Ninguna sorpresa, pues, en que el refinado Albert Thibaudet, *le critique littéraire le plus important d'entre les deux guerres*⁴ en su *Histoire de la littérature française de 1879 à nos jours*⁵ no incluya a Verne entre los elegidos. H. Clouard, en fin, en su reciente *Petite Histoire de la Littérature Française* (1965)⁶, se pliega, con habilidad más cortés, al desdén explícito o tácito de sus distinguidos colegas. Aduce a Verne entre las pruebas de que el simbolismo y el naturalismo no conquistaron la totalidad del público francés y, de paso, para apuntalar la insignificancia de Elemir Bourges.

Sea como fuere, la lectura de Julio Verne mantenía una suerte de continuidad familiar y tranquilizadora en una época cada vez más áspera y más impredecible.. El destino fabrica en abundancia estas ironías: Julio Verne, el amable profeta didáctico, contribuía, con su más y su menos, a mantener vivo el pasado.

³ *Littérature Française. Publiée sous la direction de Joseph Bédier-Paul Hazard. Nouvelle édition refondue et augmentée sous la direction de Pierre Martino, Paris, Librairie Larousse, 1948-49, Tomo II, p. 353.*

⁴ *Ibidem*, p. 453.

⁵ Hay traducción española: ALBERT THIBAUDET, *Historia de la literatura francesa desde 1789 hasta nuestros días*, traducción del francés por Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1939.

⁶ Hay traducción española: HENRI CLOUARD, *Breve Historia de la literatura francesa*, traducción de Emilio Gascó Contell, Madrid, Guadarrama, 1969.

Esta opinión pública acerca de Julio Verne, válida todavía hasta los años treinta, respondía a un par de convicciones. Vale la pena enunciarlas sin gastar papel en largas explicaciones. La primera de ellas y la más patente está implícita en lo que vengo diciendo. Los méritos de Julio Verne eran mucho más serviciales que estrictamente literarios. Su nombre ilustre no pertenecía a la literatura tomada en serio. Era un escritor aconsejable para esa etapa en que lo que los hijos son empieza a dejar coincidir con la idea que de ellos se hacen los adultos. Julio Verne ayudaba a franquear el tránsito entre los libros para chicos y los libros para grandes y, entre otras ventajas para tal misión, no padecía de la insipidez solemne de las obras maestras al alcance de los niños.

La segunda convicción, si se la examinaba un poco, suscitaba algunas perplejidades. Julio Verne era el hombre que a fuerza de imaginación, pero con sólida base científica, había anticipado casi todas las invenciones que ahora, con aire de nuevo rico, empezaba a manejar el hombre medio. Claro está que no todo eran alegrías. Ahí estaban, por ejemplo, las estadísticas de la primera guerra mundial. Sí, sin duda, pero se seguía confiando en que el progreso acabaría con estos accidentes y que la técnica —como su madre la ciencia— era esencialmente benéfica. Todavía hacia los años veinte Julio Verne contribuía a mantener en quienes andaban por los cincuenta o sesenta los optimismos en que habían sido criados y que a pesar de los reparos que la realidad ofrecía en cantidad respetable y de las ideas estilo “Decadencia de Occidente” que rondaban por las cabezas informadas seguían alojados en el fondo histórico del alma que son las creencias.

Este modo de apreciar lo que fue Julio Verne, puede ser abundantemente documentado. Basten unas pocas indicaciones y una cita que resume el punto de vista de un hombre de ciencia que se pone en educador y padre. Me refiero, anticipemos, a Jean-Baptiste Charcot (1867-1936).

Veamos ahora el testimonio de Charcot y volvamos a llamar la atención sobre la fecha: 1926.

“Je n'ai pas eu l'honneur de connaître ou de rencontrer Jules Verne et je le regrette. Sans pouvoir affirmer que ses livres ont été la cause de l'orientation de ma vie, je puis dire que je les ai tous lus avec passion, et que je les relis encore.

La bibliothèque du *Pourquoi Pas?* les possède tous, et non seulement je les vois quelquefois entre les mains des membres de l'Etat-Major mais surtout ils sont très demandés par l'équipage.

J'ai toujours eu un culte pour l'oeuvre de Jules Verne, qui est saine et noble, et mes filles (je n'ai pas de fils) ont été élevées avec ces mêmes goûts et idées”⁷,

A partir de 1940 Julio Verne se nos muestra con una fisonomía no sólo muy diferente sino, lo que es de mayor interés, sobremanera controvertida y problemática⁸. En los últimos treinta años Julio Verne ha adquirido una vitalidad compleja y desconcertante. Más que un autor para muchachos y para grandes masas ha pasado, aunque no de manera exclusiva, a escritor para iniciados, y la crítica, desde variados ángulos, nos propone, a veces con audacia un tanto arbitraria, un cúmulo de conjeturas, de preguntas y de diagnósticos acerca del verdadero sentido de un autor que parecía ajeno a estas turbulencias.

Julio Verne sigue siendo para algunos críticos un precursor, pero ya no en el plano científico y técnico, sino en el estrictamente literario. Se lo coloca, junto con Wells, entre quienes más han influido en la ciencia-ficción prefigurando muchos de sus temas y procedimientos⁹.

⁷ En *Livres de France*, Mai-Juin 1955 - 6^e Année - n^o 5, p. 11. El número está consagrado a Julio Verne al cumplirse el cincuentenario de su muerte. Por su documentación es de imprescindible consulta y se lo citará en adelante como *Livres*.

⁸ Para una visión de conjunto de la nueva fisonomía de Julio Verne ver: *Verne: Un revolucionario subterráneo*, Buenos Aires, 1968, versión castellana de Noé Jitrik. Contiene estudios, documentos e ilustraciones. La preparación del volumen estuvo a cargo de Raymond Bellour y Jean-Jacques Brodier. Se lo cita en adelante como *Verne...*

⁹ Las relaciones de la obra de Verne con la ciencia-ficción son sobremanera discutidas. Dependen, por supuesto, de la definición de ciencia-ficción que se adopte, lo cual, a su vez, constituye uno de los problemas de este nuevo género literario que, no sobra añadirlo, sufre ya una crisis negativa por su industrialización en gran escala. Véase SPRAGUE DE CAMP, LYON, *Science Fiction Handbook*, New York, Hermitage House, 1953; MOORE, PATRICK, *Science and Fiction*, London, G. G. Harrup, 1957 (Hay versión castellana: *Ciencia y Ficción*, Madrid, Taurus, 1965, Ser y Tiempo); AMIS, KINSLEY, *New Maps of Hell*, New York, Harcourt, Brace &

Un género nuevo, que quiere ser reconocido en su calidad de tal y que se declara con frecuencia como la forma literaria que refleja cabalmente nuestro tiempo, modifica la perspectiva literaria y cuestiona las valoraciones hasta ayer aceptadas. Interesa poco (o nada) que Julio Verne haya inventado un submarino eléctrico o que se le haya ocurrido describirnos cuidadosamente el proceso de un viaje a la luna. Inclusive, hasta la verosimilitud científica y el esmero didáctico de Verne son ingredientes más bien negativos. Desde otro punto de vista, pero siempre según la óptica propuesta por la ciencia ficción, el optimismo esencial que nuestros abuelos creyeron compartir con Verne es matizado por una lectura menos ingenua de su obra. En particular, en sus últimos años, se insiste. Verne no se hacía demasiadas ilusiones sobre el progreso fundado en la ciencia. Esta podía volverse contra el hombre y aunque en apariencia triunfara el orden establecido la amenaza latente podía actuar a corto plazo. Un personaje como Robur traza claramente la figura del sabio maligno y omnipotente que pone sus poderes a la conquista despiadada del mundo ¹⁰.

No falta otro rasgo que la ciencia ficción, quizás la de mayor calidad, reivindica. Mediante ficciones asombrosas se procede nada menos que a una crítica social, económica, política y ética de nuestro mundo contemporáneo. Estos alcances alegóricos o revolucionarios de la cien-

World, 1960 (Hay traducción castellana: *El universo de la Ciencia Ficción*, trad. de Juan Antonio Méndez, Madrid, 1966); PAULO CAPANNA, *El sentido de la ciencia ficción*, Buenos Aires, 1966. Por su equilibrio, perspicacia e información, esta obra merece destacarse muy especialmente. Es un excelente punto de partida y personalmente comparto casi todos sus puntos de vista.

¹⁰ En principio, el pesimismo de Verne no rebasa las aprensiones corrientes en su tiempo. En su producción final, es particularmente interesante el relato *El eterno Adán*, que quedó inédito en vida del autor y no se publicó hasta 1910. Aquí aparece la idea del eterno retorno y ha sugerido una aproximación de Julio Verne y Nietzsche. Ver: MICHEL SERRES, *Geodésicas de la Tierra y el Cielo* (En: *Verne...*, p. 49 ss.) y MARCEL MORÉ, *Un revolucionario subterráneo* (En: op. cit., p. 11 ss.). Este último autor ve la misoginia de Nietzsche como operante en Verne. Esto resulta mucho más ingenioso que probable. En cuanto al sabio maligno, en este caso enloquecido por su afán de poder, aparece con claridad y como centro de la trama en una novela también tardía, *Maitre du Monde*, publicada en 1904, Robur, protagonista de una novela anterior —*Robur-le Conquérant*— sin estos caracteres temibles, es una versión pesimista de lo que pudo ser el destino del Capitán Nemo. Una comparación cuidadosa de ambos personajes podría ser un tema aclaratorio del héroe inventor en Verne.

cia-ficción también han sido rastreados en Verne¹¹. Y, en fin, no deja de subrayarse que su concepción última de la historia lo aproxima al Nietzsche de los ciclos y el eterno retorno.

A lo largo de nuestro estudio habrá ocasión de puntualizar en qué coincidimos y en qué diferimos respecto de estas interpretaciones. Sin abrir juicio acerca de ellas queda en pie una conclusión tan evidente como problemática. El hecho de que Julio Verne haya adquirido nuevas facciones es por sí mismo elocuente. Lo que en el fondo hoy con Julio Verne se nos plantea es una concepción de la literatura profundamente modificada. Las distinciones entre una literatura popular y una literatura declaradamente "artística" o minoritaria nos parecen cosas del pasado. Lo mismo cabe decir acerca de una literatura para mayores y otra para muchachos¹². Las separaciones han de ser trazadas conforme con nuevos criterios. Lo que sí me parece metodológicamente objetable es extraer a Julio Verne de su contexto histórico que, en general, no suele ser bien estudiado por quienes exploran un Julio Verne hasta ahora inédito. Y, también, que es muy peligroso emitir afirmaciones totalizadoras extrayendo, sin suficiente advertencia, aspectos que en el conjunto orgánico de su obra no siempre admiten las interpretaciones de la crítica de estos últimos tiempos. Tampoco es el mejor camino para una imagen cabal de Verne su inclusión en los marcos de la ciencia-ficción, sea para admitirlo como un precursor, sea para dejarlo al margen. En resumen que todavía está por escribir un Julio Verne desde Julio Verne. Ojalá que las páginas que siguen aporten algo a esta tarea aconsejable y divertida.

1871. La circunstancia es penosa para Francia y Julio Verne se ha visto envuelto en los acontecimientos que se simplifican bajo el rótulo de la Comuna¹³. Julio Verne ha saboreado repetidamente el éxito.

¹¹ Ver MARCEL MORÉ, op. cit.

¹² Ver, entre un amplísima bibliografía posible, MICHEL BUTOR, *Lecturas de infancia* (En: *Verne...*, p. 31 ss.).

¹³ Para la biografía de Julio Verne puede consultarse la de su sobrina nieta Marguerite Allotte de la Fuÿe, minuciosa, pero un tanto difusa y perjudicada por un tono reverencial explicable por el parentesco y por la fecha de publicación, 1928. Hay reediciones: 1953 y 1966. Se puede ver también MARCEL MORÉ, *Le très*

Desde *Cinco semanas en globo* (1863) ha cumplido escrupulosamente sus contratos con el sello editorial que lo acompañará toda su vida. Basten los títulos: *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *De la Tierra a la Luna* (1865), *Aventuras del Capitán Hatteras* (1866), *Los hijos del Capitán Grant* (1867), *Geografía ilustrada de Francia y de sus colonias* (1868), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), *Alrededor de la Luna* (1870). Son, repitamos, los libros que cimentaron su fama y que dibujaron la imagen canónica de Julio Verne. Es entonces cuando envía a Hetzel el principio de una novela titulada *L'oncle Robinson*, esbozo que nunca llegó a la imprenta en esta versión primitiva¹⁴.

Se trata de un escrito indudablemente anterior a la serie de los *Viajes extraordinarios*. Acotemos que la cronología de la obra de Julio Verne no deja de ofrecer dificultades. Al parecer, la redacción de algunas de sus novelas es bastante anterior a la fecha de publicación y, aunque sea como hipótesis, no hay que descartar que Julio Verne escribiera varias novelas a la vez en diferente estado de maduración¹⁵. Para ceñirnos a *El tío Robinson*, el editor sólo recibió un borrador escrito hacia 1861, más bien torpe, pero que muestra el interés temprano de Verne por el motivo de la isla y el naufragio y nos permite asistir al proceso de uno de sus aciertos capitales. *El tío Robinson* informa muy bien acerca de la importancia que tuvieron para el escritor los consejos de Hetzel, un editor perspicaz capaz de indicar con insólita precisión no sólo las fallas de un manuscrito sino las mejoras posibles.

curieux Jules Verne, Paris, Gallimard, 1960 y *Les nouvelles explorations de Jules Verne* (no he podido consultar este último, editado por Gallimard), citados por el autor en *Verne...*, p. 22. Un resumen manejable de Marguerite Allotte de la Fuÿe en PATRICK MOORE, *El genio de Verne* (En su: *Ciencia y ficción*, edición española ya citada, Cap. 3, p. 53 ss.).

¹⁴ Me he basado en el breve y substancioso artículo de JEAN H. GUERMONPREZ, *Une oeuvre inconnue de Jules Verne* (En: *Livres...*, p. 9 ss.). Además de algunos pasajes de *El tío Robinson* con las anotaciones de Hetzel aparece aquí un facsimil de la primera página del manuscrito. Para la correspondencia de su editor con Julio Verne es de consulta ineludible ANDRÉ PARMÉNIE et C. BONNIER DE LA CHAPELLE: *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs. P. J. Hetzel*. Paris, Albin Michel, 1953, que nos ofrece en escorzo un panorama no siempre bien estudiado de la literatura en francés de su tiempo.

¹⁵ Para la cronología de las ediciones originales de Verne ver *Livres...*, p. 12.

La fuente de *El tío Robinson* es *El Robinson suizo* de Wyss. Mal comienzo. Por estas fechas ya no podía interesar esta clase de robinsonadas apegadas a un didactismo elemental, arrumbadas por el tiempo y bajo el peso de una cantidad más que suficiente de imitaciones. El esquema del naufragio puede contarse en pocas palabras. A consecuencia de un motín de marineros, Mrs. Clifton y sus hijos —Marc, Robert, Jack y Belle— son arrojados a una isla desierta del Pacífico Norte. El jefe de la familia, el ingeniero Harry Clifton, ha desaparecido durante el motín. A estos náufragos se agrega un marinero francés, apodado Flip, que ha querido compartir las penurias de la señora y sus hijos: es el tío Robinson que el título destaca. Sus iniciativas, sin embargo, son indignas del epónimo ilustre. Como era demasiado previsible, el ingeniero Clifton reaparece, lo mismo que su perro Fido. La situación mejora. El ingeniero enciende fuego, fabrica pólvora. Bautizada con el nombre de Flip-Island, la isla es explorada con método. La fauna y la flora prefiguran las de *La isla misteriosa*, al igual que su topografía, incluido el volcán¹⁶. Hay otros acontecimientos que reaparecerán en esta última novela, por entonces futura: la captura de un orangután joven que recibe el nombre de Jup y, lo más sugestivo, el manuscrito acaba con la rotura de un diente de Flip por culpa de un inesperado grano de plomo. Un episodio inolvidable —e incongruente— de *La isla misteriosa*.

Hetzel recorrió el manuscrito con implacable y prolija desaprobación. Los márgenes se llenan de observaciones demoleadoras. *Où est la science? . . . Ils sont trop bêtes! . . . 82 pages de texte et pas une invention que le dernier crétin n'eût trouvée! . . . Lâcher tous ces types et recommencer avec des nouveaux, tout a fait . . .*¹⁷.

Verne aceptó las censuras de Hetzel. Comprendió que su Robinson padecía de chatura y anacronismo. Había que ponerlo a la altura de sus *Viajes extraordinarios*, había que armonizarlo con la imaginación científica que los libros anteriores habían hecho inseparable de su nombre. La solución que llevó adelante rebasa estos problemas y, con un

¹⁶ Sobre la predilección de Verne por los volcanes ver MICHEL SERRES, op. cit., p. 49.

¹⁷ *Livres . . .*, p. 10.

recurso balzaciano, enriquece el motivo de la isla con una trama múltiple. *La isla misteriosa* obtiene su tensión mitológica gracias a la convocación de personajes ya conocidos en *Los hijos del Capitán Grant* y, sobre todo, porque el Capitán Nemo, cuya figura desbordaba los límites del desastroso final de *Veinte mil leguas de viaje submarino* cobrará una estatura numinosa y proyecciones simbólicas que trascienden la ciencia amena de la colección alentada por Hetzel¹⁸.

Los tres volúmenes de la edición original de *La isla misteriosa* aparecen en 1874. Nótese la extensión desusada del lapso en el ritmo de trabajo usual en Julio Verne, aun teniendo en cuenta que, entretanto, Hetzel ha sido provisto con regularidad perfecta: *Una ciudad flotante* seguida por *Los forzadores del bloqueo* (1871); *Aventuras de tres rusos y de tres ingleses en el Africa Austral* (1872); *El país de las pieles* y *La vuelta al mundo en 80 días* (1873). 1874 es un año copioso: además de *La isla misteriosa*, un volumen con cuatro cuentos, *El doctor Ox*, *Maese Zacarías*, *Una invernada en los hielos*, *Un drama en los aires*.

Puede observarse, en apoyo de la dedicación a *La isla misteriosa*, que las obras mencionadas son de las que caen en el tono menor de la inventiva de Verne. Son o decididamente geográficas o pertenecen a una etapa anterior, más decididamente fantástica o de invención suelta. Cabría una parcial excepción con *La vuelta al mundo en ochenta días* que, se cuenta, le fue sugerida a Verne por el anuncio de una compañía de viajes. Cabe, pues, inferir que Verne dedicó lo mejor de sus horas a *La isla misteriosa* que, por propio testimonio, lo impulsó a estudios hasta entonces poco visitados.

Verne piensa que hay aciertos rescatables en *El tío Robinson*. Asistimos a una metamorfosis que nos lleva a *La isla misteriosa*. Verne piensa que el mejor acierto está en que el jefe del grupo sea un ingeniero. La familia desaparece; pero el señor Clifton se reencarna, corregido y aumentado, en el gran Ciro Smith. Un ingeniero de esta talla abre grandes perspectivas. Nada de pervivir en una isla me-

¹⁸ Sobre el Capitán Nemo y su parentesco con el superhombre nietzschiano, M. MORÉ, *Un revolucionario subterráneo* (En: *Verne...*, p. 23 ss.). Además de lo que sigue en el presente trabajo que se atiene, más cautelosamente, a las intenciones explícitas de Verne que a ciertas profundidades de los críticos últimos.

dian­te poco más que la mera colecta o aprovechamiento primario de sus recursos. Los náufragos procederán en señores, en hombres del siglo XIX. El signo de *La isla misteriosa* es la explotación técnica: no el sometimiento a la naturaleza, sino el dominio de ella de acuerdo con los instrumentos que la ciencia y la técnica ponen a disposición del hombre que sabe y —por eso— puede. Frente a las maravillas logradas por los habitantes de *La isla misteriosa*, Robinson Crusoe y la familia suiza hacen una triste figura: el cotejo revela la magnitud de un cambio histórico, una mutación radical en el modo de concebir la vida. Es el impulso colonizador en todo su esplendor y puesto en marcha por los seres más enérgicos, más hábiles, más audaces del mundo: los americanos del Norte. Son los representantes cabales de una estirpe que no se arredra ante los proyectos más gigantescos. Pocos años antes han enviado un proyectil tripulado a la luna. Ahora tienen la oportunidad de probar que en pocas semanas puede pasarse del estado de pobres náufragos al de conquistadores civilizados.

En su transformación de personajes, Julio Verne suprime el elemento femenino. Quede para otra ocasión más oportuna la inquisición de motivos profundos en el papel de las mujeres en la obra total de Verne¹⁹. Clifton se despliega en Ciro Smith; Flip toma cuerpo en Pencroff, un bravo marino deslumbrado por el saber del ingeniero. Pencroff pertenece a la curtida raza del ballenero Ned Land, el arponero de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Robert pasa a Harbert, el muchacho que es como un hijo para Pencroff. Y dos actores nuevos: el periodista Gedeon Spilett y el negro Nab —abreviatura cariñosa de Nabucodonosor—.

¹⁹ Explicito lo dicho anteriormente. No creo que pueda hablarse de una misoginia en la obra de Verne, sean cuales fueren las aprensiones, desencantos o complejos que haya podido tener Verne en su vida a consecuencia de su trato con el otro sexo. En su obra no faltan las mujeres simpáticas y valientes. Por ejemplo, la intrépida Paulina Barnett de *El país de las pieles* o Lady Glenarvan de *Los hijos del Capitán Grant* que arrostra las penurias de la larga búsqueda de los náufragos en la isla Tabor, etc. El escaso papel de las mujeres en la obra de Verne se debe, mucho más simplemente, a la índole de ésta. Se debe, en suma, más a la condición de la mujer en tiempos de Verne que a prejuicios, antipatías o motivaciones profundas en el novelista. Que *el interés sexual de su obra es escaso* no pasa de ser una observación tan irrefutable como irrelevante de Kingsley Amis (*El universo de la Ciencia Ficción*, p. 32).

Gedeón Spilett representará, con honor, las letras. No es, por supuesto, un escritor de gabinete, sino un verdadero hombre de acción, tan hecho a los campos de batalla como a la cacería de tigres.

“Hombre de grandes méritos, enérgico, rápido y decidido, lleno de ideas, viajero infatigable, soldado y artista, vehemente en el consejo, resuelto en la acción, despreciando las penalidades, las fatigas y los peligros, cuando se trataba de conocer, primero para él y luego para su periódico, algún secreto; verdadero héroe de la curiosidad, de la información, de lo inédito, de lo desconocido y de lo imposible, era uno de aquellos intrépidos observadores que escriben bajo las balas y para quienes todos los peligros no entrañan sino buenos augurios”²⁰.

El quinteto se complementa a las mil maravillas. Ciro Smith es la ciencia práctica en su acepción más vasta. La física, la química, la mecánica, no tienen para él secretos. Es capaz de fabricar algodón pólvora extrayendo por su cuenta los ingredientes y no ignora las construcciones náuticas. Es un Próspero en su versión siglo pasado.

“Originario de Massachusetts, Smith era un ingeniero y un sabio de primer orden, a quien el gobierno de la Unión había confiado durante la guerra la dirección de las vías férreas, cuyo papel estratégico resultó tan considerable. Verdadero americano del norte, delgado, huesudo, cenceño, de unos cuarenta y cinco años, en su corta cabellera y en su barba abundaban ya las canas. Poseía una de aquellas hermosas cabezas ‘numismáticas’, que parecen haber nacido para ser esculpidas, ojos ardientes, boca enérgica, y fisonomía de sabio de la escuela militante. Era uno de aquellos ingenieros que se iniciaron manejando el martillo y el pico, a imitación de los generales que quisieron dar comienzo a su carrera como simples soldados. De ahí que el ingenio de su espíritu corriera pareja con la habilidad de su mano. Sus músculos presentaban evidentes síntomas de energía. Verdadero hombre de acción al mismo tiempo que de pensamiento, obraba sin esfuerzo, bajo la influencia de una profunda expansión vital. Poseía esa tenaz persistencia que no retrocede ante obstáculo alguno. Muy instruido, muy práctico, muy astuto, resultaba un soberbio temperamento, porque a la vez que se mantenía dueño de sí en todas las circunstancias, calcu-

²⁰ JULIO VERNE: *La isla misteriosa*, traducción de Ramón Amado Vocos, Sopena, 1953. Tomo I, p. 12.

laba en grado sumo las tres condiciones que determinan la energía humana: actividad de espíritu y de cuerpo, impetuosidad desiderativa y fuerza de voluntad. Su divisa hubiera podido ser la de Guillermo de Orange en el siglo XVII: 'No necesito esperar para emprender, ni obtener éxito para perseverar'²¹.

Spilett, por su parte, para escribir de todo, ha estudiado todo. Quizás sea lícito señalar en este periodista una proyección idealizada del propio Julio Verne. Un escritor que, cuando la isla lo necesita, se revela, por ejemplo, como un médico nada desdeñable y que maneja con fulminante destreza la carabina. Harbert, pese a su juventud, es muy versado en ciencias naturales. La botánica y la zoología son campos que para su lucimiento la isla no le regatea. El vigoroso Nab es un cocinero distinguido. La economía doméstica está en sus manos. Si Harbert corresponde, intensificado, al Ernesto de *El Robinson suizo*, Nab reúne las virtudes de Viernes con las de la señora Stark.

El grupo de trabajo iniciado por Wyss bajo las modestas exigencias de la economía familiar adquiere en Verne la amplia escala de la economía industrial. El diestro Pencroff, abnegado, comilón y fumador es la clase obrera. Pero en las islas misteriosas no hay reivindicaciones de salarios, no hay luchas de clases. La utopía de un mundo bien avenido en la colaboración laboriosa no es ajena a las intenciones de Verne. El trabajo preside la vida de todos y de cada uno. Cada cual en lo suyo. No hay rentistas, no hay capitalistas. Reconocemos la precedencia de otras utopías. Para los muchachos burgueses, los lectores a quienes iba dedicada la novela, se trataba de buenos ejemplos. Pero sería tan erróneo limitar los alcances de la organización de la isla a su ejemplaridad inmediata y casera, como ver en ella la imagen de una concepción socialmente revolucionaria. Cada personaje tiene asignada su tarea de acuerdo con sus méritos, pero no hay mayor posibilidad de progreso de abajo arriba. Nab desempeña tareas serviles, y aunque se lo instruye habrá de mantenerse en ellas y para ellas. Lo mismo cabe decir de Pencroff. Claro está que Verne debía atenerse a las reglas de la novela: hubiera sido incon-

²¹ Ibidem, tomo I, p. 11-12.

gruente que en poco tiempo se produjeran reformas de la magnitud social que ya se venían reclamando en Europa y con el apoyo de ideologías claramente formuladas. Además, no se olvide, los habitantes de *La isla misteriosa* carecen de porvenir biológico. La ausencia de mujeres adquiere así un valor muy significativo y suprime de hecho la posibilidad de cambios históricos.

Como hace notar Jean H. Guermónprez, Verne *transfiere la isla del Pacífico Norte al hemisferio Austral, pero, al utilizar trozos de 'El tío Robinson', desplaza toda una flora y toda una fauna desconocida en tales latitudes*²². Como en *El Robinson suizo*, aunque en proporción mucho menor, la exactitud geográfica ha sido menoscabada en favor de la variedad botánica y zoológica. Wyss buscaba ejemplos instructivos en abundancia y casi su único recurso animador del relato consiste en introducir nuevas plantas, nuevos animales. En Verne, esta acumulación ya no es justificable. El sesgo que toma la vida de sus colonos tiene otra mira: lo decisivo está en la explotación racional de los recursos minerales. En este aspecto, Wyss se limita a proveer a los suyos de sal en abundancia. Primero, con el hallazgo de pequeños depósitos marinos. Después con el descubrimiento de una espléndida gruta que, a la vez que soluciona el problema de alojamiento, provee a la familia de tanta sal como para instalar un saladero. Verne debió haberse conformado con facilitar a Ciro Smith el carbón, el azufre y el hierro indispensables para sus empresas metalúrgicas. No valía la pena alterar la geografía. Cuando se inventan colonos capaces de instalar un telégrafo y que cuentan, además, con una oculta protección del Capitán Nemo, resulta curiosamente superfluo sacar a escena animales y vegetales no admitidos por la situación de la isla. En resumen, que la primera redacción de *El tío Robinson*, basada en el libro de Wyss y la tendencia, a medias consciente, de recuperar para sus héroes una suerte de paraíso terrenal perdura a pesar de la decidida modulación técnica que preside *La isla misteriosa*²³.

²² JEAN H. GUERMONPREZ, op. cit., en *Livres...*

²³ Cf. *Livres...*, p. 10. La voluntad de apartarse de la isla feliz y recalcar la penuria de los naufragos ya había sido recogida, antes que en *La isla misteriosa*, en *Aventuras del Capitán Hatteras* (1866). Esta novela incluye indudables elementos

En Julio Verne, el proceso de información y la invención novelesca han sido, muy probablemente, correlativos. Al ocurrírsele una trama, Verne busca la información adecuada y no escatima lecturas y consultas. Pero esta materia acumulada, a su vez, debe de haber sido estímulo para nuevas invenciones.

Entre 1863 y 1872 la base de los conocimientos de Verne es geográfica. El modelo de *Cinco semanas en globo*, el *Viaje extraordinario*, es retomado, en condiciones menos sorprendentes, en *Los hijos del Capitán Grant*, *Aventuras de tres rusos y de tres ingleses en el Africa Austral*, *El país de las pieles*, y en *La vuelta al mundo en ochenta días*. La geografía y sus disciplinas auxiliares, las guías de viajes y los prospectos turísticos por entonces en gran boga, componen el cuerpo bibliográfico más consultado por Verne, hombre que frecuenta los mapas y que desde niño los anima con una imaginación pronta. En rigor, una nueva fase informativa ya se ha iniciado con los conocimientos de geología, mineralogía y paleontología de *Un viaje al centro de la Tierra*. Con *De la Tierra a la Luna* se agregan los problemas de fabricación del cañón, la discusión de los explosivos apropiados, las cuestiones de balística y de astronomía. La química, la mecánica, la cosmografía pasan en consecuencia a primer plano. Así

robinsonianos y debe tomarse, en este aspecto, como un nexo entre *El tío Robinson* y *La isla misteriosa*. El pasaje de *Aventuras del Capitán Hatteras* ahorra comentarios: *Y sin embargo, ¡cuán diferente era su situación de la de los náufragos arrojados sobre las islas del Océano Pacífico, de la de esos Robinsones cuya agradable historia hace que brote la envidia en los corazones de los que la leen! En las islas en cuestión, los náufragos encuentran en su suelo pródigo, en su naturaleza opulenta, mil recursos variados; les basta un poquito de imaginación, de trabajo para crearse el bienestar material en tan hermosos países. La Naturaleza se adelanta a los deseos del hombre; la caza y la pesca se encargan de cubrir todas sus necesidades, los árboles les brindan sus frutas, las cavernas se abren para ofrecerles albergue, corren los ríos para apagar su sed, abundan los bosques para defenderles con sus sombras de los rayos del sol, y jamás se permitió el frío amenazar la apacibilidad de sus templados inviernos. Una semilla cualquiera, arrojada al descuido en aquella tierra fecunda, germina y crece en el acto, y a los tres meses a lo sumo, da una cosecha abundante. En una palabra: allí se disfruta de una felicidad completa fuera de la sociedad. A mayor abundamiento, aquellas islas encantadas, aquellas tierras benditas, están situadas en la ruta de las líneas de navegación, y el náufrago, seguro de ser recogido un día, aguarda tranquilo a que le arranquen de su feliz existencia (Aventuras del Capitán Hatteras, Sopena, Barcelona, 1957. No menciona el traductor).*

como la dirección de los globos es un asunto que no dejó de apasionarle durante gran parte de su vida, lo mismo ocurre con la otra inquietud, tan de su época, la navegación submarina. La todavía incipiente electricidad le proporciona el medio: el *Nautilus* es un submarino eléctrico descrito con fruición y que obtiene del mar sus fuentes de energía. En cambio, la fauna y la flora submarina le merecen páginas mucho menos cuidadas. Verne no pasa, casi siempre, de introducir pasajes de fácil adquisición y que a menudo podrían desprenderse del contexto novelesco. En conclusión, que los conocimientos de Verne al emprender *La isla misteriosa* son ya variados y apreciables, y aprovechados por su producción anterior. ¿Bastaba este saber para inventar sus novísimos Robinsones? No, a juicio del novelista. Tal es la opinión que comunica a Hetzel desde Amiens apenas concluida *La vuelta al mundo en ochenta días*:

“...Je suis tout entier au Robinson ou pour mieux dire à l'île mystérieuse. Jusqu'ici cela va comme sur des roulettes; moi aussi je passe mon temps avec des professeurs de chimie et dans des fabriques de produits chimiques, où j'attrape sur mes habits des taches que je porterai à votre compte. Car *L'île mystérieuse* sera un roman chimique. Je ménage avec le plus grand soin l'intérêt dû à la présence ignorée du capitaine Némó dans l'île, de manière à avoir un crescendo réussi, comme des caresses à une jolie femme que l'on veut conduire où vous savez.

Voilà donc mon état de situation au 2 février, et je vous le fais connaître à ce que vous n'en ignoriez comme disent les huissiers...”²⁴.

¿Una novela química? No sólo eso, afortunadamente. A pesar de que los desarrollos explicativos por momentos denotan un leve afán de lucir conocimientos de adquisición reciente, *La isla misteriosa* es una de las novelas mejor construidas de Julio Verne. Exhibe los recursos de una buena novela de misterio y cuando se llega a las luchas con los piratas, el barco que salta por los aires y los cadáveres fulminados en la playa, Julio Verne logra pasajes en que se cumple su anhelo de ser, sin más, un escritor que brille por su estilo.

²⁴ A. PARMÉNIE et C. BONNIER DE LA CHAPELLE, op. cit., p. 579.

Ya en *El tío Robinson*, Verne se propone que sus náufragos deban todo o casi todo a su ingenio. Quiere apartarse de la tradición tanto en la omisión del barco bien provisto como en lo que toca a la isla. Ésta no debe ser un lugar privilegiado que salga con sus dones al paso de los náufragos²⁵. Tales propósitos no son cumplidos sino a medias en *La isla misteriosa*. Nos hemos referido poco antes a la incongruencia de la fauna y de la flora de la isla con su declarada situación geográfica. En cuanto al papel del barco proveedor es, con lo que observaremos más adelante, desempeñado por el Capitán Nemo. De todos modos, a los fines de la perspectiva adoptada por Verne en la elaboración del motivo es interesantísimo observar que los personajes de *El tío Robinson* actúan en consciente parangón con los Robinsones anteriores:

“—Nous serons les Robinsons du Pacifique! dit Marc.

—Oui, monsieur, répondit Flip.

—Bon! dit Jack, et moi qui avais toujours rêvé de vivre dans sonîle avec la famille du Robinson Suisse!

—Eh bien, monsieur Jack, vous êtes servit à souhait!

A souhait! Flip, parlant ainsi, oubliait que dans ce récit imaginaire, l'auteur a tout mis, industrie et nature au service de ses naufragés. Il leur a choisi une île toute particulière, sous un climat où les rigueurs de l'hiver ne sont point à craindre. Chaque jour, ils trouvent, à peu près sans chercher, l'animal ou le végétal dont ils ont besoin. Ils possèdent des armes, des outils, de la poudre, des vêtements; ils ont une vache, des brebis, un âne, un porc, des poules; leur vaisseau échoué leur fournit en abondance le bois, le fer, les graines de toute espèce. Non! la situation n'était pas et ne pouvait pas être la même! les naufragés suisses sont des millionnaires! Ceux-ci sont des malheureux, réduits au plus complet dénuement, qui ont tout à créer autour d'eux..."²⁶.

Estas condiciones precarias reaparecen, bien recalculadas, en *La isla misteriosa*. No hay, por lo tanto, naufragio. Los cinco viajeros y el perro Top han huido de Richmond, donde estaban prisioneros de los

²⁵ Cf. supra, nota 23.

²⁶ *Livres...*, p. 10. Cf. supra, nota 23.

sudistas, en un globo. Arrastrados por la tormenta, deben arrojar al mar cuanto llevan. Con el globo casi desinflado, Ciro Smith y el perro caen al agua y desaparecen cuando se divisa la isla. De paso, otra persistencia de *El tío Robinson*. La pérdida de peso permite al globo elevarse y alcanzar la tierra en pocos segundos.

El rasgo constante del inventario es cumplido y comentado por Verne. Para el interés inicial de la novela le conviene destacar las diferencias con otros Robinsones más pertrechados. Un modo de mantenerse, negativamente, en la tradición y beneficiarse de ella por contraste.

“El inventario de los objetos poseídos por estos náufragos del aire, arrojados sobre una costa al parecer inhabitada, quedará prestamente establecido.

Nada poseían fuera de las ropas que llevaban en el momento de producirse la catástrofe. Es preciso mencionar, sin embargo, un carnet y un reloj de bolsillo que Gedeón Spilett había conservado inadvertidamente quizá; fuera de ello no poseían ni un arma, ni una herramienta, ni siquiera un cuchillo de bolsillo, dado que todo lo habían arrojado al espacio con el fin de aligerar el aeróstato.

Los héroes imaginarios de Daniel de Foé o de Wyss, así como los Selkirk y los Raynal, naufragados en Juan Fernández o en el archipiélago de las islas Auckland, no se vieron jamás en medio de tanta escasez. O extraían recursos abundantes de su navío encallado, ya fueran granos, animales, herramientas o municiones, o bien algún resto llegaba a la costa y les permitía hacer frente a las necesidades primordiales de la existencia. Pero aquí, ni un instrumento, ni un utensilio, nada absolutamente”²¹.

La intención es clarísima. Colocar a los náufragos en completa carencia de medios y en una circunstancia exterior purificada de facilidades gratuitas. Verne, como dijimos, no permanece fiel a este proyecto. Prefiere transmutar los ingredientes tradicionales. En vez de una isla ubérrima y de un aprovisionamiento salvado de la catástrofe, coloca un oculto bienhechor: el Capitán Nemo. En el juego del motivo, éste desempeña un doble papel. Con su presencia, la isla adquiere facilidades aún mayores que las de Wyss. Los instrumentos de

²¹ JULIO VERNE, *La isla misteriosa*, tomo I, p. 41.

que dispondrán Ciro Smith y sus compañeros se acrecentarán sin pausa. Este artificio, sin embargo, ha sido manejado con astucia. Antes de que el Capitán Nemo ejerza su generosidad con la caja repleta que flota en las aguas, Ciro Smith ha dado muestras superlativas de su talento inventivo y, junto con los suyos, de su laboriosidad diestra y sin desmayos. Ha encendido fuego con una lente agenciada con vidrios de reloj, ha fabricado arcos y flechas, ha construido un horno de alfarería y de ladrillos, ha calculado con una aproximación muy satisfactoria la situación geográfica de la isla. Ha llegado a extraer hierro y producir acero y obtiene ácido sulfúrico y ácido nítrico. La colonia dispone de glicerina y de jabón, de explosivos y hasta de vidrio. El regalo del Capitán Nemo no llega hasta el capítulo II de la segunda parte. Se trata más de un premio al ingenio, al coraje y la constancia que un don para satisfacer necesidades. Es más un elemento en la progresión del misterio de la isla que una reiteración del motivo. Este ha proporcionado el estímulo. Verne traspone las convenciones o constantes robinsonianas a la trama novedosa que ha inventado. La caja providencial desempeña una función más intrigadora que útil, los náufragos pasan ahora a millonarios, pero ya eran ricos. El contenido de la caja los coloca en plena vida civilizada, en especial en lo que se refiere a libros y ropas y a un completo equipo fotográfico. Las armas de fuego, en fin, representarán un ayuda para repeler el ataque de los piratas. La trama se desarrolla con exigencias propias, asimilando a ellas el motivo robinsoniano y proyectándolo hacia otras situaciones. El sentido que Verne ha querido dar a la caja opulenta aparece al final del capítulo.

“Aquel día (29 de octubre) era precisamente domingo, y antes de acostarse, Harbert preguntó al ingeniero si no quería leerles algún pasaje del Evangelio.

—Con mucho gusto — respondió Ciro Smith.

Tomó el libro sagrado, y ya iba a abrirlo, cuando Pencroff lo detuvo diciéndole:

—Señor Ciro, yo soy supersticioso. Abra el libro al acaso, y lea el primer versículo que caiga bajo su mirada. Veremos si se aplica a nuestra situación.

Ciro Smith sonrió ante la reflexión del marino, pero satisfizo sus deseos y abrió el Evangelio precisamente en el lugar en que una señal separaba las páginas. De repente sus miradas se detuvieron sobre una cruz roja, trazada con lápiz y colocada delante del versículo 8, capítulo III del Evangelio de San Mateo.

Y leyó aquel versículo así concebido:

‘Quien pide, recibe, quien busca encuentra’²⁸.

Con el rescate de Ayrton, *La isla misteriosa* se trueca en una agitada novela de aventuras. Aunque el motivo robinsoniano sigue operante, ahora cumple más bien la función de ingrediente que de forma configuradora. Ayrton es encontrado en condiciones deplorables. Ha retrocedido casi a una fiera. No es nada improbable que Verne se haya inspirado en los testimonios del capitán Woods Rogers en su *Crucero alrededor del Mundo* (1712) acerca del hallazgo de Alejandro Selkirk en la isla de Juan Fernández. Sea como fuere, Ayrton ha purgado sus crímenes con los padecimientos de su miseria solitaria. Es obvio el contraste entre este marinero enérgico, pero ignorante, y los colonos de la isla Lincoln. Verne parece indicar de soslayo su opinión acerca de Robinson Crusoe. La narración de Defoe sólo excepcionalmente puede reflejar una realidad. Un individuo confiado a sus fuerzas, a pesar de contar con algunos elementos de instalación, está casi irremisiblemente condenado a retroceder al estupor primitivo.

“¡Pero, si no es un mono! — respondió Harbert.

Al oír esas palabras, Peneroff y Gedeón Spilett miraron al singular ser que yacía en tierra.

En verdad no era un mono: era un ser humano, un hombre. Pero, ¡qué hombre! ¡un salvaje, en toda la horrible acepción de la palabra, y tanto más espantoso, cuanto que parecía haber caído en el último grado del embrutecimiento!

Cabellera erizada, barba inculta que caía hasta el pecho, cuerpo casi desnudo, salvo un andrajo sobre sus riñones, ojos feroces, manos enormes, uñas desmesuradamente largas, piel oscura como la caoba, pies endurecidos cual si estuvieran hechos de cuerno: tal era la miserable criatura humana a quien, sin embargo, no podía negársele la

²⁸ Ibidem, tomo I, p. 192.

condición de hombre. Pero, en verdad, se tenía el derecho de preguntarse si en aquel cuerpo permanecía todavía una alma o si sólo el vulgar instinto del bruto sobrevivía en él.

—¿Está usted seguro de que es un hombre o que lo ha sido? — preguntó Penceroff al reportero.

—¡Desgraciadamente no puede dudarse! — respondió éste.

—¿Será, pues, el náufrago? — dijo Harbert.

—Sí, —respondió Gedeón Spilett— pero el infortunado no tiene nada de humano.

El reportero no se equivocaba. Era evidente que si el náufrago había sido un ser civilizado, el aislamiento lo había transformado en un salvaje, y peor, quizá, en un verdadero hombre de los bosques. Roncos sonidos salían de su garganta y a través de sus dientes, que ostentaban la forma de dientes carnívoros y no parecían hechos sino para masticar carne cruda. La memoria debía haberle abandonado desde hacía tiempo sin duda, y haría ya mucho que no sabía hacer uso de sus herramientas y de sus armas. Véase que era ágil y fornido, pero que todas las cualidades físicas se habían desarrollado en él con detrimento de las morales²⁹.

Con bastante rapidez y ocasionales recaídas, Ayrton recobra sus facultades. Es una suerte de renacimiento después de la caída. Aparece en él un hombre redimido. La tarea de Robinson para con Viernes asume especiales alcances en *La isla misteriosa*. Ya no se trata de civilizar a un salvaje. Se trata de recuperar un hombre en quien la ambición ha torcido sus buenas aptitudes y a quien la cárcel de la isla Tabor ha convertido en fiera, pero, a la vez, lo pone en condiciones de desarrollar en el futuro sus buenas aptitudes.

La llegada de los piratas a la isla Lincoln retoma otro de los motivos de *Robinson Crusoe*. Es la defensa de los isleños contra las acechanzas del mundo. Ya hemos visto cómo Robinson sale airoso y qué sentido asume en su caso esa lucha³⁰. En *La isla misteriosa* las fuerzas del mal están próximas al triunfo. La intervención del Capitán Nemo se identifica con los poderes justicieros del destino. Nemo es la providencia encarnada en un ser misterioso que dispone de poderes capaces de hacer frente victoriosamente a los malhechores.

²⁹ Ibidem, tomo II, p. 43.

³⁰ ADOLFO RUIZ DÍAZ, op. cit.

“Quizá los colonos no habían sido vistos, pero resultaba evidente que Bob Harvey había juzgado conveniente enviar algunos proyectiles a través del follaje sospechoso que aparecía sobre aquella porción de la elevada muralla. No tardó en redoblar sus descargas cuando otra bala, al hendir la cortina de hojas, dejó ver una abertura sobre el granito.

La situación de los colonos era desesperada: su guarida estaba descubierta y no podían oponer obstáculos serios a los proyectiles. Sólo les restaba refugiarse en el pasillo superior del Palacio de Granito y abandonar su morada a todas las devastaciones, cuando se oyó un sordo ruido seguido de gritos espantosos.

Ciro Smith y los suyos se precipitaron a una de las ventanas.

Irremisiblemente levantado por una especie de tromba líquida, el bergantín acababa de abrirse en dos, y en menos de diez segundos, se sumergía con su criminal tripulación”²¹.

El barco torpedero proporciona nuevos bienes a los héroes. Entre ellos, varias piezas de artillería que son convenientemente emplazadas y ensayadas. La colonia es ya una nación en miniatura. El poder militar lleva a su perfección el triunfo de la buena causa en la isla Lincoln. Quedan, sin embargo, algunos enemigos sobrevivientes. En un traidor ataque, Harbert es malherido y, nuevas pruebas de la protección de Nemo, una caja de sulfato de quinina llega a tiempo para salvarle la vida. El desenlace de estas luchas corresponde también al protector desconocido. Capítulo a capítulo erece la presencia del Capitán Nemo hasta adquirir dimensiones de protagonista. Verne no ahorra efectos de buen melodrama. Ayrton, que ha sido capturado por los piratas, aparece en la alquería, muy estropeado. No sabe explicar cómo se encuentra allí. En la playa, a la luz de la luna, hay cinco cadáveres. Unas balas eléctricas del Capitán Nemo, que ningún lector de *Veinte mil leguas de viaje submarino* ha olvidado, han sido las ejecutoras de la justicia implacable.

“Sobre ellos no se encontraba herida alguna, y sólo después de un minucioso examen, Peneroff percibió en la frente de uno, en el pecho de otro, en la espalda de éste y en el hombro de aquél, un puntito rojo,

²¹ JULIO VERNE, *La isla misteriosa*, tomo II, p. 125.

especie de contusión apenas visible, cuyo origen no era posible reconocer”³².

Sólo falta encontrar el refugio del protector. Gracias a una misteriosa llamada telegráfica, los colonos llegan frente a Nemo, moribundo. El *Nautilus* ha encontrado abrigo en una caverna donde el mar forma un pequeño lago. La visión del barco revela a Smith la identidad del protector.

“Un amplio salón, especie de museo en el que figuraban junto con todos los tesoros de la naturaleza mineral, obras de arte y maravillas de la industria, apareció ante los ojos de los colonos, que debieron creerse mágicamente transportados al mundo de los sueños.

Tendido sobre un rico diván, vieron a un hombre, que pareció no percatarse de su presencia.

Ciro Smith levantó entonces la voz y, ante el asombro de sus compañeros, pronunció estas palabras:

—Capitán Nemo, ¿nos ha llamado? Henos aquí”³³.

El coloquio con el Capitán Nemo moribundo ofrece una de las claves explícitas más seguras de la novela. Nemo, un príncipe indio que ha querido luchar contra la dominación inglesa, ha puesto sus riquezas, su valentía y su talento al servicio de los oprimidos. Combate los imperialismos en la figura odiada del omnipotente pabellón británico. Esta defensa del débil lo aproxima a los colonos de la isla Lincoln, hombres que combaten por la abolición de la esclavitud. Dos ideales que confluyen. El segundo —Norte contra Sur, la guerra de Secesión— ha dado abundante materia a Verne. Sus simpatías son claras. Para él los americanos del Norte encarnan un tipo de hombre enérgico, emprendedor, audaz, que pone su destino a las conquistas técnicas del progreso. Son los hombres de *De la Tierra a la Luna*, los Barbycane, los Nichol, los Maston. No se le ocultan pasajeras torquedades y sabe reírse de sus exageraciones de advenedizos. Pero en ellos está el porvenir. Son, cree Ver-

³² Ibidem, tomo II, p. 193.

³³ Ibidem, tomo II, p. 216.

ne, los elegidos del Progreso³⁴. En este momento de *La isla misteriosa* asistimos a una toma de posición frente al futuro. Coincidencia en que el avance ha de ponerse al servicio de la redención total del hombre. Pero Nemo ha manejado las conquistas de la civilización occidental — con abrumadora preponderancia de las técnicas científicas— al servicio del pasado. Esta contradicción lo condena al fracaso. Al erigirse en vengador se pone al margen de la corriente fecunda de la historia. El veredicto es su muerte, solitaria, fuera de la ley, en una isla remota. Es un héroe, pero una suerte de defensor de dioses caídos. Su justificación habrá que buscarla en su conducta para con los náufragos del aire en la isla Lincoln. Ellos son los verdaderos soldados del futuro. Creyendo luchar por la buena causa, Nemo ha actuado por odio, por resentimiento de vencido.

“Ese artista, ese sabio, ese hombre había permanecido siendo indio en el corazón, indio en el deseo de venganza, indio en la esperanza que alimentaba de poder reivindicar algún día los derechos de su país, de devolverle su independencia, de expulsar al extranjero”³⁵.

El fracaso de la rebelión de los cipayos lo lleva a construir el *Nautilus*. Desde el mar y explotando sus tesoros prosigue su obra. Solo, con sesenta años, advierte la llegada a la isla de nuestros amigos.

“Mediante la escafandra le resultaba fácil llegar hasta el fondo del pozo interior del Palacio de Granito, y, elevándose por las salientes de las rocas hasta su orificio superior, oía a los colonos referir su pasado y estudiar el presente y el porvenir. A través de sus palabras conoció el

³⁴ Las simpatías o animadversiones de Verne respecto de las diferentes nacionalidades está influida, mucho más de lo que comunmente se cree, por la situación de Francia en la política internacional en la larga vida del novelista. Otro tema que merece un estudio detenido. En cuanto a los americanos del Norte no sólo le parecen los hombres del futuro sino que en su fantasía anticipatoria aparecida por primera vez en inglés, en febrero de 1889, en la revista norteamericana *The Form, Au XXIXe Siècle*, subtitulada *La jornada de un periodista americano en 2889*, los Estados Unidos de Norteamérica desempeñan un papel dominante en el mundo y, nótese, a través de Francis Bennett, un jerarca de los medios publicitarios. En ese lejano mañana, Inglaterra ha pasado a ser una colonia más o menos autónoma de los E.E. U.U. Para estas relaciones de amplia política y literatura, ver JEAN CHESNEAUX, *Une lecture politique de Jules Verne*, Paris, Maspéro, 1971.

³⁵ JULIO VERNE, *La isla misteriosa*, tomo II, p. 219.

inmenso esfuerzo de América contra la misma América para abolir la esclavitud. ¡Sí, esos hombres eran dignos de reconciliar al Capitán Nemo con la parte de la humanidad que representaban tan honestamente en la isla!"³⁶.

La solidaridad de los colonos, su bondad, su constancia, su inteligencia, han operado la regeneración de Ayrton. Y también han rescatado al Capitán Nemo de su soberbia rencorosa. La ejemplaridad de *La isla misteriosa* rebasa así los alcances de los anteriores Robinsones. Es una lección de las fuerzas humanizadoras de la ciencia puestas al ideal del trabajo. Nemo no ha podido sustraerse a los remordimientos. Recordemos sus evasiones en la música de *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Ahora, al borde de la muerte, formula su pregunta final a los cinco americanos que lo asisten.

“—¿Qué piensan de mí, señores?

Ciro Smith tendió la mano al capitán y con voz grave respondió:

—Capitán, su falta consiste en haber creído que se podía resucitar el pasado y ha luchado contra el progreso necesario. Fue uno de esos errores admirados por unos y condenados por otros, de los cuales sólo Dios es el juez y que la razón humana debe absolver. El que se equivoca con una intención que cree buena, puede ser combatido pero no despreciado. Su error no excluye la admiración y su nombre no tiene por qué temer el juicio de la historia. Esta aplaude las locuras heroicas al mismo tiempo que condena sus resultados”³⁷.

Este juicio es anticipado por el más joven del grupo. Harbert se aproxima al capitán, dobla las rodillas y le besa la mano. Una lágrima ha sido el signo de que Ayrton recobre su dignidad humana. Lo mismo ocurre con el Capitán Nemo. Verne sigue siendo un romántico y maneja bien los recursos de sus padres. *Una lágrima brotó de los ojos del moribundo. —¡Hijo mío — dijo— bendito seas!... 38*.

³⁶ Ibidem, tomo II, p. 222.

³⁷ Ibidem, tomo II, p. 223.

³⁸ Ibidem, tomo II, p. 224.

Queda por examinar el último rasgo del motivo. El rescate se produce en *Robinson Crusoe* y en *El Robinson suizo* por la llegada de un barco. Ambas cosas son movidas por el azar. Verne, en cambio, aprovecha la trama de *Los hijos del Capitán Grant*. Lord Glenarvan ha prometido volver en busca de Ayrton, desterrado en la isla Tabor. El Capitán Nemo se ha encargado de dejar un mensaje para que el yate del noble inglés se dirija a la isla Lincoln. Pero no basta. El rescate se realiza en el climax de la novela. Hay que buscar un desenlace grandioso, digno de la catadura mitológica del Capitán Nemo. Verne lo encuentra en una erupción volcánica. El grupo queda reducido a su desamparo inicial. Sólo una roca emerge de la isla sumergida. Hasta el orangután Jup perece. Nada de lo encontrado, nada de lo realizado en tres años de esfuerzo resiste al ímpetu del fuego y la lava. El barco construido para el viaje de retorno se ha hecho pedazos.

“Aquel día (18 de marzo), ya no les quedaban alimentos sino para pocas horas, por más que hasta ese momento se hubieran limitado a comer lo estrictamente necesario. Toda su ciencia y toda su inteligencia se estrellaban ante aquella situación desesperada. La sola intervención de Dios podía salvarlos”³⁹.

Dios no los abandona. El yate *Duncan*, comandado ahora por Robert Grant, llega la mañana del 24 de marzo. Para completar la regeneración de Ayrton y prolongar la tutela del Capitán Nemo, se ha salvado un cofre de riquezas. Con este regalo, Ciro Smith, Gedeón Spilett, Pencroff, Harbert y Nab adquieren un vasto dominio en Iowa e instalan una réplica de la isla Lincoln.

“En ella se encontraba un arroyo que fue denominado Mercy, una montaña que tomó el nombre de Franklin, un pequeño lago que se llamó Grant y bosques que denominaron del Lejano Oeste. Era algo así como una isla en tierra firme”⁴⁰.

³⁹ Ibidem, tomo II, p. 250.

⁴⁰ Ibidem, tomo II, p. 252.

Gedeón Spilett funda un periódico, *Heraldo de Nueva Lincoln*, el mejor informado del mundo. La colonia prospera. Allí los visitan Lord y Lady Glenarvan, el capitán Juan Mangle y su mujer, la hija del capitán Grant, Robert Grant, el flemático mayor Mac Nabbs. Las tres novelas se unen. La historia de la búsqueda del Capitán Grant a lo largo del paralelo 37, el viaje submarino de veinte leguas, la aventura de la isla misteriosa. Verne cierra el ciclo con un párrafo elocuente, que ninguno de sus lectores recorrió sin emocionarse:

“¡Allí, finalmente, todos vivieron dichosos, unidos en el presente como lo estuvieron en el pasado, sin que jamás olvidaran la isla a la cual llegaron pobres y desnudos, la isla que durante cuatro años satisfizo sus necesidades y de la que sólo quedaba una porción de granito azotado por las olas del Pacífico, tumba del que fuera Capitán Nemo!”⁴¹.

⁴¹ Ibidem, id.

EL CAMBIO DE LA REALIDAD SOCIAL Y POLITICA
EN HISPANOAMERICA Y LA ACTITUD
DE SUS NOVELISTAS

LIDIA DAPAZ STROUT

Comunicación presentada ante la Asociación Canadiense de Estudios Latinoamericanos, (CALAS) en la Universidad de Manitoba, Winnipeg, en junio de 1970.

El Prof. H. Nostrand dice que "la literatura ofrece valiosas hipótesis referentes a una cultura y sociedad y da una evidencia directa de la excelencia lograda por un pueblo y sus patrones usuales de conducta"¹.

Esa opinión que comparto justifica mi intento de mostrar algunos aspectos de la relación entre la novela actual hispanoamericana y el cambio que se está realizando en Latinoamérica.

En las novelas, crítica literaria y entrevistas de los autores contemporáneos es posible encontrar las características de la narrativa actual. Pero no se puede hablar de novela sino de novelas contemporáneas, por la variedad de países y autores y por el florecimiento de la novela como género. La confusión que surge de las novelas es el resultado de la confusión de Hispanoamérica que se mueve al mismo

¹ NOSTRAND, Howard: "Literature in the Describing of a Literature Culture", *French Review*, XXXVII, N° 2 (Dec. 1963), citado en *Hispania*, marzo 1964, p. 153-4.

tiempo entre dos mundos: uno dinámico, de cambio continuo al que debe adaptarse, y otro estático, de estructuras fijas, cristalizadas, que debe destruir. Al respecto, T. Adorno expresa que "el verdadero objeto de la novela se encuentra en el conflicto entre los hombres vivos y las petrificadas relaciones"².

Las actitudes y puntos de vista de los novelistas en Hispanoamérica son de gran importancia para llegar a conclusiones sobre el curso de acontecimientos políticos y sociales y la novela es a veces la única fuente que capta la esencia de ciertos fenómenos que escapan a otros observadores, porque según Bastide "la literatura nos presenta el reverso, en cierta forma psicológico, del hecho social, ... porque lo social es un fenómeno vivido, que puede ser captado por dentro tan bien como por fuera"³.

Esta afirmación explica la pérdida de vigencia de la novela-documento que caracterizó a la primera mitad del siglo XX y que surgió alrededor de 1916 con las novelas de la Revolución Mexicana y la llamada novela del realismo social o telúrica. En este tipo de novelas el medio geográfico absorbió al hombre y cuando apareció fue como hombre masa. La paradoja de esta novelística está en que quiso ser social y se deshumanizó porque "al hombre se lo tragó la montaña, la pampa, la mina, el río", como dice Fuentes. Esta novela dio un retrato de América y creó tres arquetipos: el dictador, la naturaleza y la masa explotada, que al mediar el siglo dejaron de funcionar ante la transformación de la sociedad a causa de las migraciones campesinas hacia las ciudades, la urbanización, la industrialización, la formación de los sindicatos de trabajadores, en fin, la modernización, la entrada de Hispanoamérica en el siglo XX.

Lo que preocupa ahora es el hombre enfrentado con su condición humana. En eso radica el valor de la novela actual: en presentarnos el drama del hombre contemporáneo que se mueve en las ciudades

² ADORNO, Theodor W.: *El narrador en la novela contemporánea* (En *Notas de Literatura*, Barcelona, Ed. Ariel, 1962, p. 47).

³ BASTIDE, Roger: "*L'Amérique Latine dans le miroir de la littérature*" (En *Annales*, París, 1958, N° 1, I-III, p. 16).

cosmopolitas o rurales o en capitales de provincias. Más que la redención de las masas lo que interesa es el destino individual: el hombre y los conflictos individuales —alienación, soledad, incomunicación— son el centro de interés del novelista y no los conflictos colectivos de las masas.

A medida que la incorporación del hombre rehumaniza la novela, el empleo de nuevos recursos técnicos y estilísticos tienden a la desaparición del autor, lo que conduce a una deshumanización del novelista. Lo que la novela nos ofrece es un autorretrato de la sociedad misma que quiere reflejar⁴.

Ante una sociedad que se moderniza, empieza a definirse el papel que cada uno debe desempeñar. El escritor, que durante casi medio siglo ha hecho novela social, comprometida, y ha denunciado los males de la sociedad sin éxito, se da cuenta de la paradoja de su existencia: tiene importancia en la vida intelectual pero ninguna influencia para cambiar el curso de los acontecimientos sociales y políticos. La marginalidad del escritor produce su aislamiento y su frustración. Comprende que para participar en la transformación que se está realizando Hispanoamérica necesita hacer un viraje tremendo en su vida. Revolverse, volverse hacia dentro, hacia sí mismo, buscarse para conocerse, ir hacia la realidad profunda de su frustración para liberarse. Y encuentra que su decepción es consecuencia de lo que pasa en Hispanoamérica, del fracaso de las formas sociales, culturales y políticas actuales de Hispanoamérica. Entiende que la protesta social no basta para transformar su sociedad. Entonces decide hacer su propia revolución, desde el arte, y desde un arte más universal, no regionalista ni pintoresquista. Se trata de una revolución espiritual y dentro del campo de la literatura, en y por la novela. Los autores más leídos

⁴ ALEGRIA, Fernando: "Retrato y autorretrato: la novela Hispanoamericana frente a la sociedad" (En *Aportes*, París, abril 1968, N° 8, p. 26-8. Propone las siguientes novelas como claves para el autorretrato de la sociedad hispanoamericana actual: *Los pasos perdidos*, *Al filo del agua*. *El Señor Presidente*, *Hijo de ladrón*, *El astillero*, *Pedro Páramo*, *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela*, *Hijo de hombre*, *Los ríos profundos*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, y *La casa verde*.

son los capaces de hacer esta revolución, resultado de una actitud individual. Hay una vuelta a lo estético pero el novelista concilia dos compromisos: el de su arte y el de su circunstancia. A la preocupación estética agrega su inquietud ética y continúa con una vocación tradicional del escritor en Hispanoamérica: ser conciencia moral y política de su pueblo. El arte por el arte es una expresión vieja. Ahora se habla de compromiso. No se pueden dar el lujo de ser artistas puros. La orden es revolución. Los móviles, el descontento, el inconformismo. Los objetivos, la libertad y la justicia. La obra literaria es una proyección de la revolución que se está realizando en Hispanoamérica. En general, sostienen su compromiso con la revolución aun cuando las novelas muestran la ausencia de temas políticos. No hay servidumbre política. Las opiniones políticas del autor no están en sus novelas o si están son el resultado de esa búsqueda interior, pero la novela no es sólo ese aspecto. Tienen tendencias revolucionarias si tomamos la palabra revolución no en el sentido clásico sino en el de cambios radicales y creencias. Es revolucionaria por el compromiso mayor de la inteligencia con la realidad de Hispanoamérica y por la libertad de la expresión.

Hay un énfasis en la ética individual. Se propone un regreso a la conciencia moral individual como salida de la sociedad caótica que se describe. Hay preocupación por la justicia social pero el mal se ubica en el corazón de los hombres. De ahí el uso de símbolos cristianos.

Se trata de una lucha con la mente humana. La rebelión es contra las clases alta y media de empresarios y terratenientes que han fallado en construir una sociedad justa. Aspira a cambiar la mentalidad de las clases altas para provocar en ellas un sentimiento de responsabilidad hacia la comunidad, sólo así se podrá mejorar la vida de los campesinos y de la clase media que ya se están impacientando.

La obligación del escritor de denunciar las causas de su frustración es sobre todo moral. La frustración es causada por la injusticia social, el subdesarrollo y la explotación capitalista, las deficiencias, en suma, de la realidad.

La búsqueda de autenticidad —sobre la que volveremos— se acentúa más por razones éticas que políticas. El caos de la época que nos presenta la novela es un caos moral.

F. Alegría afirma que las grandes novelas que se escriben hoy en Hispanoamérica representan crisis de conciencia. Crisis se relaciona con discernir, con toma de posición, duda ante la necesidad de decidir sobre el propio destino, pérdida de control ante una situación desconocida o nueva. Crisis puede ser decrepitud y decadencia pero también expresión de vitalidad, crecimiento y búsqueda de madurez. La crisis del escritor coincide con la de su propio país en el autorretrato que la novela nos ofrece.

Para superar la crisis el escritor propone un viaje interior, un buceo en lo profundo de su alma para encontrar un sentido dentro de las realidades inherentes al individuo. Sólo al tomar conciencia de su realidad podrá liberarse. El sentimiento de aislamiento, enajenación, soledad, imposibilidad de verdadera comunicación, no es privativo del escritor hispanoamericano y es compartido no sólo con los escritores de Europa y EE.UU. sino con todos los hombres en general. Su rebeldía no es nueva, el artista es siempre un rebelde. Trata de descubrir su propia identidad a través de la identidad nacional que resulta de las presiones impuestas por la educación —o la falta de ella— la política o el subdesarrollo y descubre que el subdesarrollo ha creado un tipo de mentalidad que no desaparecerá fácilmente ni aún con la desaparición del subdesarrollo; éste ha acostumbrado a la gente a la mentira, a la hipocresía y a la mojigatería que impiden la madurez individual y colectiva.

Al buscar dentro de sí lo auténtico, lo verdadero, lo que está más allá de las apariencias, para encontrar un sentido a su propia vida, busca la autenticidad de Hispanoamérica. Si se es auténtico se será argentino o mejicano, por añadidura.

El autor comienza un sondeo en el alma de Hispanoamérica, quiere conocerla para expresarla. Hispanoamérica se desconoce a sí misma. El viaje es ahora hacia dentro de Hispanoamérica. Es necesario como

cer las causas del estancamiento y de la imposibilidad de dar en el blanco. Para cambiar algo debemos saber qué es eso que queremos cambiar.

Es necesario pensar Hispanoamérica desde el pasado para iluminar el presente: de ahí la reelaboración novelesca de acontecimientos históricos como la Revolución Mejicana, la guerra del Chaco y las dictaduras y el resurgimiento de la novela histórica, que es novela de búsqueda, no de evasión. Para reconstruir una nación, un pueblo, hay que replantearse muchos e intrincados problemas.

Se dirige la mirada hacia atrás para aclarar los errores del pasado, para encontrar valores —si los hay—, para conocer las fuentes de la cultura y establecer los rasgos de autenticidad. Se vuelve atrás, pero no para quedarse —pensemos en *Los pasos perdidos* de Carpentier— sino para comprender el presente. El lugar del artista está en la frontera con el futuro. La fuga es hacia atrás para comprender: comprensión para la acción, pero también hacia delante, para proyectar Hispanoamérica en el mundo futuro del átomo y del espacio, y cumplir una misión profetizadora.

La literatura actual apunta hacia un hombre nuevo, renovado por la transformación que da la búsqueda de lo auténtico y la llegada a la madurez, un hombre total, reconciliado consigo mismo, conmovido hasta la raíz, que surgirá liberado por un enfrentamiento total con su realidad profunda, después de un viaje hacia dentro. Pero esa revolución debe ser individual. Es la única manera de que el individuo adquiera sentido de su dignidad y valor. Hay un énfasis en el respeto por lo individual.

Cuando la revolución individual se produzca, entonces una revolución colectiva hará posible la justicia social, porque aunque la búsqueda y la liberación son individuales, la salvación es colectiva. Ese hombre nuevo aspira a un orden nuevo y se lanza en contra del orden aceptado por la sociedad. Es necesario denunciar el viejo orden que trata de perpetuarse, cambiar las viejas estructuras vacías, que ya no funcionan, son caducas y han petrificado una serie de convenciones y mitos sin valor.

Para ello se necesita el coraje de la objetividad.

Quizá la nota más destacada de la actitud de los escritores actuales es la determinación firme de mirar los hechos sociales sin prejuicios ni vergüenza. Hispanoamérica se dispone a conocer y a aceptar su propia realidad y a hacer la revolución a pesar del atraso y la ignorancia. El artista, identificado con su realidad, liberado por su revolución interior, se dispone a actuar creadora y beligerantemente sobre la realidad, desde su arte. Con palabras, pues la lengua es el único realismo que el escritor reconoce.

* * *

Hasta aquí lo que las novelas nos ofrecen en sus enmarañadas páginas. Ahora quiero presentar la actitud tomada por dos de los más leídos y traducidos de los novelistas actuales en dos situaciones en que los prejuicios o razones políticas han chocado con la cultura y la literatura.

En primer lugar, y relacionado con la decisión de luchar contra la mentira, los prejuicios y la mojigatería, nos parece ilustrativa la controversia suscitada en Méjico, a comienzos de 1965, entre los nacionalistas emocionales a la antigua, y los intelectuales más internacionales y racionales, a propósito de la publicación, en español, por el Fondo de Cultura Económica, del libro *Los hijos de Sánchez*, del antropólogo norteamericano Oscar Lewis. Este libro es un estudio sobre la pobreza. La sociedad mexicana de geografía y estadística denunció el libro por obsceno, difamatorio y anti-mejicano y solicitó a la justicia su prohibición. La polémica que se suscitó fue violenta, pero como un signo de la madurez a la que se está llegando en Hispanoamérica, en este caso, Méjico, la corte rechazó el pedido de la Sociedad.

Sobre este asunto es interesante leer la toma de posición de Carlos Fuentes, el abanderado de la novelística actual:

“Hemos llegado finalmente a un lugar en la historia de Méjico en la que debemos distinguir entre dos tipos de nacionalismo. Uno es una afirmación de nues-

tra dirección humana y económica y el otro es negativo, neopatriótico, chauvinista y totalmente ineficaz a causa de su mística aislada, deshumanizada y ciega... Al defender a Lewis nos estamos defendiendo a nosotros mismos"⁵.

La segunda situación se refiere a lo que se conoce como "El caso Padilla"⁶, con motivo del concurso para poesía de 1968 que realizó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Un jurado internacional otorgó el premio a Heberto Padilla por su obra *Fuera de juego*, lo que produjo un escándalo tremendo pues UNEAC consideró la obra de Padilla como contrarrevolucionaria y se opuso a la decisión del jurado. Después de largos debates y varios meses, UNEAC decidió finalmente publicar la obra pero dejando una constancia preliminar en la edición sobre su desaprobación a varios de los sentimientos expresados por el ganador.

Le tocó a Julio Cortázar —cuya adhesión a Cuba es pública e innegable— tomar una posición sobre el asunto. Aparte de reconocer la existencia de elementos anti-intelectuales en Cuba, como en toda sociedad, y de oponerse a todo intento que limite la libertad de expresión (pecado en el que cayó UNEAC al imprimir sus reservas), el novelista argentino afirmó que el valor de la poesía de Padilla reside en el hecho de expresar la angustia, la protesta, la amargura y la búsqueda interior de un hombre que no es el perfecto revolucionario, que cree en la revolución y desea entregarse plenamente a ella pero que no puede. El drama de Padilla, según Cortázar consiste en estar insertado en un proceso histórico del cual muchos elementos le son extraños, más aún, hostiles y odiosos.

Las palabras que siguen son de Cortázar y al mismo tiempo que describen el dilema de Padilla se convierten en una confesión que podrían firmar varios de los autores latinoamericanos contemporáneos:

"Sin duda Padilla no es ese hombre nuevo sobre los cuales las revoluciones basan sus esperanzas. A horcajadas entre dos épocas, condicionado por un pasado que no se quita como una camisa, no puede evitar sentirse chocado u ofendido

⁵ *New York Times*, Febrero 21, 1969.

⁶ *Marcha*, Montevideo, abril 29, 1969.

en donde otros hombres más jóvenes aportan su adhesión completa. Como yo, como tantos otros, Padilla está condenado a permanecer en parte "fuera del juego". Tiene el coraje de decirlo, mientras tantos otros se callan. Su tristeza, pero también su esperanza en el hombre futuro, se afirman en estos versos...".⁷

Situación de la novela hispanoamericana

Se habla de la decadencia de la novela española y del auge de la hispanoamericana, una novela rica y en vías de crecimiento, que busca circulación y reconocimiento internacionales.

Admitimos que se trata de una novela que ha sentido los efectos de las corrientes estéticas e ideológicas que surgieron en Europa y los EEUU de América en los dos últimos siglos y que comparte varias notas comunes con la europea y norteamericana actual por la soledad y aislamiento que angustia al hombre contemporáneo en general y el inconformismo del escritor de cualquier lugar.

Admitimos que no es legítimo marginar esta novela de la producción literaria resultante de la cultura más vasta de la que forma parte, pero no analizaremos sus relaciones con la literatura universal.

Toda aproximación a la novela hispanoamericana presenta el problema de su vastedad y complejidad. En la inauguración del Salón Literario de Marcos Sastre en julio de 1837, el argentino J. M. Gutiérrez decía que "cada pueblo tiene una literatura y un arte que armoniza con su moral, con sus creencias y tradiciones, con su imaginación y su sensibilidad" y que "la literatura, muy particularmente, es tan peculiar a cada pueblo como las facciones del rostro entre los individuos".

Si esta cita tiene aún vigencia, nos alerta sobre los peligros y dificultades que implica cualquier valoración de la literatura hispanoamericana como un todo, pues se trata de la literatura de diecinueve países, que ofrecen múltiples facetas humanas y ambientales.

⁷ KULAN M., WASHBURN: "Cortázar fuera de juego" (En *Hispania*, diciembre 1969, p. 943-4).

No podemos hablar de "novela hispanoamericana" sino de "novelas hispanoamericanas". No podemos considerarla como una unidad, ni hablar de determinadas teorías literarias, ni de corrientes ni de escuelas, sino de caminos y obras individuales. Tampoco podemos hablar de generaciones pues en este momento coexisten cuatro o cinco.

¿Cómo reunir bajo el mismo denominador la novela de países que desde la independencia hasta ahora han experimentado, con ritmo diferente, procesos diversos en su evolución social, histórica y política, con democracias nominales, revoluciones, gobiernos *de facto*, dietaduras, opresión, inmigración...?

Si el escritor es el testigo por antonomasia de la realidad, la realidad más inmediata para él es su contorno, su circunstancia y ésta no es la misma para un argentino que para un colombiano.

¿Cómo comparar la situación de los escritores en países con alto porcentaje de analfabetos y falta de editoriales con los de países sin esos problemas o menos acentuados?

La relación tradicional entre el autor y el lector se ha modificado y aunque aún son pocos los autores que viven de sus libros, el éxito comercial significa que el escritor escribe para alguien. El trabajo del creador se hace más fácil ante la posibilidad de editar. Sin embargo hay países donde no se puede editar y otros donde hay censura. Se escriben y se publican más libros porque hay mejores condiciones de vida para el escritor y más editoriales donde publicar. A las editoriales que existen desde hace tiempo en Argentina y Méjico tenemos que agregar la Casa de las Américas de Cuba. Los libros se publican en grandes ediciones y se ha ampliado el círculo de lectores. Sin embargo, no deduciremos con exagerado optimismo que todo el mundo lee y menos aún que la gente entiende lo que lee.

Un cierto bienestar, casi diríamos un cierto lujo, crea la existencia de un público que lee. ¿Qué leían los hispanoamericanos hasta hace poco? Traducciones, y muchas veces malas, de autores extranjeros —europeos, norteamericanos o rusos— antes que hispanoamericanos o nacionales.

Hasta 1951, en la Argentina, por ejemplo, los autores tan conocidos hoy como Cortázar y Marechal, dormían en las estanterías. Pero hacia 1964 algo nuevo ocurre: la gente comienza a leer a los autores hispanoamericanos, los escritores de uno y otro país se tratan y se conocen y esta mayor comunicación favorece al conocimiento en y fuera de sus naciones.

La mayor difusión hace posible que los novelistas sean no sólo leídos en español sino también traducidos a otros idiomas. La perspectiva de un público más cosmopolita obliga al escritor a eliminar todo regionalismo o localismo.

La revolución en la novela iberoamericana

Lo que antecede involucra un cambio en la novela que resulta de la transformación que vive Hispanoamérica. Hispanoamérica es una sociedad en estado de revolución. Sus novelistas, identificados con esa sociedad cambiante, también se revolucionan. En la segunda mitad del siglo XX comienza un nuevo tipo de novelas que refleja una nueva manera de vivir.

El escritor pertenece a un medio, no es un ser aislado. El cambio operado en el escritor es una consecuencia del cambio que se opera en el medio social y que aquél capta con anticipación. La actitud de los novelistas surge de las experiencias y vivencias que se producen en una misma época y de la semejanza de problemas literarios. Las diferencias surgen de las personalidades distintas de cada uno.

Hay una verdadera renovación de la novela. Se habla de una revolución de la novela y de una nueva novela. En este trabajo preferimos usar el término actual o contemporáneo, en vez de nueva.

Para presentar sus características necesitamos seleccionar las obras más representativas. La novela más representativa de un momento histórico es la que sintetiza las tendencias estéticas y sociales de ese momento. Desde hace unas décadas es muy difícil separar la estética de la ideología y en lo referente a la novela hispanoamericana actual,

el escritor siente sobre sí dos compromisos: el que le impone su circunstancia y el que proviene de su arte.

Al novelista hispanoamericano el compromiso con su realidad le viene naturalmente, como una modalidad peculiar de su espíritu. Con la Revolución Mexicana comenzó un período de la novela hispanoamericana que llamamos de compromiso y que se cerró hacia mediados de siglo, cuando comenzó a hacerse sentir la influencia de autores como Kafka, Joyce, Huxley, Mann, Faulkner, Hesse, Céline, Sartre y Camus.

La novela hispanoamericana evoluciona, los personajes adquieren mayor complejidad psicológica, se emplean diversas técnicas y el compromiso se atenúa para beneficio de una novela que tiende a universalizarse.

A la denuncia de la primera mitad del siglo —que no sirvió para cambiar el estado de cosas— el novelista une una actitud estética y decide hacer su revolución desde el arte. Hay una vuelta al arte, lo que no significa una disminución del análisis de la realidad ni una pérdida del valor social de la novela.

La introducción del elemento estético significa la superación de lo meramente realista y la elevación de la novela desde un plano condicionado por lo geográfico y económico hasta el plano en que actualmente se halla la novela hispanoamericana que pretende universalizarse.

La nueva situación creada por los métodos modernos de comunicación ha producido una tendencia hacia un estilo universal. La posibilidad de ser leídos por un público cosmopolita, por las traducciones, ha incitado a los escritores hispanoamericanos a responder a esta nueva situación pero sin disminuir su interés por los problemas de su comunidad, pues paradójicamente la tendencia hacia un arte más universal aparece junto a una observación profunda de la realidad local. Se parte de una búsqueda y conocimiento individual para de allí remontarse a lo nacional y de ahí a lo universal. El movimiento parte de la expresión de fenómenos puramente locales a temas universales.

Los títulos más leídos: *Los pasos perdidos*, *Al filo del agua*, *El Señor Presidente*, *Hijo de ladrón*, *El astillero*, *Pedro Páramo*, *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela*, *Hijo de hombre*, *Los ríos profundos*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *Cien años de soledad*, *Paradiso*, *Tres tristes tigres*, y tantos otros.

Los novelistas en el exilio

Es interesante destacar que los novelistas más representativos viven y han vivido largos períodos en el extranjero o han viajado mucho, pero nunca como ahora el escritor se ha planteado más dramáticamente el problema de la identidad y autenticidad nacional. Al respecto recordamos a Asturias, Carpentier, Cortázar, Roa Bastos, Fuentes, Cabrera Infante, García Márquez, Sarduy y Vargas Llosa, como los nombres mayores de las letras hispanoamericanas actuales.

El hecho de que la mejor novela hispanoamericana se escriba en el exilio, aunque sea voluntario, es digno de ser estimado en todo su valor. Consideraremos la situación de los escritores en Hispanoamérica: tienen importancia en la vida intelectual pero ninguna influencia en la vida política.

En el pasado, organizaron sus países. Cuando la situación exigió de la acción, fueron soldados, hombres que unieron el pensamiento a la acción. Cuando los tiempos les permitieron independizarse de toda militancia, entraron en conflicto con el soldado. El escritor se hizo sospechoso porque sin llegar a la acción, denunciaba y presentaba los males de la sociedad. El Modernismo es el primer movimiento que tiende al esteticismo. Al cambiar las circunstancias políticas y sociales, los modernistas, según Anderson Imbert, se convierten en héroes del arte. Después de una avant-garde que buscó reconciliar el arte con el pueblo, infructuosamente, llegamos a la deshumanización del arte. Con la segunda guerra mundial, la vuelta a la realidad y el nuevo estremecimiento frente a la condición humana significó la rehumanización del arte.

En los autores hispanoamericanos la búsqueda individual los lleva al exilio, al alejamiento real, que significa una impugación, una acusación al sistema que impera en Hispanoamérica, un signo de protesta contra las dictaduras que han reinado o reinan en algunos países o contra las falacias de su sociedad.

El alejamiento no hace más que oficializar una condición que existía desde antes, cuando estaba en su tierra. Hay una casi profesión de desterrado en Hispanoamérica en el sentido real y literario del vocablo.

En abril de 1967, en París, en una reunión de UNIFLAC⁸, M. A. Asturias expresó:

“Los escritores latinoamericanos no escribimos para placer de los lectores ni placer de nosotros mismos. Nuestros libros son la manera que tenemos para pelear, para mostrar nuestra desesperación”.

En la misma reunión, Vargas Llosa, con respecto a la situación del escritor en el Perú afirmó:

“La sociedad no los acepta, ni siquiera por snobismo, y los convierte en *clochards espirituales*. No creo que sea la solución del escritor, pero estoy convencido que el único remedio para nuestro continente es la montaña y el fusil”.

¿Qué efectos tiene el exilio sobre el escritor? En primer término le permite confirmar que su soledad es compartida con otros escritores del mundo y más aún con todos los hombres. En segundo lugar, le da cierta perspectiva. Sarduy dice que para hablar de algo hay que estar afuera y Cortázar cree descubrir mejor la realidad hispanoamericana desde París. Finalmente, y esto es fundamental, le provee de la libertad necesaria para escribir, porque la literatura, como toda actividad espiritual es empresa de hombres libres. Por ello juzgamos

⁸ *Primera Plana*, Buenos Aires, N° 226, 25 de abril de 1967, p. 64, UNIFLAC: Unión de Intercambio Franco-Latinoamericano.

pertinente recordar esta cita de J. B. Alberdi a la que se adherirían sin vacilar los novelistas actuales:

“Si mis escritos han tenido algún éxito, lo deben a la libertad con que los he pensado, redactado y publicado, al favor de la seguridad que me dio mi residencia en países extranjeros. Esta es la gran lección que surge de mi vida, a saber: que no puede haber ciencia, ni literatura, sin completa libertad, es decir, sin la seguridad de no ser perseguido como culpable, por tener opiniones contrarias a los gobiernos y a las preocupaciones mismas que reinan en el país”⁹.

Puesto que vida y obra se corresponden y todo influye sobre todo, ¿qué efecto tiene la libertad que da el exilio sobre la obra literaria? La respuesta la da el novelista español D. Sueiro cuando expresa:

“Cuando leemos a Vargas Llosa, a García Márquez, a Cortázar, a Carlos Fuentes, a Cabrera Infante, a Rulfo, etc., nos damos cuenta sencillamente de una cosa: ellos están vivos, y escriben libremente sobre cosas vivas. Sé que escriben sin temor, que no escriben atados; manejan un idioma vivo y cuanto tocan con su palabra, con su pluma, con su voz, late, se mueve, sencillamente vive”¹⁰.

La revolución en el lenguaje

Llegamos así al elemento primordial que hace de la novela actual una empresa más estética, una creación artística: la actitud de los novelistas frente al lenguaje.

A la búsqueda de autenticidad para la formulación de una ética corresponde la búsqueda de una expresión propia dentro del lenguaje para formular una nueva estética y una nueva ética. Una revolución profunda necesita un lenguaje nuevo, un uso nuevo del lenguaje. Cortázar explica que el apogeo narrativo en Méjico, Perú, Argentina y Uruguay se debe a que los escritores han encontrado su lenguaje a

⁹ ALBERDI, J. B.: *Mi vida privada*. Santiago de Chile, “Cruz del Sur”, 1944, p. 91.

¹⁰ SUEIRO, Daniel: “Silencio y crisis de la joven novela española” (En *Universidad de México*, sacado de *Hispania*, diciembre 1969, p. 956-7.

partir del idioma hablado y de las particularidades de nuestro propio pensamiento.

La revolución de los novelistas es contra el lenguaje literario, académico, tradicional, solemne, que no existe fuera de los libros. Se parte del lenguaje hablado, se usa la palabra diaria, la que va de boca en boca y se gasta por el uso. Se intenta reproducir el lenguaje conversacional, el habla viva de los personajes, con un resultado a veces caótico, como en la vida cotidiana, porque así hablamos.

Creo que fue J. R. Jiménez quien dijo que "quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe".

Esto lo supo Dante, que para hacer eterna su obra abandonó el latín y adoptó el italiano que no era lengua literaria sino la del pueblo bajo. Y también J. Hernández que al trasladar el lenguaje del gaucho a su Martín Fierro ganó la popularidad de que goza.

El empleo del lenguaje hablado lleva a la quiebra natural o deliberada de la sintaxis tradicional y las técnicas usadas tienden a una comunicación más directa con el lector, al acortarse la distancia entre éste y el autor. Si leer es un acto de amor, es también un acto de comprensión y de participación. El participar nos ayuda a ver y la lectura se convierte en una experiencia de vida.

La novela sería no sólo un reflejo de la sociedad sino un intento de actuar sobre ella para modificarla o por lo menos para contribuir a que se produzcan los cambios que el autor aspira para Hispanoamérica. Si la literatura trabaja con palabras, el lenguaje es la acción del escritor. ¿Es posible una acción sobre lo real por medio del lenguaje? Es muy difícil que la literatura transforme la sociedad, pero con palabras se puede construir el mundo del futuro, el que soñamos o aspiramos para nuestros hijos. Ese mundo está aquí, hay que expresarlo, crearlo. Alguien dijo que la niebla de Londres no existía hasta que Dickens escribió sobre ella. Las religiones védicas pretenden que nombrar un objeto es darle vida, que toda palabra es un alumbramiento. Las cosas que están ahí —delante, detrás, arriba o debajo del mundo real que vemos— pueden empezar a ser cuando nombra-

das. Nombrar algo es empezar a conocerlo. Es necesario que el escritor descubra algo como esa niebla de Londres para tratar de descubrir las características humanas de Hispanoamérica que todavía no se conocen o no se perciben. Hay necesidad de crear imágenes o mitos nuevos para destruir imágenes y mitos viejos y caducos, desde el lenguaje.

Para Fuentes, la palabra es fuerza y la creación literaria el mejor medio para asegurar el progreso humano. Terminamos con unas líneas de Cabrera Infante que confirman la importancia del Verbo para la novela de hoy:

“Hay quienes ven la vida lógica y ordenada, otros la sabemos absurda y confusa. El arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a las tinieblas del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees puedes hacerlo por el verbo”¹¹.

¹¹ CABRERA INFANTE, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix-Barral, 1967, p. 334.

ASCASUBI: SANTOS VEGA

RODOLFO A. BORELLO

La vida de Ascasubi sigue siendo una magnífica colección de aventuras y de anécdotas jocundas, valientes y trágicas, siempre nimbadas de un halo romanesco. Poco sabemos de grandes períodos de la misma y todavía hoy carecemos de documentos fehacientes que puedan volver reales muchos de esos avatares. En cualquier caso, la pluma justa y recreadora de Manuel Mujica Láinez nos ha dejado un hermoso perfil que basta por ahora para saciar nuestros deseos de una imagen aventurera y cálida. Y tal vez, es ese escorzo poblado de vitalidad sana y sonriente el que quedará siempre ante nuestros ojos, como el recuerdo de una existencia típica de nuestro abigarrado y hermoso siglo XIX.

El final de esa vida estuvo dedicado, con fervor entusiasta, a componer el más largo relato en verso de la poesía gauchesca: *Santos Vega*. Sus 13.179 versos octosílabos están divididos en 64 cantos y un epílogo. Tal vez sería más justo hablar de "capítulos" que, sumados, componen una narración primitiva y simple, inundada aquí y allá de descripciones evocativas. La motivación de la obra fue expuesta con bastante precisión por el mismo Ascasubi en el prólogo de la edición de 1872:

"...el paraíso de cada hombre está en la tierra natal; y si ella le falta, y si ella está lejos, ese paraíso lo encuentra en *los recuerdos de esa tierra querida* y tan sólo en aquellas horas de profunda reconcentración en que el espíritu viaja, atraviesa los mares, recuenta los tiempos, los hombres y las cosas, y por el sentimiento del amor más puro vive en una idealidad que no es dable describir...

Este libro . . . que para no pocos, lo espero, *scrá el pasatiempo de horas monótonas*, este libro ha crecido y se ha formado en esas horas de sublime reconcentración que el espíritu no halla en París. . . pero que las encuentra en el recuerdo de todo lo que significa esa bella palabra: La Patria.

Viejo ya, fatigado mi espíritu por golpes morales, llevado a pesar mío hacia una vida cuasi sedentaria, tal vez no hubiera resistido a la pesadumbre, si no hubiera sentido reanimarme mi vejez al deseo de completar en el último tercio de mi vida, una obra comenzada hace veinte años, y que ha sido desde entonces como *el lazo de unión de todos mis recuerdos.*"

Sabemos que la obra fue iniciada en 1850, pero su extensión posterior y su complicado argumento son producto de un largo trabajo compositivo y descriptivo. Fue una forma de escapismo, de nostálgico recordar del autor: *el lazo de unión de todos mis recuerdos*, escribe. Y más adelante agrega: *hoy que marchó al ocaso de mis días, los miro sólo como el conjunto de mis recuerdos juveniles y queridos*. Escribir esa larga historia fue una forma de volver a su país lejano y de revivir el pasado, embellecido y perfecto a la distancia. Y de escapar a la realidad ciudadana en que vivía: *Amo a mis versos como se ama a los hijos que consuelan en las horas de pesar*. No se olvide que Ascasubi estaba entristecido por la hija muerta y por los duros meses pasados en París durante el sitio de la guerra del 70.

¿Qué quiso hacer con ella?, ¿qué intenciones perseguía? Esto también lo ha explicado Ascasubi en esas mismas páginas:

"Mis versos nacen de mi espíritu, cuyo consorcio ha sido siempre con la naturaleza de esas pampas sin fin, la índole de sus habitantes, sus paisajes especiales que *se han fotografiado en mi mente* por la observación que me domina. Mi ideal y mi tipo favorito es el gaucho, más o menos como fue antes de perder mucho de su faz primitiva por el contacto con las ciudades. . . Ese tipo es más desconocido actualmente de lo que en generalidad puede creerse. . .

El canevas o red de los *Mellizos de la Flor*, es un tema favorito de los gauchos argentinos, es la historia de un *malevo* capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia. Al referir sus hechos y su vida criminal por medio del payador Santos Vega, especie de mito de los paisanos que también he querido consagrar, se une feliz-

mente la oportunidad de *bosquejar* la vida íntima de la Estancia y de sus habitantes y *describir* también las costumbres más peculiares a la campaña, con alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad. En esta mi historia, poema o cuento, como se le quiera llamar, los indios tienen más de una vez parte prominente, porque, a mi juicio, no retrataría al habitante legítimo de las campañas y praderas argentinas el que olvidara al primer enemigo y constante zozobra del gaucho. Por último... he buscado siempre el hacer resaltar, junto a las malas cualidades y tendencias del malevo, las buenas condiciones que adornan por lo general el carácter del gaucho."

La obra recibe su toque último y se escribe en gran parte en una especialísima situación sentimental. Esto explica entonces dos intenciones básicas y justifica de alguna manera, la actitud del autor ante la realidad descripta. Ascasubi quiso *entretener* y *describir* a través de lo narrativo como marco para la descripción de una realidad rememorada sin postura crítica alguna, desde la vejez. Por eso lo lírico, como veremos, asoma casualmente y carece de importancia. Cuando aparece, fugaz y como por desgano, es a pesar de lo que realmente interesaba al versificador. Aquí presenciamos, una vez más, esa preeminencia de lo prosaico-descriptivo que caracteriza a muchos poemas largos en español (*La Araucana*, *La Argentina* de Barco de Centenera), y que pertenece a una activa y larga tradición hispánica. Exactamente lo contrario de lo que intentará en un comienzo Hernández dentro de lo popular-gauchesco, y que alcanzará por momentos Del Campo inclinándose hacia la tradición romántica culta.

Ya en las líneas transcritas de Ascasubi se adelantan algunos de los rasgos que caracterizan el poema: visión embellecedora de una realidad que se describe rescatándola al pasado; intención de vertebrarla dentro de una estructura narrativa primaria y común. Y esa mezcla de lo narrativo-matonesco-folletinesco, con la incansable descripción morosa, explicará muchos de los aspectos negativos y positivos del extenso libro. Por eso le resultó imposible al autor encontrar un género que englobara intentos tan disímiles (*historia, poema o cuento...*). Como ha señalado Martínez Estrada, el poema en gran parte pertenece al género de los libros de cordel, a la adulterada y pobre tradición de los

romances de ladrones y valentones de los siglos XVII y XVIII. Pero esa exacta ubicación genérica no agota todos los aspectos de la obra. También en ella encontramos algunos rasgos típicos de la novela picaresca y del cuadro costumbrista mechado o no de notas satíricas.

Así, más que en la historia de la poesía, la obra se inscribe en la tradición de la narrativa en verso, con elementos descriptivos y notas costumbristas.

El otro elemento básico que explica mucho de sus rasgos negativos está en la preeminencia de lo oral; en la presencia constante de una voz que por boca de un individuo de baja cultura, explica a un auditorio semejante, los sucesos del libro. La expresión oral de un argumento común, primario, explica la ligereza de rasgos, la ausencia de personalidades, la mecánica elemental que mueve a tipos y el empleo de recursos groseros o simplemente elementales para hacer reír.

En esta correspondencia entre la primitividad de los personajes y su forma de actuar y de ser narrados, encontramos una constante que explica el clima del libro. Está destinado a entretener a un auditorio de muy baja cultura; y esa función está cuidadosamente mantenida por el autor. Pero en lugar de partir de esa pobreza apuntando a un mundo más rico (como Hernández), el escritor nacido en Fraile Muerto se queda concientemente en ese rasero mínimo. Lo que ocurre y las formas de pintar ciertos aspectos de la época (así como las críticas veladas que en ella aparecen) no nacen de una intención creadora lograda, sino pertenecen más bien al testimonio exacto de uno que formaba parte de ese mundo. Aquí está la razón del fracaso estético del libro. El autor no logró contemplar desde arriba el mundo y los seres que lo pueblan. El es uno de sus personajes y los sucesos, los deseos, los problemas, dolores y alegrías de sus figuras, son los mismos que preocupaban y atraían a Ascasubi. Esta coincidencia entre mundo puesto en obra y autor, entre valores de sus personajes y escritor, muestra de modo clarísimo la ausencia de ironía, de distancia, de perspectiva, que coloca todas las estrofas en un plano idéntico de horizontalidad, sin matices y sin acentos peculiares. Y colocan todo el mundo de la obra en un nivel elemental e indiscriminado donde nada se destaca ni nada queda en sombras. Una fotografía plana, sin drama, sin oscuridades, sin relieve.

El libro está pensado no solamente como recuerdo embellecido; también como entretenimiento de un público tan bajo en la escala cultural como los hechos, el estilo y el mundo que el libro pone ante el lector.

Si volvemos al prólogo veremos entonces que la intención básica de Ascasubi fue describir rememorando, reviviendo con precisión fotográfica la vida y las costumbres de la Pampa: el gaucho, su habitante, sus paisajes, sus animales, la estancia y sus trabajos, las luchas contra el indio y algunos aspectos de la vida de la aldea que fue Buenos Aires. O sea: lo descriptivo está antes que lo argumental. Por eso califica galicadamente de *canevás* el marco narrativo que se convierte (como en *La Cautiva*) en una forma de vehiculizar y ordenar con un sentido esas descripciones. La diferencia con la obra de Echeverría consiste en que aquí la obra comenzó siendo una suma descriptiva y, después, en el interés del autor, lo folletinesco, la acción novelesca, se sobrepuso a lo puramente pictórico.

La relación lector-argumento se hace sobre el plano de lo oral, lo cual explica que, como Ascasubi ha querido mantenerse voluntariamente en un nivel muy bajo de comunicación excluyendo lo lírico, el nivel de habla y de ideas alcanza una parvedad casi elemental.

Por otra parte jugaban sobre él de modo muy potente las añoranzas de esa habla; ello explicaría esos extensos momentos "insoportables" (como los ha llamado con justeza Martínez Estrada) en los cuales reproduce conversaciones de hombres de muy bajo nivel de cultura, y lo hace como si hoy colocáramos un grabador debajo de la mesa de un boliche en un barrio de extramuros. El arte imita a la vida o viceversa; pero pocas veces el arte —sobre todo en lo oral— puede ser una mera copia total y textual de la vida. Como bien ha señalado Forster, la vida posee dos niveles temporales: el cronológico y el esencial. El novelista debe mantener respeto cuidadoso a ambos; pero no puede caer en esta copia servil y teratológica, bajo pena de llegar a ser destruido por la inanidad de sus materiales. El artista debe escoger. Y lo irrepetido, lo que separa a Ascasubi de todos los otros poetas gauchescos, es esta necesidad de calcar, concientemente, lo oral hasta la banalidad más cotidiana. Con lo cual destruye largos instantes de su libro, vuelto un receptáculo indiscriminado de materiales anodinos. Ejemplares, como

lo que no se debe hacer en literatura, son los versos 4140-4219, inundados de inútiles materiales orales.

Y es que ese placer de revivir gustosamente el diálogo y lo conversacional ya estaba en los textos anteriores del período rosista, y es una de las constantes de la poesía gauchesca, y uno de los encantos —a veces logrados— de su obra. Tal vez su aumento teratológico en el texto de *Santos Vega* pueda explicarse como una forma de felicidad nostálgica en quien vivía lejos de su patria, rodeado de hablantes de otra lengua. Debe haber reído mucho, triste y solitario el autor en su refugio parisino, recreando y reviviendo toda su vida anterior a través de las formas típicas de su habla.

La estructura narrativa es muy sencilla. Aunque se dice al comienzo que la historia es real porque fue encontrada en un impreso escrito por un fraile cordobés, lo cierto es que ella es contada por un narrador y por Santos Vega, que la relatan al matrimonio formado por Juana Petrona y Rufo Tolosa. Así la acción se escinde en dos planos: el principal, que son las aventuras contadas por Santos, y el del rancho, donde el narrador vive con el matrimonio antes citado algunos pedestres sucesos. La “historia” de los Mellizos tiene a su vez dos grupos de acciones, separadas o unidas, según las circunstancias: las de los hechos cometidos por Luis, el malvado; y los de Jenaro Berdún y Azucena o D. Faustino y su mujer.

Este tipo de argumento era común en la época entre los gauchos, y su gusto no es solamente un estragamiento del gusto por lo heroico auténtico, sino que estas historias, por su forma y por los elementos fundamentalmente dramáticos de que están dotadas, ganaban la atención de cierto tipo de público. En el fondo, no es tan distante esta preferencia de la que explica el éxito del folletín, o el que logrará a fines del XIX y durante todo el XX, la novela policia.

Como ha señalado Caillet-Bois, es probable que muchos de los hechos narrados en el argumento debieron ocurrir realmente a mediados de siglo en ciertas partes de la provincia de Buenos Aires. El mismo crítico también demostró —por primera vez— que hasta los nombres de algunos personajes (Berdún, Bejarano, Gafarot) pertenecieron a seres de existencia histórica documentable. Con lo cual se hace visible

nuevamente la intención descriptiva y testimonial que el autor había adelantado en el prólogo de 1872.

Desde el punto de vista del título, es evidente que el nombre de Santos Vega nada tiene que ver con el personaje de la leyenda estudiada por R. Lehmann Nitsche, Bernárdez Jacques y A. Pagés Larraya.

Pero además de la intención descriptiva inicial, estructurada en el molde narrativo ya señalado, hubo de parte del autor otra que aparece en el subtítulo: *Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*, donde hay la evidente intención no solamente de rescatar el pasado y describirlo, sino también otra que escapa a lo puramente personal y pasa a formar parte de lo documental-histórico. Por eso resulta difícil conciliar afirmaciones como las de Boseo al señalar que la intención del autor fue lírica. No encontramos nada semejante. Lo real, en el sentido de lo que ocupa la realidad, se apodera de la obra, la inunda, la hace estallar desde el punto de vista estético, y la hunde en el mundo intermedio del relato en verso, mechado aquí y allá de descripciones con intenciones de crónica. Esta intención conciente del autor por documentar una realidad dada, ya estaba presente en la edición de *La Regeneración*, 6 de octubre de 1851, donde el autor escribía que usaba el lenguaje gaucho porque *El uso de este lenguaje... era esencial y requerido para revelar los secretos y los hábitos de la vida de las campañas argentinas, que el autor se ha propuesto sacar al conocimiento y examen de la crítica.*

Esta permanente actitud documental, esta vuelta total hacia lo real (y su encadenamiento a ese mundo), explican el cuidado que el autor puso en escribir un verdadero friso histórico delimitado con precisión desde el punto de vista cronológico. Es visible sin embargo que Ascasubi no logró una pintura históricamente ajustada. Hay en la obra anaclonismos evidentes, ya acotados por Caillet-Bois, y la sociedad en ella pintada pertenece más a mediados del siglo XIX que a fines del XVIII, como indicó Juan A. García, agregando: *... su estancia, sus estancieros y sus gauchos tienen todo el aspecto físico y moral de los soldados de Rosas y Urquiza. Ni el estilo ni los conceptos son coloniales; pertenecen a una época posterior*¹.

¹ JUAN A. GARCÍA: *Sombras que pasan*, Buenos Aires, Andreetta y Rey, 1925, p. 156-57.

Sin embargo Ascasubi puso especial cuidado en la ordenación cronológica de las distintas acciones argumentales; cada hecho parece pertenecer a la realidad, más que a una obra de ficción. Así, ciertos acontecimientos claves se indican y fechan con exactitud: el nacimiento de Angelito, hijo de D. Faustino, ocurrido el día de Todos los Santos de 1778 (el 1º de noviembre); o el de la muerte de Luis Salvador, el malvado, ocurrida en Pergamino, donde se reúnen todos cuando retorna Rosa la Lunareja, fechada el 7 de enero de 1805.

Visión de la realidad

Tal vez muchos de los poetas gauchescos (a excepción de Hernández y Del Campo) pertenezcan al grupo de los artistas ingenuos, primitivos. Con ellos podría usarse esa calificación ya clásica en la crítica pictórica que alude a creadores de talento que desconocieron los progresos y la historia de su arte, pero a pesar de ello realizaron una obra original. En la actitud ante la realidad, en la forma de trasladarla a la literatura, Ascasubi muestra algunas notas que lo acercan más a Berezo, a los iniciadores de las literaturas romangrománicas, que a los escritores de su siglo. Ya veremos también que la intención documental llega a ser de tal modo absorbente en nuestro poeta, que su técnica descriptivo-acumulativa lo asemeja asombrosamente a Balzac describiendo interiores, aunque su motivación íntima poco tenga que ver con la del escritor galo.

La visión de la realidad en Ascasubi elude la selección previa de los materiales; el autor nos pone ante los ojos no la realidad vuelta literatura. Ascasubi ha tratado, no de embellecer el mundo o de pintarlo con una específica intención, sino de fotografiarlo. Y como ya demostró Lessing que la literatura no puede fotografiar la realidad, sino enumerarla, debido a la cualidad específica de sus materiales, su pintura de la realidad, en general, está más cerca del inventario que de la descripción orgánica. Ascasubi, con una técnica que llamaría puntillista, se limita a describir enumerando detalladamente. Ascasubi no sabe elegir. Cuando triunfa por sobre la complejidad y riqueza del mun-

do real, es casi de casualidad; pero en esos pocos momentos alcanza algunos logros rodeados de un leve lirismo, que lo salvan de los instantes prosaicos, lastrados de materialidad no dominada. Con las descripciones de la realidad le ocurre algo parecido a lo que le sucede con el relato de los sucesos: los materiales se amontonan según una lógica que nada tiene que ver con fines previstos. El único orden que impera es el de la relación causal del relato y su estricta y primitiva cronología.

En las descripciones del paisaje o de la naturaleza, la nota más común es la de la incapacidad de síntesis. Ascasubi se limita a enumerar, no a describir. Las cosas que pueblan la realidad que tiene delante se trasladan a su versificación nombradas detenidamente una detrás de otra; no puede ordenarlas, ponerlas en un esquema, convertirlas en un cuadro o hacérselas sentir líricamente. Esa ingenuidad lo lleva a mentarlas como si fueran una utilería, sin limar o salvar los ripios de la pura enumeración, que atentan permanentemente contra lo poético. Parece carecer de amplitud de visión; los ojos se le detienen en una suma inmensa de detalles, de cosas, de objetos, de animales. Ese detallismo alcanza niveles únicos en la historia de nuestra narrativa, porque toca a veces lo increíble. Tal vez el inolvidable "Funes, el Memorioso" de Borges, con esa mente capaz de recordarlo todo como individual, pueda ser el paradigma de esta manera de describir el mundo enumerándolo en cada una de sus más pequeñas facetas. Así, en la mayoría de los casos, la visión de la naturaleza no es comunicación de la frescura, de la tristeza, del desánimo, de la alegría que esa naturaleza produce en el observador. En primer término es la pura nominación, el acumular todos sus elementos. Más que describir Ascasubi parece inventariar:

(c. IV) 313 Como treinta años hará
 que en la costa del Salado,
 del Paso de la Postrera
 un poco más río abajo,
 en la banda que hace al norte,
 no muy lejos de un bañado,
 que rodea a una laguna,

320 con su pajonal dorado
de filosa cortadera
coronada de penachos;
donde el agua cristalina
y raudalosa manando
cubre el junco y la totora,
y un cardumen de pescado
que los zamaragullones,
constantemente buceando,
bajan al fondo y se comen
330 el más tierno y delicado;
mientras, en varios islotes
de raíces que andan boyando,
flacones los mirasoles
y tristes y corcovados,
se pasan de sol a sol
mirando al cielo embobados;
en tanto que altas cigüeñas
con el pescuezo estirado,
plantadas en la masiega,
340 allí se están atorando
con una víbora entera
de cinco cuartas de largo...
víboras que desde chicas
se tragan vivos los sapos;
y donde los patos-riales
entre otros distintos patos,
se anidan y se confunden
con los cisnes y los gansos,
y las gallinetas negras
350 y los flamencos rosados...
aves todas que matizan
el centro limpio del lago
y desde que nace el día
nadan allí retozando
sobre las nutrias miedosas,
que asoman de cuando en cuando,
y zambullen, y se escuenden
de la luz, porque aguaitando
esperan la nochecita

- 360 para salir hasta el pasto;
 donde el altivo chajá,
 en vez de tomar descanso
 después que por las regiones
 del aire se ha remontado,
 baja allí a pasar la noche
 de centinela del campo,
 y con sus gritos está
 en la oscuridá alertiando;
 cerca, pues, de esa laguna,
 370 o manantial encantado,
 hay una loma elevada
 que domina todo el campo,
 a la cual trebo de olor (sic)
 sumamente delicado
 y tierna y fresca gramilla
 la cubren de un alfombrado
 que verdea reluciente
 tres cuartas partes del año,
 entre lindas margaritas
 de brillante colorado,
 y florida manzanilla
 de que está el suelo estrellado...
 fue allí donde sucedió
 lo sigüente: oigan el caso.

Esta descripción, que abarca todo el canto IV, está destinada a ubicar la acción de una parte del libro. En ese sentido, Ascasubi muestra una cuidadosa atención en situar con detenimiento al lector en el lugar y el tiempo donde transcurrirá cada parte de su obra. Con igual detenimiento describirá luego las estancias de La Flor, capítulo IX, y Los Milagros, capítulo LIX. El detallismo pedestre del trozo anterior a veces logra superarse. Por ejemplo, en este pasaje de la siesta del verano, cuyo antecedente ya está en Echeverría, pero que va a ser plasmado a fines del siglo en la novela, por Cambaceres, y en el nuestro por Lynch:

- 16 Porque un sol abrasador
 a esa hora se desplomaba,
 tal que la hacienda bramaba

y juyendo del calor
 20 entre un fachinal estaba.
 Ansí, la Pampa y el monte
 a la hora del mediodía
 un desierto parecía,
 pues de uno al otro horizonte
 ni un pajarito se vía
 Pues tan quemante era el viento
 que del naciente soplabá,
 que al pasto verde tostaba;
 y en aquel mesmo momento
 30 la higuera se deshojaba.
 Y una ilusión singular
 de los vapores nacía;
 pues, talmente parecía
 la inmensa llanura un mar
 que haciendo olas se mecía.
 Y en aquella inundación
 ilusoria se miraban
 los árboles que boyaban,
 allá medio en confusión
 40 con las lomas que asomaban.

El nacer del día, descripto con imágenes que recuerdan las Del Campo y tal vez influidas por los versos del *Fausto*. Aquí Aseasubi logra transmitirnos la vivencia del paisaje naciente, con la vitalidad hermosa del despertar matutino:

963 cuando ya lucidamente
 venía clariando al cielo
 la luz de la madrugada,
 y las gallinas al vuelo
 se dejaban cair al suelo
 de encima de la ramada.
 Al tiempo que la naciente
 970 rosada aurora del día,
 ansí que su luz subía,
 la noche oscura al poniente
 tenebroso descendía,
 y como antorcha lejana
 de brillante reverbero,

- alumbrando al campo entero,
 nacía con la mañana
 brillantísimo el lucero,
 viento blandito del norte
 980 por Samborombón cruzaba
 sahumado, porque llegaba
 de Buenos Aires, la corte
 que entredormida dejaba.
 Ya también las golondrinas,
 los cardenales y horneros
 calandrias y carpinteros,
 cotorras y becasinas
 y mil loros barranqueros;
 los más alborotadores
 990 de aquella inmensa bandada
 en la espadaña rociada
 festejaban los albores
 de la nueva madrugada;
 y cantando sin cesar
 todo el pago alborotaban,
 mientras los gansos nadaban
 con su grupo singular
 de gansitos que cargaban.
 Flores de suave fragancia
 1000 toda la pampa brotaba,
 al tiempo que coronaba
 los montes a la distancia
 un resplandor que encantaba;
 luz brillante que allí asoma,
 el sol antes de nacer;
 y entonces da gozo el ver
 los gauchos sobre la loma
 al campiar y recoger;
 y se veían alegrones
 1010 por varios rumbos cantando,
 y sus caballos saltando
 fogosos los albardones,
 al galope y escarciando;
 y entre los recogedores
 también sus perros se veían,
 que retozando corrían

festivos y ladrones,
 que a las vacas aturdían.
 Y embelesaba el ganao
 1020 lerdiano para el rodeo,
 como era un lindo recreo
 ver sobre un toro plantao
 dir cantando un venteveo;
 en cuyo canto la fiera
 parece que se gozara,
 porque las orejas para
 mansita, cual si quisiera
 que el ave no se asustara.

Son visibles los aciertos parciales, logrados con esa capacidad de observación minuciosa de ciertos detalles pintados en primeros planos raramente destacados en literatura (versos 996 - 998; 1021 - 1028). Y prosigue ahora la pura enumeración de lo real, que en el trozo anterior había sido dinamizada con la visión de los peones que se lanzaban a los trabajos mañaneros. Aquí los animales que pueblan ese campo y los perros que ayudan y acompañan a esos hombres. Obsérvese la acotación final, con esa tendencia al "aquí y ahora" determinante, que siempre trata de situar todo en lo real y lo particular:

Solos, pues, sin albedrío,
 estaban los ovejeros
 cuidando de los chiqueros,
 mientras se alzaba el rocío
 para largar los corderos.
 Después, en San Borombón
 1040 todo a esa hora embelesada,
 hasta el aire que zumbaba,
 al salir del cañadón
 la bandada que volaba;
 y la sombra que de aquélla
 sobre el pastizal refleja,
 tan rápida que asemeja
 un relámpago o centella,
 y velozmente se aleja.
 Y los potros relinchaban

1050 entre las yeguas mezelaos;
y allá lejos encelaos
los baguales contestaban
todos desasogeos.

 Así los ñacurutuces
con cara fiera miraban
que esponjados gambetiaban,
juyendo los avestruces
que los perros acosaban,
 al concluir la recogida,

1060 cuando entran a corretiarlos;
y que al tiempo de alcanzarlos
aquellos de una tendida
se divierten en cociarlos.

 Y de ahí, los perros trotiando
con tanta lengua estirada
se vienen a la carniada,
y allí se tienden jadiando
con la cabeza ladiada;

 para que las criaturas
1070 que andan por allí al redor,
o algún mozo carniador,
les larguen unas achuras
que es bocado de mi flor.

 Tal fue por San Borombón
la madrugada del día,
en que el payador debía
hacer la continuación
del cuento aquel que sabía.

Otra forma primitiva de descripción es la que llamaríamos vocativa o admirativa, llena de exclamaciones que incitan al lector a compartir la actitud del narrador. Aquí era la del recuerdo embellecido de Ascasubi:

11612 y salieron en camino
desde la estancia al curato
antes que fueran las cinco;
y una preciosa mañana
en ese día les hizo.

- ¡Qué fragancia la de aquellos
árboles del paraíso!
¡la del jardín y del campo!
- 11620 ¡Qué cantar de pajaritos
y qué jugar saltando
las cabras y los cabritos!
¡Qué celajes al Naciente,
de topacios y rubizos,
hizo el sol cuando empezaba
a nacer! Y qué fresquito
tan delicioso soltaba
del sur un viento blandito!
- 11630 ¡Qué brillar el pastizal
con las gotas del rocío
donde el sol se reflejaba
lo mismo que en espejitos!
Pero en aquella mañana
lo maravilloso y lindo,
o, para mejor decir,
lo celestial y divino,
era ver en todo el cielo
azul celeste purísimo
millares de nubecitas
- 11640 todas de igual tamaño,
tan blancas que parecían
majadas de corderitos
que de los campos al cielo
a echarse habían subido;
velajes que por acá
muchas veces hemos visto.

Esta forma de descripción es de las más frecuentes, sobre todo cuando el autor quiere conmover al lector. Hay instantes logrados; son aquellos en los que Ascasubi, como en éste, logra transmitirnos el frescor de una mañana en nuestro campo, captada desde el jinete que lo cruza libremente.

Debemos acotar, por otra parte, la tendencia individualizadora que se advierte en los versos 11616 y 11633, por el uso de los demostrativos, y que encuentra su comprobación en el 11645. Un ejemplo semejante,

donde a la necesidad individualizadora, particular, expresada con el demostrativo, se suma el uso de los diminutivos, que traducen lo pequeño como detalle y como recinto emotivamente lleno de expresividad cariñosa y enamorada:

- 9057 Cuando el huracán pasó
 esa tarde hasta las tres
 llovizó, pero después
 9060 muy lindo el tiempo siguió,
 porque de nuevo salió
 el sol, y esa tardecita
 ni una sola nubecita
 en todo el cielo quedó;
 de suerte que continuó
 la tarde muy serenita.

Nótese ese cariño universal que Ascasubi tenía por las mínimas cosas que pueblan la realidad:

- 11395 No estaba del Pergamino
 sino a dos leguas y cuarto,
 de manera que de allí,
 por paseo hasta el curato,
 siempre día de por medio,
 11400 de mañana en el verano,
 el patrón y las señoras
 se venían a caballo
 pues que para un galopito
 era delicioso el campo,
 y el trébol recién nacido
 soltaba olor delicado
 luego que lo reventaban
 las patas de los caballos.

Veamos la descripción de una noche:

- 9262 Mucho después de la una
 de la noche apareció
 resplandeciente y subió
 a medio cielo la luna,
 y la pampa iluminó.

El campo en tranquilidad
 por la Vitel todo estaba;
 pero a el alba se escuchaba
 9270 de cuando en cuando a un chajá,
 que lejos al sur grazniaba.

Lo mismo a los terutereros
 apenas se les oía
 de lejos la gritería;
 pero son tan noveleros
 que eso poco suponía.

Las tres Marías a esa hora,
 algo separadamente
 una de la otra, al poniente
 9280 antes de nacer la aurora
 bajaban lucidamente.

Mientras que con desconsuelo
 entonces, todas aquellas
 tan luminosas estrellas
 del naciente, ya en el cielo
 no brillan ninguna de ellas;
 cuando la luz refulgente
 del sol antes de nacer
 las viene a empalidecer,
 9290 y luego completamente
 las hace desaparecer...

Lo convencional, pleno de cierta inevitable ironía que parece estar más en el tono que en el contenido, asoma en ese comentario (casi borgiano) al grito de los terutereros: *Pero son tan noveleros / que eso poco suponía...*

Esa visión detallista, de retablo, primitiva y abarcadora, se da también en los elementos de la realidad que el autor tiene delante. Describiendo un baile rumboso nos cuenta cómo eran los trajes coloniales; y nos dice que a una de las damas le vio *hasta los zapatos*, y no puede resistirse a describirlos:

649 que eran de estambre lustroso
 con unos taquitos altos,
 moños encima, y después
 puntiagudos y enroscados.

También la individualización se da en los personajes; al hablar del comandante que asistía a ese baile, acota un detalle característico: *que era un porteño bizarro / que por ser muy narigón / le llamaban Carlos cuarto.*

Y lo mismo le ocurre al describir la mesa donde comieron los invitados al baile; en ella llega a señalar detalles como éstos:

660 toda orillada de platos,
y llena de punta a punta
de diferentes guisados,
y de muñecos de dulce
en distintos enjaulados,
en forma de castillitos
con flores y embanderados.

Angelito, el cura bueno, hijo de don Faustino, invita a almorzar a sus padres; y de pasada, el autor nos dice qué comieron:

11472 con el curita almorzaron,
quien les dio unos chinchulines
que los dedos se chuparon,
y unos pichones de loro
perfectamente guisados.

Este detallismo, este estar siempre unido a lo real, como una obligación ineludible, presenta aspectos de crónica. No le basta a Ascasubi decirnos que Berdún y Azucena estaban muy pobres (*en pelota lo dejaron*, 8494), sino que para encarecernos la situación nos enumera qué tenían:

8495 En la Vitel, Azucena
únicamente tenía
la siguiente trastería:
dos sillas, una alacena,
una mesa medio buena,
8500 una tinaja rajada,
una olla pata quebrada,
un asador, un mortero,
un catrecito de cuero,
una batea... y más nada.

Y si quiere verse una muestra de este detallismo que se aplicó primero a la naturaleza y luego a todo lo que ocupa la realidad, léanse las descripciones de las ropas de las damas y los caballeros en 505-552. Y estas líneas que recuerdan a Estanislao del Campo:

Vestidos de esa manera
 aquellos caballerazos,
 cuando pasaban a pie
 daba temor el mirarlos,
 tan serios y tan formales,
 lo mesmo que los caranechos
 que al redor de una osamenta,
 560 con las alas arrastrando
 y la mayor fantasía,
 marchan tiesos paso a paso,
 como si fueran alcaldes
 con el copete parado,

Este detallismo alcanza un instante de plena ternura; tal vez el más logrado de toda esta aproximación ingenua a la realidad. Es en la descripción de un nacimiento donde Ascasubi muestra su fe sencilla y antigua; en muchas partes traslada la visión ancestral del pesebre a la situación del mundo pampeano:

11658 Así fue, tres reyecitos
 del altor de una limeta
 cada uno, estaban juntitos
 recién llegados de sus tierras,
 un blanco, un negro y un indio,
 a cual de ellos más garboso
 y ricamente vestido,
 hincados junto al pesebre
 de Jesús recién nacido
 en el portal de Belén,
 que era *un galpón peladito*.

 Ahí estaban los tres Reyes
 11670 de rodillas, como he dicho,
 adorándolo a Jesús;
 y queriendo allí mesmito
 entregarle de regalo
 prendas de precio infinito,

Y luego, poéticamente, rescata para lo lírico una expresión que hoy resultaría insoportablemente vulgar, pero que carga una honda ternura:

que le hacía mucha falta
 al pobre niño bendito,
 que estaba allí tiritando
 en pelota desnudito,
 porque nació sin tener
 11680 ni camisa el pobrecito,
 pues por toda vestimenta
 tenía un chiripacito.

Y como al cantor pampeano no se le ocurre otra prenda para el Niño-Dios que el chiripá, ¡se lo pone a Jesús! Estos detalles de la traslación a nuestro mundo del pesebre de Belén, alcanzan un momento admirable en los restantes versos descriptivos. Véanse cómo eran los caballos de los Reyes Magos, el color del buey; los pastores bailan un cielito mirados por las madres de sus compañeras:

11693 ¡Qué aperos y qué chapiaos
 traiban los tres caballitos
 de los Magos!, un cabruno,
 un alazán y un tordillo.
 Luego, adentro del portal,
 a más de los Reyecitos,
 también San José y La Virgen
 11700 estaban cuidando al niño,
 el uno junto a una mula,
 la otra junto a un buey barcino
 que con su resuello estaba
 calentando al angelito;
 mientras la mula al pesebre,
 como era de paja de trigo,
 se lo empezaba a comer;
 y por eso la maldijo
 la Virgen diciéndole:
 11710 “¡No parirás!” y así ha sido,
 que desde entonces hasta hoy
 ninguna mula ha parido.

Pero lo más asombroso
que en este portal se vido

.....
fue la estrella de los Magos.

.....
11731 Ansí, a la luz de esa estrella
era un encanto divino,
 almirable, celestial,
 ver la nube de angelitos
 que le cantaban gloriosos
 y al vuelo al recién nacido.

 Luego, afuera del portal
era todo un laberinto
de puras preciosidades,
11740 como casitas, ranchitos,
 arboledas, gramillales,
 sembrados y jardincitos:
 bailarines y pastoras
 que bailaban el cielito
 con guitarra y pandereta:
 y las viejas, ¡ojo al Cristo!
 en el pastizal sentadas,
 sin querer tomar polvillo,
 por vichar cada una a su hija,
11750 cuando entregaba el cuerpito
 para que se le prendiese
 a valsar el pastorcito.

 De ahí, el campo estaba lleno
de albardones, y arroyitos
y lagunas, donde andaban
gansos, cisnes y patitos;
y en el gramillal se vían
vacas lindas y toritos,
y yegüitas retozando
11760 con baguales clinuditos.

 Ansí fue la preciosura
del nacimiento divino,
con que celebró en su iglesia
el cura del Pergamino
a la Pascua de los Reyes,
en mil ochocientos cinco.

Burguesía

Innumerables aspectos de la visión del mundo de Ascasubi (su detallismo que no transforma ni cambia la realidad, sino que se limita a entregárnosla tal como es, y el quietismo del mundo allí puesto en obra, junto a otros elementos), muestran cómo aquel refugio que fue la obra, también se traslada en una explicable ósmosis, al continente de la misma. Como es un mundo pintado desde el recuerdo, un rescate del pasado (el mundo donde nada puede ya cambiar y se conservará tan positivo como ese mismo recuerdo), se comprende por qué es tan estable.

Ascasubi vuelve a ese pasado como quien va a un golfo amplio y seguro, de aguas lentas y tranquilas; sin sorpresas, sin cabos sueltos (esto explica el argumento cerrado y el cuidado que puso el autor en recordarlo así: es que así lo sentía e intuía). No hay además aspectos oscuros ni cambiantes. Los personajes son así, y serán de esa manera para siempre. El único que cambia es el malvado; pero aquí eso tiene como razón la elemental necesidad de mostrar el poder del arrepentimiento en quien, ante la muerte, se volvía a Dios y a los hombres a rendir cuenta de sus pecados. Por eso no es exagerado decir que estamos ante una típica novela burguesa de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

En esa visión burguesa de un mundo burgués, existe una velada o tal vez inconciente oposición entre el mundo campesino y el urbano. Y si bien se mira se comprobará que las preferencias del autor, naturalmente, se inclinan por el ambiente rural. La vida en el campo se contempla como la existencia de lo agradable, lo idílico, llena de instantes placenteros y calmos. Aun lo penoso y duro (las faenas, la lucha con los indios o las dificultades económicas) son siempre de alguna manera sobrellevables. La justicia de los hombres y la de Dios están siempre presentes en este mundo de alegrías medidas y penas aceptadas como parte de un orbe definitivamente erigido y estable. Y esa justicia se expresa por una parte, en los hechos de todos los días (se premia a los buenos, se castiga a los malos); por otra, en los actos de los que deciden y mandan sobre los demás. En este sentido el happy-end

del libro, con la distribución de bienes a Berdún y al hijo de D. Faustino, así como el perdón para Luis moribundo, es un final natural y esperado. No suponía Aseasubi otro, ni en el libro ni en la realidad. Y los hombres que vivían en ese mundo tampoco pensarían nunca en otra salida argumental. Es que la realidad *era* así para ellos.

No hay, por eso, rebeldías. La única forma concebible de un factor heterogéneo, de una presencia que no cumple con las reglas del juego, es la del malvado, que acabará castigado por la providencia, a través de la casualidad. Y antes de morir vuelve, arrepentido, al redil de los hombres buenos. Por eso se insiste tanto —al comienzo, v. 900 y sgs. y en muchas otras partes— en señalar que todo lo que allí ocurrirá es manifestación del sentido de la justicia del Ser Supremo.

Los de arriba y los de abajo existen sin conflictos; los patrones son buenos, y los que obedecen, premiados por su dedicación al trabajo, por su obediencia y por sus virtudes. La posesión de la riqueza siempre supone —ingenuamente— el derroche en el vivir, pero manifestado en las formas elementales de aquel mundo semi-primitivo: comer mucho, beber, jugar a los naipes, vestir rumbosamente. Eso es todo.

Y ambos mundos, el de los que están arriba y el de los de abajo, se pintan cariñosamente, jocosamente, buenamente. En este sentido, las primeras escenas burguesas de nuestras formas de vivir en aquella sociedad elemental y simple, aparecen en esta novela versificada. También aquí presenciarnos la primera partida de truco con flor de nuestra literatura, y una de las pocas que cuenta nuestra narrativa (c. 55). Lo mismo la descripción de nuestras formas en relación y de ciertas fiestas que esa burguesía acostumbraba a realizar a mediados del siglo XIX (bautismo de Angelito, por ejemplo).

La relación justicia-poder es tan clara como ha seguido siendo siempre en nuestro país. Y ella supone naturalmente que la posesión de la riqueza y el poder implica, indiscutiblemente, la del derecho a ser justo. Así, cuando don Faustino, comiendo y charlando con sus amigos (que son los Oidores) les dice que se llevará consigo a su ahijada, acusada del asesinato de Genaro:

11082 Pero, ¡por Dios soberano!,
 esos no pasan de indicios,

y yo, sin ser abogado,
digo: que eso no es bastante
para que se le haga un cargo
tan infamante a mi ahijada.

-
- 11135 Ultimamente, señores:
yo, Faustino Bejarano,
asiguro por mi honor
y con mi fortuna afianzo
que mi ahijada está inocente,
- 11140 pues, habiéndola educado
en nuestra casa, sabemos,
sin duda, que hemos formado
una virtuosa mujer
y una esposa que no ha dado
jamás el menor disgusto
a su esposo infortunado.

La visión de la ciudad se une, casi siempre, en la obra, a la presencia de los que administran justicia. Y esa visión es en general peyorativa, negativa. Lo ciudadano, como lugar de residencia de la autoridad y de la justicia, ya tiene, por ese solo hecho, un cariz desagradable para el hombre de campo. La ciudad es el mundo desconocido, el lugar donde se puede ser estafado, robado, engañado, atrapado en un engranaje de donde uno puede salir pobre o preso.

Si se mira despacio, se verá que todas las referencias a la justicia humana —sobre todo la estatuida con sus formas y vías legales— aparecen en la obra como devaluadas, como disminuidas. Los jueces, los oidores, la policía, los carceleros, los fiscales. Todos seres de alguna manera vistos negativamente o con evidente actitud despreciativa.

La desconfianza que ya Hildalgo había expresado frente a las injusticias frecuentes con los pobres, aquí se patentiza de modo menos directo pero tal vez más real. Cuando el rastreador se hace pasar por alcalde del partido para poder interrogar a Luis, Anselmo cambia su tono, y hasta su recatada modestia por una confianzuda agresividad notablemente destacada, si la comparamos con su forma normal de ex-

presarse. La asunción de la justicia supone, entonces, este cambio hacia lo hispido y desagradable. Veamos el texto:

3903 Al instante el sanjuanino
la engañaifa penetró
y dijo: —Dejemeló,
mi teniente, al asesino;
yo voy a espulgárselo—.

Anselmo era viejo asiao
por las prendas que lucía;

3910 y, desde que no venía
vestido como soldao,
luego dijo: “Aquí es la mía”.

Fingiéndose, pues, ser alcalde
del partido, y de improviso
serio le dijo al Mellizo:
—Che, gauchón, aquí es de balde
el que te hagás el petiso;
porque desde ayer sabemos
que vos mataste a Machao;
sólo el porqué has reservao:
y saber también queremos
a quién más has dijuntiao.

El Mellizo
—¡Cómo es eso!... Digamé,
por más alcalde que sea:
¿por qué me gruñe y tutea?
¿acaso es porque me ve'
aprisionao con manea?

Anselmo
—Es porque así merecés
de justicia ser tratao
por malevo consumao;
ansí, no te retobés
y aguantá, gaucho mal eriao.

A Luis se le conocía
que la cólera lo ahugaba
cuando Anselmo lo miraba,
pues de rabia se mordía
y a dos manos se rascaba.

Al ver eso el sanjuanino,
volvió a decirle taimoso:
3940 —Yo soy alcalde cargoso;
respondé. pronto, asesino,
y no te hagás el sarnoso.

Hablá, pues, que no tenés
ni frenillo ni mordaza,
ni yo he de tener cachaza;
y si no me respondés,
ya verás lo que te pasa.

Esta visión de la justicia se acentúa —negativamente— cuando presenciarnos quiénes interrogan, ya en Buenos Aires, al reo. El capítulo XXIV da una imagen de esa justicia, que confirma lo arriba señalado. Y ya se verá que la tendencia peyorativa aumenta ahora en la ciudad. El alcalde que toma declaraciones a Luis en el Cabildo, era un judío:

5172 Ese alcalde era un marrano
llamado don Judas Meirelos,
y a un don Tomás Siete-pelos
tenía por escribano:
viejo diablón y vaquiano
para eso de escarmenar,
y para hacerlo enredar
en las cuartas a cualquiera,
que a Siete-pelos creyera
que lo podía engañar.

Si bien se mira, aquí aparecen los primeros personajes con nombres simbólicamente despectivos; en el caso del alcalde la nota satírica levemente anti-semita está presente. En el escribano ésta se funda sobre el capaz de buscarle siete pelos en la leche a alguien.

Pero eso no es lo único. Ya en la cárcel aparecen otros nombres de este tipo. El alcalde-carcelero:

5461 De ahí el alcaide mayor
con su facha pobretona,
acompañó a doña Estrella
hasta el coche, donde aquélla
le dio una onza narigona.

El alcalde, nos enteramos después, se llamaba Silvestre Lobatón (v. 5780): Silvestre, por ordinario; Lobatón, por deseoso de dinero. Está hambriento de bienes como lobo de campo. Tanto, que se roba parte de lo que los presos consiguen en la limosna semanal y lo usa en vestirse. Así leemos:

5788 ... recogió (Luis)
 tanta plata, de la cual
 la mitá se bolsiquió
 el alcaide, porque luego
 esa pascua pelechó
 y muy currucatamente
 anduvo de levitón.
 Alvierto que don Silvestre
 era un viejo socarrón
 como que fue presidiario
 sus seis años de un tirón;
 decían que solamente
 5800 por la amorosa razón,
 de que en tres años nomás
 cuatro veces se casó
 con diferentes mujeres,
 y de ninguna enviudó...
 ¡Háganse cargo, qué peine
 sería el tal Lobatón!

Hasta la figura de uno de los guardas aparece con notas de tontería, que recuerdan ciertos momentos de una novela picaresca. Leamos la pintura en que se describe detalladamente un personaje: Cruz Masramón:

5820 de un soldao que parecía
 por lo grande un fantasmón
 matasiete, pero en suma
 era tōdo un bonachón
 maturrango, veterano
 hablantín y preguntón
 tan sumamente curioso,
 que, al istante que salió

del presidio, ya al Mellizo
 el soldao se le aparió;
 y sin andar con rodeos
 luego le preguntó,

Notas cómicas relacionadas con esos personajes; por ejemplo, va a verlo a don Silvestre el seminarista Angel, con una orden favoreciendo a Luis que está en prisión: *Don Silvestre, algo tembleque, / los antiojos se plantó...*

Don Silvestre recibe también una encomienda para el reo, y la revisa comprobando que hay en ella dos onzas de oro. Luis se hace el generoso y lo obliga a recibir una de ellas. La verdad es que don Silvestre Lobatón la deseaba y para no recibirla en la mano, abre su bolsillo (v. 6210-21).

Una típica novela de folletín es la que constituye la estada de Luis en el cárcel y su huida posterior, asesinando al soldado que lo vigila e hiriendo gravemente al chanchero (c. XL, XLI, XLII y XLIII). Estos cuatro cantos mechados aquí y allá de instantes cómicos y dramáticos representan el mejor antecedente de lo que serán las novelas de Eduardo Gutiérrez, con la simpleza de caracteres, la violencia folletinesca, la rapidez de la acción y las notas de suspenso y comedia.

A través de todo el largo pasaje de la estada y huida de la cárcel del asesino Luis, aparecen nombres simbólicos: Judas Meirelos, Silvestre Lobatón, Tomás Siete Pelos, Cirilo Tinajón, Cruz Masramón. Pero además de los nombres, aparecen muchas de las debilidades humanas pintadas con notas de velada o directa ironía, algo primitiva a veces. Modelo de escena molieresca, aquella en la que don Silvestre Lobatón no quiere recibir la onza de oro que le ofrece Luis. O la sal gruesa de la descripción de cómo bebía y comía Masramón, llena aquí y allá de las notas más elementales; Masramón está ya *punteado* (nótese como esto solamente podría ya divertir a un público de bajísimo nivel cultural):

6833 porque era las doce en punto

 y ya en chaucha Masramón
 iba escupiendo unas babas,

a manera de almidón,
 y echándose las encima
 él mismo, por distracción;
 así es que, de cuando en cuando,
 pegaba su trompezón.

O todo el pasaje en el cual comen juntos Masramón y Luis en la fonda de don Cirilo Tinajón. O cuando el lego que le sacaba dinero al santulón de don Cirilo descubre los dos muertos (c. 43). Los personajes cómicos se muestran con seguridad, y se entregan con notas positivas:

- 6845 a la esquina del chanchero,
 que era un viejo barrigón,
 llamándose casualmente
 don Cirilo Tinajón.
 Además, era achacoso
 a causa de un burujón
 que sufría en el encuentro,
 desde un golpe que se dio
 al caer en un albañal,
 cierta noche que salió
 de rezar una novena,
 porque era muy santulón.

- 6859 un maturrango infeliz,
 trajinista, bonachón,
 medio sordo o sordo y medio;
 pero un hombre tan collón
 que de todo se asustaba.

Una ironía cargada de bondad asoma por todas partes en la obra, y especialmente en estos cuatro cantos donde el autor se ríe y hace reír al simple auditorio con numerosas notas humorísticas primarias pero eficaces.

La mujer

Esta visión de lo gauchesco como forma vivida en la juventud, enclaustrada en el recuerdo nostálgico de la libertad y la seguridad de la estancia, podría explicar otra nota única en la obra de Aseasubi: la

importancia que la mujer, el amor y la vida familiar desplazan en el libro. En ninguna otra manifestación de esta poesía narrativa, la vida del hombre asume pleno sentido sino es dentro del molde normal y cálido de la vida en familia. Y esto se debe sencillamente a que sus personajes tienen la posibilidad de vivir esa parte de la existencia, que se asume como básica cuando las otras que le sirven de fundamento están aseguradas. Cuando el hombre ha podido organizar una existencia relativamente autónoma, con su rancho y un nivel económico mínimo, la vida hogareña deviene una realidad.

Y es que D. Faustino y los suyos, Berdún y Azucena, conceden importancia al amor y a la familia porque les está permitido tenerla y vivir en ella y por ella. La asumen naturalmente. Ascasubi no tiene por qué llorar un bien perdido, desde el momento que le es posible gozar del mismo sin demasiados problemas. Por otra parte, y aquí creo que Borges logra acertar con su acostumbrada claridad, los hombres de Ascasubi si están en lucha con el indio, afirman positivamente la existencia de un orden social que ven como justo, y como valioso. Sostenerlo, afirmarlo, defenderlo de las asechanzas de quienes desean destruirlo, y perseguir a sus enemigos (Luis) es cumplir obra justa y apreciable.

La justicia, a pesar de sus equivocaciones, de sus formas desagradables nacidas de un exceso de las funciones del Estado (como hemos visto en la parte dedicada a la justicia), es sentida como valor positivo, defendible, acatable y necesario para mantener esa forma de vida elegida por todos para sí y los demás.

Los payadores son vistos en una de las más frecuentes y agradables funciones: cantando décimas de amor (así Vega a Juana Petrona, vs. 283 segs.). Marido y mujer se aman, (vs. 287; 1174; 2649-64). Los hombres manifiestan sin rubor el cariño que sienten por sus esposas: 1129 (elogio de Rufo).

1129 —Ah, china! Si es un encanto
 para un decir: Oiganlé!
 Y tan humilde! Ya ve;
 por eso la quiero tanto
 dijo Tolosa y se fue.

—Sali, calandria, salí
 —Juana dijo—; y te prevengo
 que a tu cariño me atengo
 cuando te ausentás de mí,
 y de pena volvés rengo.

O se enamoran como todos: 2478 (Genaro se enamora de una niña criada por D. Estrella).

2478 a quejarse empezó
 a una tal Isabelita,
 que allí en la estancia se crió
 al cargo de doña Estrella,
 que en cuidarla se esmeró.

Quince años no más tendría
 la mocita a la sazón,
 siendo un dije en esa edad
 de hermosura y de primor,
 a extremos que Don Faustino,
 por tan linda, le añadió
 al nombre de Isabelita
 el de Azucena; y bastó

.....
 2499 Pues, amigo, de esa perla
 Genaro se aficionó,
 y hallándola por fortuna
 blandita de corazón,
 luego que de su cariño
 perfecto se asguró,
 una mañana Genaro
 ciego de amor se estrelló
 y a la señora y su esposo
 la muchacha les pidió.

Las mujeres aman a sus esposos (217-18) y son queridas porque representan el tipo de la dama de alcornia, rica y generosa:

393 Con él vivía su esposa,
 siendo el adorno del pago,
 doña Estrella, la portefaña
 más donosa y de más garbo,

que en esos tiempos pisaba
 en el suelo americano;
 dama la más respetuosa
 y apreciable por su agrado,
 con que allí favorecía
 a todo el género humano.

Las despedidas en momentos de peligro, de los esposos, son dolorosas y revelan cariño auténtico: 2864-68; o el marido tiene gestos de ternura con su esposa: fines canto XXIX, versos 4474-4531; los recién casados se aman con toda el alma: versos 1174-77; la mujer comprende y sobrelleva tiernamente los momentos de mal humor del marido: 8780-90; y ella (Azucena) ni en broma acepta de parte del marido la chusca que lo va a dejar porque no son ricos: 8941 y siguientes; o se ofende por esos chistes: 9190 y siguientes; la vida familiar es básica: alegría por el nacimiento de un hijo: canto V; la mujer va a las diversiones con el marido: canto XI, y se expresa con absoluta libertad: verso 1114 y siguientes.

Después del peligro, la mujer recibe amorosamente al marido (5708-36) y luego abraza a su sobrino, también con afecto. El amor filial de Manuel, que piensa en su madre (c. XLVI); el rasgo de ternura de Berdún, que teme asustar a su mujer si le da la noticia de haberlo encontrado a Manuel (5695-5706).

Se trata de una típica sociedad burguesa que piensa que el recién casado necesita casa y bienes para vivir: después de casados Berdún y Azucena, D. Faustino les regala legua y media de campo; D. Estrella, ciento cincuenta animales (c. XIX).

La estancia se ve como el lugar perfecto, donde todo es posible: una vida tranquila, sin apremios económicos, protegidos por una ordenación patriarcal:

877 Allí, donde la riqueza,
 y la amista y el amor
 hizo dichosos a tantos
 que don Faustino estimó;
 y allí donde la fortuna
 recompensaba el sudor
 del pobre que trabajaba

con buena comportaci3n;
pues don Faustino tena
la excelente condici3n,
que al conocerle a cualquiera
una buena inclinaci3n
y un rigular proceder,
le franquiaba el coraz3n,
sin m3s inter3s ninguno
que el gusto de hacer favor.

Sntesis

En el siglo de la narrativa, cuando la novela comenzaba ya el largo proceso que desembocaría en nuestros días, cuando ha absorbido casi todos los géneros, Ascasubi publicaba una obra en verso condenada de antemano a la sonrisa jovial, o a la diversión de los amigos. Pero que no podía interesar al público culto que exigía un nivel distinto de calidad poética y una narrativa en prosa estructurada dentro de los moldes que los libros franceses habían dado a conocer (desde Balzac a los Goncourt). La obra de Ascasubi estaba condenada a ser un intento sin continuadores, y sin éxito. Así ha quedado. Pero no es desatinado señalar que ella inicia una forma de narrativa que permitirá a Gutiérrez los primeros éxitos de una novelística folletinesca.

La obra de Ascasubi prefigura algunos de los caminos argumentales que seguirá Hernández, y, sobre todo, Gutiérrez. Obra personal, hecha para sí más que para los demás, sólo podía salvarse a través de una gran creaci3n, que entregaba la visi3n del mundo de su autor. Esta era pobrísima; así resultó la obra narrativa en verso más extensa escrita en la Argentina. Pero solamente resta hoy como un enorme y desafortunado intento. Tal vez un novelista contemporáneo podría aprender mucho de los errores cometidos por este montevideano de adopción. Porque son los errores nacidos de la incapacidad creadora de quien no podía contemplar el mundo a través de la síntesis simbólica que es la creaci3n; y creyó que bastaba la mimesis, la pura enumeraci3n de esa realidad para recrearla artísticamente. Porque lo que empobrece esa visi3n es la falta de misterio, de profundidad, de fervor. Ascasubi

rememoró para sí un conjunto de imágenes juveniles como forma de huida hacia el pasado. Y lo que más le atraía de ese pasado eran las formas de manifestación hablada de aquel mundo lejano y nostálgicamente recordado.

Por otra parte, Ascasubi da la visión burguesa de aquella existencia. Es lo gauchesco contemplado desde el otro lado de la cerca, desde el refugio seguro de la estancia. Si bien se mira, mientras toda la restante poesía gauchesca (desde Hidalgo a Hernández) parte de la situación cambiante e insegura de una existencia errante, Ascasubi nos pinta esa vida desde el otro lado, desde el lado de quien deseaba enquistarse en la tierra y poblarla y vivir aferrado a ella. Ascasubi da las formas de vida de la estancia, más que las del gaucho. Estos hombres son granjeros o estancieros, no peones gauchos. Tienen tierras y quieren vivir en ellas asentados en total seguridad. No es la existencia gozosa del tipo movedizo y errante que huye de la ley o vive en una parte de ese mar inmenso una vida solitaria e ilegal. La otra posibilidad era la explotada por Lussich o Del Campo, en que el diálogo puro, la conversación entre dos que se encuentran a caballo y hablan de algo que les atrae, ocupaba todo el espacio.

Lo burgués (y no se vea aquí nada de peyorativo) es la afirmación conciente —por parte de todos los protagonistas— de lo positivo del trabajo. De la necesidad de cumplir con ciertas leyes escritas y aceptadas, de la búsqueda de una seguridad. En Hernández es la imposibilidad de esa vida por la imposibilidad de la justicia. En Hidalgo, los reclamos de esa justicia para un sector desplazado. En Del Campo, otra manifestación de esa vida que quiere ser de una manera específica, desgranándose en los goces de la amistad y el diálogo entretenido. Ninguno de los poetas gauchescos restantes nos ha pintado tan positivamente la vida de la estancia. Porque aquí lo que realmente interesa es el inmenso friso de todas las formas que componían esa vida: la estancia, la vida del soldado, la de los ricos en la ciudad; la justicia en su relación con los grupos más pobres, los trabajos de la estancia, los juegos, las diversiones, los momentos de ocio y los de peligro; las relaciones ciudad-campo, con todos sus factores de inevitable choque entre dos formas distintas de vida.

“ULYSSES” VS. “RAYUELA”
DOS ETAPAS EN LA ODISEA DEL SIGLO VEINTE

LIDIA ARONNE DE AMESTOY

“...pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante”¹.

El arte con mayúscula siempre ha estado comprometido con la causa del hombre —en sus frecuencias más bajas como *espejo*, en las más altas como *profecía*— y curiosamente, en sus momentos más lúdicos y despreocupados, suele cobrar vivos relieves metafísicos. Así es como se enhebran en diacronía ininterrumpida los relatos más disímiles urdidos por el hombre. El príncipe que se abre paso en el bosque enmarañado del cuento de hadas, es Teseo devanando su madeja por los meandros del laberinto, es Orfeo descendiendo al Hades, es Beowulf hundiéndose en el pantano, y es el Hijo pródigo del Evangelio, y también Odiseo y Telémaco y Leopold Bloom en las calles de Dublin, para dar fin a un catálogo infinito. Ese trotamundos, ese caminante infatigable, es el hombre, luchando con la naturaleza y con el mal —las fuerzas destructoras de fuera y de dentro— a fin de encontrarse y encontrar, de despertar a su princesa dormida, de recobrar a su amor, de hallar por fin su hogar, su padre, su origen —apodos distintos de la Verdad.

¹ JULIO CORTÁZAR: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 41.

Ulysses de James Joyce rompe los límites de la literatura e invade el campo de la antropología al proponer la fórmula de la Odisea del hombre en el siglo XX. Como tantos otros genios Joyce se adelanta a su tiempo. Sólo en la década más reciente hemos empezado a reconocer a los Bloom que deambulan por nuestras ciudades laberínticas, quizá en nosotros mismos.

En este punto, otra vez demasiado temprano para que podamos penetrarla, aparece *Rayuela*, otra versión del Buscador del siglo XX. Es decir, así la entendemos, como *una más*. Es que después de un golpe como *Ulysses*, al cual apenas hemos empezado a acostumbrarnos, nos cuesta creer que la literatura aún pueda depararnos otro(s) salto(s) radicales. Sin embargo debemos admitirlo: no se trata de una novela más sino de una época y una literatura diferentes. De esta manera, *Rayuela* se inscribe en la saga del eterno caminante, y esta vez no con el nombre de su protagonista sino con el de su autor² y quizá también con el del lector.

Un paralelo a nivel temático entre el *Ulysses* de James Joyce y *Rayuela* de Julio Cortázar puede iluminar los puntos de apoyo y la discrepancia original entre los itinerarios de estos dos viajeros.

La yuxtaposición de *Ulysses* y *Rayuela* reitera una asociación espontánea y frecuente (no por eso menos curiosa), que exige una discusión previa al abordaje del paralelo, entre muchas razones, porque suscitó una serie polémica en Cuba hace algunos años³.

La relación no es del todo casual pero tampoco me parece puramente objetiva. Mi primera lectura de *Rayuela* fue subrayada por la convicción de que sólo el *Ulysses* podía competir con ella en la escala de mis preferencias literarias. También de tono netamente personal es el argumento de Roberto Fernández Retamar cuando en el

² Si bien es cierto que cada personaje ficticio encubre a su creador, *Rayuela* representa un ensayo expreso de búsqueda consciente por parte de su autor a través de la creación literaria. (Ver *Rayuela*, cap. 82).

³ LEZAMA LIMA Y OTROS: "*Cinco Miradas sobre Cortázar*"; Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.

debate del panel cubano confiesa que no se sintió menos impresionado leyendo *Rayuela* que leyendo el *Ulysses* de Joyce. Es su único alegato irrefutable, demasiado subjetivo para ser contundente.

Desde luego que existen analogías destacables entre estos dos clásicos contemporáneos. En *Rayuela* confluyen ciertos rasgos de la novelística de nuestro siglo de indiscutible raíz joyciana, factor que la convierte en heredera de *Ulysses*, lo que no significa que su deuda con ella sea mayor que la de esta novela con la obra de Henry James, por ejemplo, ni que *Rayuela* sea inferior al *roman* del autor irlandés, como insinúa José Lezama Lima en el mencionado debate. *Rayuela* difiere francamente del *Ulysses* en fondo y forma, hechos en que funda su originalidad y su autarquía. El *Ulysses* no tiene parangón en la historia del género narrativo porque su aparición importa un cambio sustancial en la materia de la literatura y en los medios para modelarla. *Rayuela* representa un giro de igual intensidad pero de un tenor diferente. Más que reformar las técnicas o el contenido de la novela se propone modificar su *sentido* y el del acto creador en sí. Su propósito no parece estar tanto *en* la obra como *antes* o *después* de ella. No quiere instaurar un nuevo tipo de personaje ni un nuevo método para revelararlo, como *Ulysses*; apunta más bien a un lector nuevo desde un escritor también diferente.

Con frecuencia se explica el *Ulysses* como la *contraparte psicológica de la aventura de Odiseo*. El tema del *viaje interior* se repite en *Rayuela* pero con hondas divergencias. Algo similar ocurre con otros temas y motivos: el exilio imperioso y voluntario; la alienación y la consiguiente soledad; la búsqueda del yo y la autorrealización; el compromiso del artista y del hombre con su país y con su época; la creación literaria; el arte como medio humano supremo para registrar una epifanía o captación intuitiva de la verdad; la reiteración cíclica de los tiempos; el amor en diversas formas; viejas dicotomías como ilusión y realidad, libertad y compromiso. Por otra parte, ambas novelas entrañan una apreciación del mundo, de la existencia, del hombre, y una revalidación de los valores humanos (aunque debemos

notar que Joyce no condena ni elogia, sino que se limita a afirmar su microcosmo con el SI que cierra el *Ulysses*).

Hay puntos de contacto a otros niveles. Por ejemplo, en la nueva concepción tempo-espacial; en la proyección simbólica de los hechos; en el profundo lirismo; en la preocupación lingüística (tanto en el plano *inventivo* como en el *depurativo*); en la consiguiente carga simbólica y poética de la prosa; en la multiplicidad de recursos técnicos; en las parodias de estilos; en el trato nivelador de lo grave y de lo cómico, de lo trascendental y lo insignificante; en el desprecio de la anécdota y los manidos planteos psicológicos; en el humorismo; en el erotismo espontáneo; en la manifiesta intención antinovelistica; en fin, en la proyección antropológica de la empresa.

De todos estos aspectos, la relación temática del *viaje interior* servirá de base al análisis comparativo de las dos novelas. No se trata, sin embargo, de una elección casual o caprichosa, ya que todas las diferencias —incluyendo algunas de orden estilístico o aun técnico— proceden de una discrepancia fundamental en el sentido que cada autor ha dado al tema del viaje en su obra.

Asumir que el *viaje interior* y la busca del *destino esencial* del hombre componen el tema central de *Ulysses*, por un lado equivale a limitar el campo de una obra que quiere reproducir la vida en todas sus manifestaciones; pero por otro nos lleva a trascender sus metas al atribuirle una aspiración metafísica que no posee, una preocupación ontológica que esconde la clave de *Rayuela* pero que Joyce dejó deliberadamente fuera de *Ulysses*. En charlas con Frank Budgen, su amigo y crítico, el autor irlandés insiste en la simplicidad de los pensamientos explícitos o implícitos en sus obras. La dificultad, explica, surge del material usado y de la forma. Esta y la personalidad de Bloom absorben todo su interés y su esfuerzo durante la composición de *Ulysses*⁴. De ahí que lo que ocupa la mente de sus perso-

⁴ FRANK BUDGEN: "*James Joyce and the Making of Ulysses*"; Bloomington, U. S. A., Indiana University Press, 1960.

najes (aun de Stephen, el intelectual) no presente la oscuridad de los planteos místicos-filosóficos de Oliveira.

El viaje interior se da en *Ulysses* como otro aspecto del vivir cotidiano; no constituye un tema central ni comunica su tono a la novela. La aventura de Bloom es de índole sicosomática, y el acento, si existe, recae sobre lo fisiológico en todo caso. Joyce da la prueba más concluyente al verificar un paralelo con el ciclo vegetativo humano en contraposición al paralelo homérico, y al proponer su *Ulysses* como una *épica del cuerpo*. El organismo de Bloom se mueve a lo largo de un día en continua interacción con el vaivén de su mente, y la técnica narrativa sugiere, en cada capítulo, una de sus funciones.

Como Odiseo, Leopold Bloom es un viajero. Es el Ulises del siglo XX —el Judío Errante, el solitario, el apátrida, el marido alejado de su esposa, el padre sin su hijo— un caminante del mundo (Dublín) y de su propio cuerpo y mente, en la medida en que todos lo somos. El triunfo de Joyce fue precisamente crear un hombre cotidiano. Por qué a imagen de Odiseo? Porque Ulises, nos recuerda Joyce, es el único personaje multifacético (realmente *tridimensional*), de la literatura, el único que aparece en todas sus posibles relaciones y circunstancias: es hijo, padre, esposo, amante, amigo, soldado, héroe, creador. Es decir, Bloom es Ulises para Joyce porque como a Odiseo y a una escultura (para usar las palabras de Rodin) podemos conocerlo desde todos los ángulos posibles⁵. En definitiva, más por una razón estética que por su condición de peregrino en el mundo. El viaje es inevitable porque es inherente a la condición humana, pero no anhela la significación del movimiento espiritual deliberado de Oliveira.

La proyección interior del *Ulysses* es además una necesidad técnica impuesta por el descubrimiento de la *psique* en su triple función de registro, almacén y transformador de la realidad exterior. Joyce no podía lograr un personaje completo a menos de mostrarlo también desde adentro, en esa dimensión cuyas leyes pueden permitir a un hombre sentado en un bar de Dublín, deambular simultáneamente por

⁵ FRANK BUDGEN: *op. cit.*, ps. 16-17.

Medio Oriente cincuenta años atrás. Es importante destacar sin embargo que Joyce, al contrario de Proust —ese otro viajero— no se propone mirar hacia el pasado a fin de rescatar sus fiestas y derrotas. *Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past*, dice Stephen⁶. Con inquietud positivista más que romántica, Joyce quiere aprehender el presente (los fenómenos de la percepción, el pensamiento, la asociación, el recuerdo, en su proceso mismo), pues ese momento de la mente —el aquí-ahora— contiene todos los tiempos y lugares de la vida del personaje, y permite al escritor recrear cincuenta años de vida en sólo dieciocho horas de un día ordinario sin afectar el enfoque realista. En una hora del tiempo síquico puede caber un día o cincuenta años del tiempo cronológico. Luego, el cambio en el trato del tiempo en la literatura contemporánea no resulta de un mero capricho técnico. Al situar la acción dentro de la mente de uno o más personajes se la somete inevitablemente a su propio ritmo, y se hace posible *el cuarto de hora de un minuto*. Mediante técnicas especiales, Joyce logra aislar y fijar un presente de dieciocho horas en Dublin, que contiene en sí otros tiempos y otros espacios; y lo cumple aislando y fijando cada instante de esas dieciocho horas. En consecuencia, aunque *Ulysses* se desarrolla con minuciosa precisión cronológica, no puede ser leído como secuencia temporal sino como una magistral superposición y yuxtaposición de percepciones captables poéticamente. Este es también el caso de *Rayuela*, que alterna la cadencia psicológica con el pulso del reloj; pero Cortázar maneja otra noción de tiempo distinta de estas dos, a cuya comprensión puede quizá ayudar la idea de *duración* de Henri Bergson con todos sus corolarios y que no cabe transcribir aquí⁷.

El viaje de Bloom por su Hoy y su Ayer es una suerte de *vuelta al día en ochenta mundos*, pero en ochenta mundos cotidianos. Virtualmente, nada importante sucede ese 16 de junio de 1904 en Dublin; es un día como todos, que quiere decir *es todos los días*.

⁶ JAMES JOYCE: *Ulysses*, New York, Random House Inc., p. 184.

⁷ HENRI BERGSON: *Ensayo Sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia*. Madrid, Ed. Francisco Beltrán, 1925; cap. II.

En otras palabras, no ocurre nada porque ocurre todo: ocurre lo que llamamos *vida diaria*, nada más y nada menos. Hay un funeral y un nacimiento; actos de caridad y de traición; amor, desprecio y odio; lucidez y borrachera; seducción y adulterio; una discusión sobre política; una teoría sobre *Hamlet*; un artículo sobre la fiebre aftosa; y hasta guerra y revolución en el recuerdo. A esto se suman las actividades *domésticas* del hombre: comer, dormir, bañarse, vestirse y desvestirse, rodar por la ciudad, leer un diario, mirar vidrieras, cantar, bromear, comprar un libro, detenerse a charlar con un amigo en la calle.

Ingredientes de esta naturaleza componen *Rayuela*. Cortázar tampoco desprecia lo cotidiano, pero por causas diferentes. A Joyce lo mueve un interés naturalista y una urgencia de proyectar a su personaje universalmente. Junta todos los pedacitos de que está hecha la existencia a fin de crear un microcosmos; retrata los gestos más íntimos e insignificantes de los hombres para individualizar a sus personajes. Joyce piensa que se puede conocer mejor a un hombre por la forma en que hace el nudo de su corbata que por su comportamiento en el frente de batalla. Es porque en situaciones de emergencia, tendemos a actuar como los demás, explica, en tanto que nuestra personalidad rige los detalles más menudos de nuestra vida. Cortázar, por su parte, cultiva lo frívolo con lo sublime, porque ha aprendido que los chispazos que le permiten percibir su realidad de un solo y brevísimo golpe pueden producirse igualmente en momentos excepcionales y en la experiencia más simple y anodina. Entendemos: Joyce elige lo cotidiano por universal y diferenciador a la vez; Cortázar no elige, simplemente acepta todo, lo cotidiano incluido, como probable trampolín hacia la realización del hombre como tal.

En conclusión, podemos considerar a *Ulysses* como un viaje por la vida, serio pero desapasionado, nunca crítico, una suerte de viaje de reconocimiento. Bloom-Joyce adopta frente a la vida una actitud de humano escepticismo, a veces de sincera condolencia, pero su tono dominante es humorístico. Alguien ha comparado el *Ulysses* a las viejas baladas, que cuentan sucesos trágicos con una melodía alegre

y contagiosa. Esta nota contribuye a que el viaje sea además de placer. Los accidentes del camino nunca malogran el humor refrescante, espontáneo, a menudo infantil, que fluye de incongruencia, hipérbolos, palabras insólitas, juegos verbales y fonéticos, mímica. La obra resulta fundamentalmente cómica como la quiso el autor. No podemos decir tanto de *Rayuela*, cuyo humor se vuelve instrumento de denuncia, escape involuntario para la mente demasiado lúcida de Oliveira. En sus mejores momentos no logra borrar el sabor de la angustia con la carcajada, y cuando ésta pasa, aún nos queda *el ladrillo negro en la boca del estómago*.

Los itinerarios de Bloom y Oliveira están en franca divergencia, como sus rasgos caracterológicos. Bloom es un hombre práctico, afectuoso, débil de carácter, y Joyce elogia en él la madurez, la honestidad, la prudencia, el humanitarismo, precisamente las virtudes burguesas de que quiere liberarse Oliveira. El perfil de Stephen Dedalus, personaje plano, artista y vocero del autor en la novela, ofrece un paralelo más consistente con Oliveira. Stephen encarna al artista nato, sutil, egocéntrico, hipersensible, como Horacio; pero es además dueño de la pedantería típica del positivismo intelectual y científico de nuestra era, ese vicio que Oliveira supera y condena gracias al contacto con París-Babylone.

Al final del *Retrato del Artista Adolescente*, obra que precede al *Ulysses*, Stephen reniega de hogar, patria y religión, entidades que considera trabas para su vocación. Su nuevo credo es: *Silence, exile and cunning*, clave que evitará la muerte del artista⁸. A partir de este instante cumple un trayecto similar al de Oliveira: Dublín-París y otra vez Dublín. En ambos casos el exilio es voluntario y el retorno inevitable. La razón del destierro es también común. Los dos tienen urgencia de liberar el lastre de la tradición, ese pasado heredado y *ya hecho* que los encierra automáticamente en un determinado contexto religioso-político-social. Pero mientras Stephen lo rechaza para

⁸ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, USA, Colonial Press Inc., 1959, p. 247.

evitar un compromiso y una acción que lo distraen de su arte, Oliveira lo rechaza por *falso*: la acción, dice Oliveira-Cortázar, es *traición vestida de trabajo satisfactorio, de alegrías cotidianas, de conciencia satisfecha, de deber cumplido ... La traición era como siempre la renuncia al centro, la instalación en la periferia*⁹. Ambos comprenden que a carácter pasivo corresponde una máxima libertad y disponibilidad. De ahí que Stephen elija y Oliveira se resigna al papel de *outsider*, de espectador lúcido. En el alejamiento de Stephen, sin embargo, hay más arrogancia y resentimiento que auténtico repudio de la acción. Stephen no admite un contorno social que no reconozca su superioridad. Su exilio representa evasión más que libertad. Como acierta a notar Budgen, Stephen proclama su libertad pero no es libre. Una pauta la da el remordimiento que lo acosa toda su vida por haberse negado a rezar por el alma de su madre cuando ella se lo pidiera en su agonía: *No, mother. Let me be and let me live*¹⁰. Como Oliveira ante la muerte de Rocamadour, Stephen se niega a reiterar el juego de los hombres comunes asumiendo el *pathos* de las circunstancias, pero lo hace por no *perder* una supuesta independencia afectiva y religiosa que en realidad no ha conquistado interiormente. Su gesto engendra culpa porque no se apoya en una convicción real. A Oliveira le tiemblan los labios, pero el dolor de la Maga que él rehúsa consolar no se convierte en un fantasma.

Desde luego que esta cuestión de la libertad individual es bastante sutil. Oliveira se nos adelanta para admitir que él también tiene medio cuerpo metido en el molde; pero el saberlo le vale al menos los brazos libres para abofetearse por el temblor de los labios, por las Berthe Trépat.

Stephen no sólo ignora que es un ser *parcelado*; tampoco sabe que su realidad puede estar más allá de sus *seudópodos irregulares* de intelectual puro. El pecado de Stephen es el pecado de Joyce, víctima a pesar suyo del Cientificismo del siglo pasado y de la Tra-

⁹ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*. Bs. As. Editorial Sudamericana; jul. 1967.

¹⁰ JAMES JOYCE, *Ulysses*, p. 12.

dición Católica de Irlanda. Bloom, Stephen, Joyce, son tres solitarios, tres creadores, tres desterrados, pero en definitiva, son tres hijos atados al hogar, a Dublín, a la tierra (la figura materna, tan dominante en el matriarcado Cristiano-Católico), por siempre sujetos a su Itaca por un cordón umbilical que no logran cortar. Joyce prácticamente vive sus años en el Continente, pero en rigor nunca abandona su isla ni es otra cosa que otro de sus *Dubliners*. Por el contrario, Oliveira-Traveler-Cortázar está simultáneamente *del lado de acá y del lado de allá* (frases que entrañan algo más que una alusión a Buenos Aires y a París, respectivamente); es tan argentino como francés o italiano —precisamente por ser argentino— y, el tener un pie de cada lado del Atlántico le permite bucear por su Verdad tanto en el Indico como en el Caribe, en sí mismo y en el universo. Al ignorar deliberadamente las fronteras mezquinas de patria, raza y credo, Oliveira-Cortázar se convierte en un auténtico cosmonauta en busca de su esencia.

En suma, el viaje interior de *Rayuela* empieza donde termina el de *Ulysses*, la Odisea diaria del hombre común. *Las formas exteriores de la novela han cambiado pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom*, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, caracteres¹¹. Bloom-Joyce es un apátrida que pertenece al sistema; Dedalus-Joyce, un ciudadano que reniega de sus deberes pero no de su ciudadanía. Oliveira-Cortázar encarna la tragedia del hombre que se arranca voluntariamente de la seguridad que ofrecen un trabajo, una patria, una fe, para asumir la responsabilidad sin límites del hombre en tanto Ser, y en un sentido más amplio, representa la rebelión contra un orden humano caduco, el despertar del espíritu después de su larga hibernación positivista.

El itinerario de *Ulysses* es un vaivén horizontal, hacia atrás y hacia adelante, en el que Pasado y Futuro, recuerdo y esperanza, convergen para constituir el Presente Habitual del hombre: su aquí-ahora, su día, su vigilia ordinaria. El itinerario de *Rayuela* es verti-

¹¹ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 497.

cal, la distancia oscura entre el lado de acá y el lado de allá. Esta dirección explica por qué París es una enorme metáfora en la novela. La búsqueda en *Rayuela* apunta hacia arriba y hacia abajo, hacia la salida en lo alto de la carpa y hacia el hueco del montacargas para bajar al sótano; y pretende llegar más allá del circo (mundo del juego gratuito, del ilusionismo, como la existencia en la Gran Costumbre) y de la morgue (mundo de la nada, de la muerte, Hades, Infierno). Busca por un lado el Infinito y por el otro el Centro, dos nombres para la misma certeza.

Ulysses y *Rayuela* epitomizan dos etapas sucesivas de la Odisea del siglo XX. Las voces del Cientificismo produjeron *Ulysses* —esa mirada tendida al máximo sobre la realidad ordinaria del hombre. Los silencios de la ciencia producen *Rayuela*— este buceo profundo hasta nuestra realidad esencial. En Joyce la narrativa tiene su *voyeur* más genial e insuperable. Cortázar debe (y él sabe que su época lo exige) ser *voyant*. Lo intenta y lo logra. Cincuenta años no hubieran podido transeurrir en vano.

UN MÍSTICO ARGENTINO: RICARDO MOLINARI

MAGDALENA DE LA TORRE

Hablar de Molinari, es hablar de un místico argentino. Su poesía nos trae pronto asociaciones con San Juan de la Cruz, influencia que ya ha sido comentada por los críticos.

El estatismo es la más evidente cualidad del místico. El estatismo es la más evidente cualidad de la poesía de Molinari ya que es la misma desde el comienzo hasta nuestros días. Sólo hay "un trazo transcurrido literalmente", como él mismo lo dice en el prólogo de su último libro *Un día, el tiempo, las nubes*¹; pero hay ausencia total de evolución, tanto en su modo de sentir como de decir.

Su modo de sentir es de un contemplativo. Es la contemplación enemiga del movimiento, del cambio que nos materializa y que nos lleva a ver la faz práctica e interesada de las cosas. Es que en Molinari no hay un interés por llegar a una meta gloriosa, sino la plenitud del que se siente logrado desde el primer momento; de allí mana su humildad, su desinterés, su desasimiento del mundo; de allí su interés por querer escapar de la civilización sensible. No es su sentimiento un desprecio por el hombre, sino por lo que el hombre actual hace y vive; sentimiento reflejado en símbolos que nos llevan a un mundo reflexivo frente a los problemas vitales.

Molinari da un conocimiento intuitivo propio de todo cabal poeta, traducido en una síntesis a veces difícil de interpretar, impregnada de hondo misterio; es por eso que su poesía es de carácter afectivo e in-

¹ RICARDO MOLINARI: *Un día, el tiempo, las nubes*. Buenos Aires, Sur, 1964. Las citas siguientes de esta obra corresponderán a la misma edición.

teleectual a la vez, tanto que por momentos se confunde con la meditación.

En más de una poesía encontramos como un proceso discursivo de descubrimiento de la verdad, lo que conduce a un verdadero sentimiento de admiración manifestada en toda su obra.

Su poesía nace indudablemente de una meditación religiosa profunda, pero que no trasluce dogma alguno; parece despojarse de toda norma ante la visión directa del Ser, aunque en más de una oportunidad nos manifiesta su sentir de católico genuino.

Respetaremos para analizar su temática la selección de poemas realizada por el mismo poeta en su último libro: *Un día, el tiempo, las nubes*.

Desde la primer poesía apreciamos una ingenuidad creadora que se va convirtiendo poco a poco en conciencia de profundidad filosófica. Pero en él la poesía no es un conocimiento para saber, como lo consideraba Rimbaud, sino para hacer su canto, y es una experiencia de la propia substancia espiritual del alma ante la dura existencia en medio de la desbordante belleza del universo expresado a través de símbolos clásicos y cristianos. Tal apreciamos su concepto sobre la poesía en "El pez y la manzana". En este poema, como en otros, es la superabundancia de sentido lo que le da cierta oscuridad. El pez, sabemos que es en la liturgia cristiana símbolo de Cristo, de Dios hecho hombre, de la Sabiduría Divina encarnada en lo humano; y la manzana es símbolo de la sabiduría mundana, la ciencia del bien y del mal. Así, el título de este poema diría ya lo que la poesía es para Molinari: trasunto de la verdad contemplada en su total aspecto, tanto espiritual como material. El poeta nos da en sus poemas un sentir de la fusión de estos elementos.

"Deseo la rueda oscura
del laurel para mirarte
alta y sujeta".

Desde la primera estrofa proclama la excelsitud de la tarea poética, que por su altura se torna oscura e invariable, como la perfección misma, cuyo símbolo es el círculo (la rueda).

“..... Ociosa
pluma la que te distrae”

Ya dijo E. Spranger: *Quien vive intensamente no escribe poesías. En esto se revela fuerza creadora de la nostalgia.* La poesía sólo puede brotar de la contemplación, actitud que para los ojos de nuestro mundo es ocio.

“...de silencioso oído”

El poeta necesita soledad, ausencia de sonidos extraños a su mundo espiritual. No es silencioso mundo, sino silencioso oído; el silencio brota del mismo poeta, no del mundo que lo rodea, pues este puede estar en pleno bullicio y el poeta no querer escucharlo; hay en el poeta un silencio voluntario impuesto por su manera de sentir.

“y en desamparada atmósfera”

Sólo el dolor vivido en soledad fecundiza la vida que trasunta un poema.

“Para el que invita a su nuevo
mundo,”

El poeta, no escribe para sí. Escribe para transmitir a los demás ese mundo por él descubierto.

“..... a cantar su pena”

Molinari sabe que hay otros seres que han vivido situaciones semejantes a las de él, y por eso pueden ingresar, desde el mundo propio, a ese mundo del poeta, para cantar, con las palabras del poeta la propia pena.

“Desnuda vas como el pino”

Entre los árboles es el pino el que por apuntar su copa en ángulo al cielo puede estar más cargado de simbolismo espiritual de todo lo

que se eleva, de todo lo que apunta hacia lo alto sin artificios, ya que carece de flores.

“delfín que es un pulcro héroe”

Es de tradición clásica la amistad del hombre con los delfines, a quienes se los considera “los perros del agua” porque tratan de salvar a los náufragos impulsándolos hacia la costa y la poesía verdadera impulsa hacia la pureza de sentimientos.

“músico atento en el aire”

La poesía siempre es música, pero entiéndase bien, es música no sólo en cuanto a sonido y a ritmo. Lo que es para algunos poetas como Lautreamont, que no soportan el socorro muy acentuado del ritmo y de la rima en la poesía porque la consideran fabricación y desleal empresa de seducción, vale también para la poesía de Molinari. Más de una vez notamos en sus poemas que la rima y el ritmo no son muy evidentes, pero sí está dotada de música en cuanto que lo significado es inmanente a su forma como en el arte musical. Además el poeta está siempre en tensión; no descansa en ese aprehender el sentido total de las cosas, que flota para él constantemente.

“y en la desventura náutica”

El simbolismo del ser como una travesía por el mar de la vida, es clásico, y lo apreciamos, entre otros, en Esquilo y en Eurípides.

“piedra o espumosa orilla”

Tan pronto el verso es canto de dolor de vivir como tan pronto es canto de amor y goce de vivir.

“nunca amistad tiznada”

El verso no puede ser expresión de sentimientos bajos ni de apreciaciones sucias.

“y ni siquiera, zozobra
para el niño navegante”

El verso no debe quitar sosiego, sino que debe enriquecer la paz de la vida espiritual del hombre que siendo niño, comienza a vivirla.

“Quiérote igual que la reina
talada del ajedrez,
porque te solazan todos
sin privarte de la rosa;”

La poesía tiene la excelsitud, por eso es reina y el estar talada la revela porque atrae sobre sí la vista de todos y es más evidente su realceza femenina, superando de este modo, la humillación que aporta todo dolor. Muy por el contrario, esa situación es la que le da a la reina, que simboliza la poesía, la inmortalidad inherente a su perfección:

“círculos te da el laurel”

La poesía descubre el ritmo de todos los mundos:

“esferas para que bailes
—descansada— con el cedro,
y luego, con el clavel”

La poesía descubre el ritmo de todos los mundos, pero no se agota en ese descubrir mundos; es por eso que está pronta a bailar, está siempre descansada. El poeta aprehende otros elementos objetivos de la realidad para simbolizar con ellos la belleza, el valor afectivo de la poesía, de la poesía que supera el sexo, ya que ella no se priva de la rosa, símbolo de femineidad y baila con el clavel, símbolo de lo varonil. La poesía de Molinari llega a lo espiritual, a ese mundo superior y misterioso, pero a través de la totalidad de los elementos materiales.

T E M A T I C A

Partimos, siempre, para descubrir su temática, desde su misticismo, ya que lo consideramos su tónica dominante, de la que brotan como rayos de un centro, los distintos motivos. El primero y básico es el de la soledad. Esta es una soledad doliente, impersonal; es la soledad del asceta, del que se retira a su desierto para poder ver mejor.

“Quien no haya oído nunca al viento lamentarse
en el hielo,
no sabe lo que es el recuerdo. Yo tengo los labios
húmedos de mirar por una ventana.
El olvido debe ser igual a la pampa;”
(*Hostería de la rosa y del clavel*, p. 20)

De esa soledad arranca su intimidad; aunque su poesía intimista está exenta de datos biográficos:

“El lamento de toda mi existencia lo que a
mí solo me interesa;”
(*Hostería de la rosa y del clavel*, p. 20)

Estatismo, soledad, intimismo definen estado místico, el que brota de una fuente: el Amor. Sí, el amor en Molinari es Amor con mayúscula, ya que mana de la Suprema Fuente. Palabras reveladoras de este sentimiento son las que componen el poema *Libro de la paloma*. De ese amor a Dios, brota el amor a todos los seres humanos:

“yo te ruego que dejes entrar en tus
deleitosos valles
a las almas que andan por el vacío oscuro
y cuyos cuerpos se consumen
hoy encima y debajo de la tierra”
(*Libro de la paloma* p. 42)

Está presente, con frecuencia, el amor hacia la mujer. La mujer es amada por Molinari con ternura y por momentos, con un amor del más allá del tiempo y del espacio. Es un amor insatisfecho hacia una

amada que por momentos está cerca y que por momentos pertenece al pasado. Es una mujer idealizada, trasunto humano de la Virgen en cuanto a pureza:

“Pienso en ti, por primera
vez, apretado, solo,
como el agua”.
(*Cuaderno de la madrugada* p. 47)

“No, no es el verte a diario lo que me seca
la lengua igual
que a un adolescente,
ni el hallarte como la luz de la mañana,
lo que me inclina a buscar tu mejilla”.
(*Cuaderno de la madrugada* p. 48)

Vive el poeta el goce del recuerdo de un amor:

“...Donde nadie ha de quitarme
ya el perfume de una boca,”
(*Oda a un instante del otoño*, p. 51)

Hay un deseo de liberación de todo lo mundano:

“Ya estoy harto de mar, de gente, de cielo;
de muerte, si Dios quiere”
(*Nao D'Amore*, p. 33)

Pero ese deseo no es nihilista, no nace de una actitud negativa, sino de la superabundancia del ser que al rebasarlo todo, desprecia este mundo porque desea ese otro mundo superior. Esta idea se corrobora en una actitud no rebelde, sino humilde, expresada en sus palabras: *si Dios quiere*. Este deseo está impregnado de la nostalgia del paraíso perdido, nostalgia tan común en los santos:

“Pero yo estoy aquí con una nostalgia callada
Con un cielo que se cansa de mirar los pastos;
Con el vacío que vuelve hacia sí su dureza
que no sosiega.”
(*El tabernáculo*, p. 32)

Es la humildad la que lo lleva a la confianza y al optimismo sereno:

“Mañana, cuando esté sereno, todo se ha de
volver tonto;”
(*El tabernáculo*, p. 33)

Lindante con esta concepción del amor, encontramos el motivo de la muerte. Su visión es muy humana; la ve como amenaza constante:

“La muerte inmensa vela su sueño sin alborada”.
(*Oda a la sangre*, p. 55)

como sombra inherente al ser humano; de la que quisiera librarse:

“Quisiera estar desnudo, solo, alegre,
para quitarme la sombra de la muerte
como una enorme y desdichada nube destruida”
(*Oda a la sangre*, p. 54)

a veces la ve también como una liberación:

“Si pudiera olvidarme de que viví, de los
hombres, de otro tiempo.”
(*Oda al viento que mece las hojas en el Sur*, p. 56)

como fuerza superior a lo humano:

“...nadie arma sus deleites. ¡Oh podrá
siempre y más el olvido
que el cuerpo y el amor que se ha querido”
(*El sueño*, p. 72)

como un tránsito al más allá:

“y cazar detrás de la muerte las oscuras furias
las soberbias facés de la destrucción”.
(*Oda del aire y de las tormentas*, p. 74)

impregnada de hondo misterio:

“...delante de mí soportan el aire, ay, y la
impenetrable altura de la muerte”.

(*Oda del aire y de las tormentas*, p. 83)

A veces el poeta se rebela ante ella:

“¡Eternidad, inútil obediencia”.

(*Oda del aire y de las tormentas*, p. 73)

ve a la muerte en toda su dureza:

“¡Oh muerte dura, río espeso
Otro mundo te ve, sí, sin volver el rostro”.

(*Oda del aire y de las tormentas*, p. 73)

No sorprende encontrar entre sus poemas alabanzas patrias. Es hombre de sentimientos excelsos, y entre estos no podría estar ausente el amor a la tierra que lo rodea:

“Cuando yo esté desaparecido y puro, oh Argentina,
nación hermosa y soberana del Sur”.

(*Oda al mes de noviembre junto al Río de la Plata*, p. 80)

También a este motivo lo eleva a una dimensión meditativa:

Oh río, padre antiguo, que llegas al mar con
la frente velada por las nieblas y las flores”.

(*Oda al mes de noviembre junto al río de la Plata*, p. 80)

Identifica a la naturaleza patria con Dios, no en una visión panteísta, no todas las cosas son Dios, sino que es Dios quien está en todas las cosas:

“Y saldrán las aguas al mar que eres tú,
Oh Dios mío”.

(*Oda al mes de noviembre junto al río de la Plata*, p. 80)

El amor a la tierra, lo lleva al amor por su historia, enfocada desde una visión telúrica, como se aprecia en *Barranca Yaco* y en *Lavalle*, en las páginas 113 y 87 de la antología que estamos analizando.

El otro motivo, muy evidente en Molinari, el tiempo, lo encontramos como submotivo en todos los motivos ya tratados. Para Molinari el tiempo no es el del calendario, sino como un transecurrir inconsciente.

Hemos considerado a Molinari como a un poeta místico aunque si entramos en profundidades, sabemos que hay diferencias entre los conceptos *poeta* y *místico*. El poeta se encamina hacia la palabra, mientras el místico, en su arrobamiento, se encamina al silencio. Pero con todo podríamos considerar a Ricardo Molinari como a un místico con la necesidad de transmitir su experiencia, que por ser tal brota poéticamente.

ASPECTO FORMAL

Sabemos que cualquiera sea el valor que se le atribuya al acto poético, queda como un acto sometido a la necesidad de la forma. Y es al analizar la forma con la cual Molinari nos transmite sus poemas, que debemos partir de su tónica dominante, el misticismo.

Al brotar su poesía de esta actitud de constante contacto con Dios, concebida, sí, en las oscuridades del ser, se expresa con un aparente ilogismo que, como ya dijimos, es síntesis conceptual, es superabundancia de sentido. El poeta místico se expresa a través de un sistema de símbolos que significan más que ellos mismos; aunque ellos sean tomados de la naturaleza que rodea al poeta, se nos aparece el lenguaje como un lenguaje profético, cuyos jeroglíficos no son a veces muy difíciles de determinar, sólo sentimos llegar a ellos aproximadamente.

De allí que al analizar la poesía de Molinari se sienta un poco lo que Menéndez y Pelayo sentía al analizar a San Juan de la Cruz: *Juzgar tales arrobamientos no ya con el criterio retórico y mezquino de los rebuscadores de ápices, sino con la admiración respetuosa con que analizamos una oda de Píndaro o de Horacio, parece irreverencia y profanación*².

² MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *De la poesía mística*, Marcos Sastre, Bs. Aires, 1953.

Mas, como la forma está sustancialmente unida al sentido, ese sentido esotérico en la poesía de Molinari es inseparable de su estructura formal. Es natural que cierta oscuridad subsiste en toda poesía verdadera, ya que está en la esencia de lo poético el sugerir. Mas, hay muchos grados de oscuridades poéticas y el de la poesía del místico es el mayor.

La oscuridad deriva de ese reflejar la realidad con suma libertad, libertad que es propia también de la poesía moderna, dentro de la cual consideramos a la poesía de Molinari. Sobre ella podemos decir de cierta guerra con el lenguaje, de un separarse más y más la inteligencia de la expresión, la inteligencia considerada en su funcionamiento racional tratando de manifestar el sentimiento que va más allá de la razón. Este enfoque moderno resulta una tarea más ardua para el poeta, ya que juega un papel mucho más fuerte la inspiración porque la materia con la que se cuenta para elaborar la poesía es mucho más indócil, el vocabulario es más técnico y duro y las construcciones menos conocidas. Pero todo esto se supera cuando la inspiración surge de un genuino poeta. Algunas poesías de Molinari, se nos presentan un tanto pesadas, pero al valorar en su totalidad su obra, ésta trasluce una genuina inspiración.

Molinari, como los poetas modernos, no exige la correspondencia física entre las dos esferas figurativas, la real y la evocada. Se conforma con una identidad en la emoción que ellas suscitan, llamará iguales a dos que le producen una reacción idéntica, aunque se diferencien totalmente en cuanto a la forma:

“El sueño baja inmenso
con la garganta ahogada por las flores”
indeciso y deseoso
(El sueño, p 69)

En el primer momento parecen las palabras absurdas pero pronto descubrimos el secreto de su sentido. Abundan en Molinari los elementos de tipo visual, y entre éstos los preferidos son los del mundo vegetal, sobre todo las flores. Será porque la diferencia entre éstas se acen-

túa más por los colores, que como sabemos poseen una significación simbólica litúrgica y tradicional:

“Los ángeles andan por el espacio derramados;
unos llevan haces de trigo,
otros escogen amapolas rojas”
(Oda, p. 83)

En Molinari, a veces, el símbolo es tan oculto que sólo vagamente podemos interpretarlo:

“Yo miro mis manos que la noche oscura
igual que un lago”
(Oda, p. 90)

En su último libro, *Un día, el tiempo, las nubes* —del que hemos obtenido los ejemplos citados— la selección realizada por el poeta parece haber surgido entre los poemas más inteligibles de su obra.

Por momentos sus poemas son una larga imagen continuada. ¿Será por eso que pocos son los lectores que interpretan a este gran poeta? ¿Será porque la mayoría prefiere la imagen breve y sorprendente, más propia de la poesía contemporánea? Sí, creemos que hay mucho de esto pero más aún, lo que sucede es que Molinari es antes místico que poeta. Para el poeta su alegría es realizar la inspiración en la creación de una forma nueva, pero para el místico, en el que el sentimiento está en plenitud, en unión, en reposo, su expresión sólo encuentra la desolación al tener que hacer un esfuerzo para reencontrar las imágenes en las formas tan variadas que acuden a su mente en el momento de la elaboración; de allí su aparente desprecio por la poesía.

Ricardo Molinari es uno de los exponentes de nuestra época, además de ser exponente de nuestra poesía mística, de aquella poesía mística de la que Menéndez y Pelayo decía: *Ni creemos que moriría... que siempre ha de tener por refugio algunas almas escondidas*³.

³ MENÉNDEZ Y PELAYO, op. cit., p. 68.

BIBLIOGRAFIA

- FUTORANSKY, Luisa: *El poeta y los elementos*. Revista Sur. Bs. Aires, Nov. y Dic. 1965.
- ISSACSON, José - URQUÍA, Carlos Enrique: *40 años de poesía argentina, 1920-1960*, Aldaba, Bs. Aires 1962, T. 1.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *De la poesía mística*, Marcos Sastre, Bs. Aires, 1953.
- MOLINARI, Ricardo: *Un día, el tiempo, las nubes*. Sur, Bs. Aires 1964.
- POUSA, Narciso: *Ricardo Molinari*. Ediciones Culturales Argentinas, Bs. Aires, 1961.

UN APASIONADO RIGOR: GIUSEPPINA FUMAGALLI

MARÍA ELENA CHIAPASCO

La obra de Giuseppina Fumagalli, estudiosa recientemente desaparecida, constituye un aporte a los valores de la cultura y su vida un ejemplo de austera dedicación a la causa de la verdad. Bien conocida y valorada en los ambientes culturales de Europa y de los Estados Unidos por su labor como leonardista, su obra merece una más vasta difusión entre el público culto no especializado. En sus páginas el dato erudito se vuelve accesible, pierde la frialdad de lo exclusivamente informativo, para adquirir un valor de comunicación vital gracias a su prosa ágil, expresiva, a sus conclusiones fecundas.

Esta investigadora que dedicó gran parte de su vida al estudio de la compleja personalidad de Leonardo da Vinci deja numerosos libros y ensayos en los que analiza los diversos aspectos de la vida y obra de ese genio del Renacimiento con un criterio unitario, consciente del peligro que implican los enfoques parciales. Es decir que al estudiar cada uno de esos aspectos, nuestra autora los considera siempre en función de un todo en el cual se integran y del cual toman sentido.

Hermosa lección de coherencia y de honestidad que por su significado rebasa los límites de un método de estudio y es válida aun como norma de vida.

Sólo teniendo en cuenta lo múltiple y diverso de la obra leonardesca, las dificultades y lagunas que ofrecen sus manuscritos, podrá lograrse una idea de la gigantesca labor realizada por nuestra investigadora. Convencida de la suprema unidad que rige el pensamiento de Leonardo, ella emprende la difícil tarea de hallar en el maremágnum

tumultuoso de esas páginas *il filo conduttore che guidi in quel disordine apparente e mostri l'ordine sostanziale*¹, aspirando a hacer revivir en su autenticidad al hombre, al pensador, al artista, al científico. Aspectos diversos que disociados pueden perder su verdadero significado y que G.F. integra en una visión única, con miras a no separar lo que en el espíritu de Leonardo constituía una unidad, y a captar la 'circularidad' perenne de su pensamiento. Fundándose en el documento de la palabra de Leonardo desecha todo mito abstracto y tiende a dar de él una imagen viva y verdadera.

Su labor como leonardista no sólo abarca el estudio prolijo y la interpretación profunda de los códices leonardescos y, a través de ellos, el conocimiento del hombre, de su pensamiento y de su época, sino también de toda la bibliografía italiana y extranjera que versa sobre Leonardo, especialmente de la que ha tenido mayor repercusión y ha ganado el consenso público, afirmando, negando o desvirtuando los rasgos de la personalidad del artista. Es así como con gran autoridad y con entera independencia de juicio, G.F. denuncia la insidia que se oculta en ciertas clasificaciones y juicios por categorías los que, a pesar de ser fruto de la investigación seria y metódica, dan como resultado un Leonardo falso y legendario.

En un agudo ensayo que presenta un panorama de la crítica leonardesca desde el romanticismo hasta nuestros días, G.F. estudia los efectos deformantes de cierta crítica, aun de la más ilustre y señala los subterfugios y omisiones a que se suele recurrir, consciente o inconscientemente, para fabricar un Leonardo a medida, en armonía con determinadas tendencias y esquemas mentales. Y así el positivismo romántico del Ochocientos crea *un Leonardo positivista a oltranza e il mito popolare d'un Leonardo signore —come per solitario miracolo— d'ogni scienza*².

Las distintas imágenes que el decadentismo da de Leonardo, dice la Fumagalli, son producto del espíritu romántico en sus variadas trans.

¹ G. FUMAGALLI. *Il mondo lirico di Leonardo*. (En: *Leonardo omo senza lettere*. Firenze. Sansoni. 1952. p. 1).

² G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*. Primero de una serie de ensayos que da título al libro. Pisa. Nistri-Lischi, 1959. p. 11.

formaciones. Este romanticismo tardío ya inventa la leyenda de un Leonardo *malsano di cuore e di mente*,³ escéptico, carente de sentido moral (Taine, Wolynski), ya una imagen estetizante de artista decadente y refinado (W. Pater), ya fundándose en presuntas bases científicas, revela la anomalía bio-psíquica de Leonardo (Freud) presentándolo como *un invertito moralmente, un inibito agli affetti. Narciso allo specchio, al di là dell'odio e dell'amore*⁴; o bien, transportándolo a un ámbito exclusivamente cerebral, da de Leonardo una imagen *evaporata d'umanità che non sia intelligenza e l'intelligenza svuotata d'ogni impegno veramente profondo e soddisfatta solo di soddisfare sè stessa* (Valéry)⁵, imagen de refinada elegancia, muy semejante a la de su Monsieur Teste, y en última instancia muy semejante a la del mismo Valéry (acaso por esa tendencia común en los grandes a atraer lo que es objeto de estudio a la órbita de su propio pensamiento, por esa necesidad de representarse constantemente a sí mismos).

Pero este breve cuadro tiende sólo a fijar los puntos esenciales del panorama vasto y coherente presentado por G.F. (al que remitimos al lector), la cual no se limita a destacar los vicios y carencias de cada interpretación sino que señala y exalta en ellas los aspectos positivos, las intuiciones geniales.

En su ensayo muestra también la evolución gradual que se ha ido operando en el método de los estudios vincianos, el prevalecer de un nuevo punto de vista surgido de la convergencia lenta y laboriosa de búsquedas aisladas tendientes a formar un clima favorable, a dar una visión más compleja y unitiva. Señala además que se observa en los estudiosos una mayor agilidad de criterios, en comparación con la unilateralidad de los estudios anteriores.

Esto demuestra el profundo interés con que G.F. ha seguido el movimiento de los estudios vincianos manteniendo contactos fecundos con los investigadores de esas disciplinas.

'Apasionado rigor': tal es la fórmula que proponemos para definir la personalidad de esta incansable estudiosa que a la actividad obje-

³ Ibid. p. 15.

⁴ Ibid. p. 20.

⁵ Ibid. p. 23.

tiva de la investigadora une un cálido fervor humano, de modo que el fruto de sus observaciones no queda en simple dato informativo sino que es enriquecido por su participación inteligente y llevado a conclusiones fecundas.

Ella misma al describir los dos modos de afrontar la materia de estudio nos hace ver en qué consiste su actitud vital de estudiosa libre de prejuicios, pura en sus intenciones:

“Ci sono due modi di studiare: l'uno che si propone a priori quanto intende raggiungere, e vede, naturalmente, ben delimitato il suo campo, ben ovvio quel che gli converrà eliminare, ben opportuno quel che gli converrà sistemare e mettere in evidenza entro la cornice della cultura storica; è un lavoro programmato di costruzione e di classifica in cui lo studiato è oggetto passivo e non soggetto.

L'altro modo —il piú raro— e quello di chi non si propone uno scopo, ma studia come avventurandosi in terre che ancora non conosce e lascia che le cose gli s'impongano naturalmente, pago del meraviglioso contento che il soggetto gli si componga dinanzi con naturalezza, come un variato ma sempre unitario paesaggio, e mantenga intatta la sua spontanea vitalità. Chi studia in tal modo, anche se conosce i risultati di chi lo ha preceduto, non presuppone polemiche, non ha in animo dismantellare costruzioni fittizie, perché è l'avventura libera e amorosa della sua mente intenta a scoprire e a rendere sempre piú profonda la conoscenza totale del soggetto quel che gl'interessa e l'assorbe unicamente”⁶.

L'avventura libera e amorosa della sua mente: he aquí retratada la actitud crítica de G.F. Estas palabras nos dicen el perfecto desinterés y la completa entrega que guían su quehacer y la fuerza creativa de éste, que no puede ajustarse a esquemas preconcebidos pues se va construyendo con elementos vivos que se disponen libre y espontáneamente. Este es sin duda el modo de trabajo que lleva a resultados positivos y fecundos.

A través de este estudio riguroso y apasionado se revela un Leonardo más humano, más histórico, más vivo y verdadero que el de las estereotipadas imágenes divinizadas o disminuidas que han circulado por el mundo. La Fumagalli destaca especialmente uno de sus aspec-

⁶ G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, ed. cit. p. 31-32.

tos, importantísimo en sí mismo y porque permite conocer mejor a Leonardo como científico, como filósofo, como artista: el del escritor.

Nuestra autora ve en Leonardo a un gran escritor, a un clásico y dedica todo un libro a su estudio: *Leonardo omo sanza lettere* título que, como es notorio, es el mismo que Leonardo gustaba atribuirse con evidente intención polémica contra los “literatos” de oficio, atentos más a la elegancia formal que a la sustancia de sus escritos. También la Fumagalli adopta este título con intención polémica para demostrar que bajo la pretendida apariencia del *omo sanza lettere* se oculta la garra del gran escritor y en su estudio apela a todos los recursos —de cultura histórica, de filosofía, de captación artística— con el propósito de hacer *dei mille rivoli della sua parola... un solo fiume*⁷. Se aboca al estudio de los manuscritos con plena libertad de espíritu, penetrando en el dédalo de las transcripciones y facsímiles, descubriendo su independiente naturaleza de artista sensible, emotivo, de caprichoso estro, que da libre curso a su mundo interior sin pretender encerrarlo en los límites de la lógica, que deja errar sin pausa su ávida curiosidad atraído por mil intereses diversos. Señala la insistencia de ideas e imágenes que retornan en forma casi obsesiva, revelando en él preferencias siempre tendientes al mundo de los afectos y de la fantasía, hecho que constituye para la investigadora, el dato unitario profundo de su vida mental.

La palabra de Leonardo, hermética por concentrada, es difícil de desentrañar para quien no posee las múltiples llaves de su pensamiento: aparece como relámpago, rota por profundos silencios, con los rasgos del mensaje de un oráculo. Una lectura superficial puede desviar (como le sucedió a muchos de sus intérpretes); es preciso una larga familiaridad con los textos, un estudio diligente, continuo, enamorado, para iluminarla. Consagrada con amor a este estudio G.F. agota todos los recursos antes de aventurar una hipótesis o de llegar a una afirmación categórica. Con cautelosa paciencia examina todos los aspectos que pueden arrojar luz sobre el objeto de su estudio. Interroga cada palabra en el verdadero significado que le atribuyó Leonardo a menudo en contraste con el uso actual. Para ello recurre al análisis de *todos los pa-*

⁷ *Leonardo ieri e oggi*. Ed. cit. p. 34.

sos en que esa palabra es empleada por Leonardo para certificar la acepción exacta que él ha querido darle y eludir las insidias lingüísticas que acechan aun a los más expertos.

Damos dos ejemplos entre los muchos citados por nuestra autora. Para aclarar el valor de la expresión *matematiche dimostrazioni* en Leonardo, después de analizar todos los párrafos en que él la emplea, la Fumagalli llega a esta conclusión:

“Insomma, col nome di matematico, probabilmente nell'uso corrente del tempo e certo nel suo, è indicato lo scienziato di nuovo indirizzo; e matematiche, o scienze matematiche, le sperimentali. Questi significati sono per noi perduti ma dovettero durare nell'uso a lungo se Cartesio nel suo *Discours de la méthode* parla di *démonstrations mathématiques* a proposito del meccanismo funzionale del cuore.”⁸.

La oscuridad y el error se insinúan a veces en las interpretaciones debido a los varios significados que Leonardo da a una misma palabra. Es el caso del vocablo *anima*, empleado a veces en la acepción corriente aun hoy para indicar el complejo psíquico, otras, por fin, para designar el *pneuma* de Galeno.

Una interpretación superficial también puede atribuir a Leonardo juicios erróneos o acusarlo de pensamiento confuso. Un ejemplo: al comentar dos pasajes del *Trattato della Pittura* de Leonardo en los que el mismo símil del espejo es usado con distinta intención, observa la estudiosa cómo el autor debe ser interpretado con prudencia, dado el carácter de apuntes de estos escritos. En efecto, mientras en el primer trozo⁹ afirma la necesidad del pintor de entender las cosas hasta assimilarlas en sí mismo (o sea, que debe hacer como el espejo), en el segundo¹⁰ afirma la necesidad de que el pintor tenga una conciencia crítica (*ragione*) siempre alerta para controlar el impulso instintivo y también los medios técnicos (o sea, que no debe hacer como el espejo). La contradicción aparente, origen de confusión, se desvanece pues ante un análisis más profundo y cuidadoso, fruto de un conocimiento cabal del pensamiento de Leonardo.

⁸ G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*. Ed. cit. p. 209.

⁹ *Leonardo omo senza lettere*, Ed. cit. p. 248.

¹⁰ Cfr. supra p. 249.

G. F. señala también el peligro de ciertos métodos que tienden a separar y clasificar lo que en Leonardo es unidad viviente y la dificultad de delimitar con precisión las fuentes de su pensamiento, ya que su espíritu acoge, con plena libertad de elección, las doctrinas más disparas, y con la misma libertad, rechaza, agrega, limita, transforma, según le dicte su instinto y *bono giudizio*.

Es verdad que se manifiestan en el pensamiento de Leonardo contactos evidentes con posiciones ideales diversas y aun opuestas; pero no es fácil determinar, por ejemplo, qué lo acerca a la corriente epicúrea y más aún, qué lo aleja de ella o de la estoica. Y no es raro hallar en él, aun habiendo sido decididamente adverso a la escolástica, huellas de aristotelismo o de tomismo, pero, ¿hasta qué punto? y, ¿en qué consiste la incolmable diferencia? Esto ha desorientado a los estudiosos acostumbrados a moverse en línea recta desde un punto de partida hasta un punto de llegada y a no dejarse distraer por cuestiones ajenas a lo que se han propuesto.

No olvidemos, advierte al respecto nuestra autora, que la tendencia a acoger y armonizar mundos de pensamiento diverso caracterizó su tiempo; los ejemplos más notorios son Ficino, Valla y Pico, cuya aspiración fue intentar una obra que conciliara el platonismo con el aristotelismo. Y comenta:

“Questo sincretismo è importante soprattutto in quanto segna una posizione di libertà mentale mai —credo— prima assunta con tale proclamazione aperta e impegno”¹¹.

y compara a Leonardo por su libertad de juicio y por sus luminosas intuiciones con los presocráticos; con Heráclito en su modo de pensar como filósofo y de ver como poeta la vida universal: un drama en perenne devenir, en el cual fuerzas físicas ideales y opuestas se atraen; con Empédocles en su tendencia a liberar al mundo fenoménico del orden ético; con el atomista Leucipo en su concepto de que nada sucede sin una causa y por obra de una necesidad; con Demócrito por su con-

¹¹ *Leonardo ieri e oggi*, ed. cit. p. 220.

vicción de que al hombre le es dado conocer racionalmente sólo la realidad fenoménica.

Hasta aquí nos hemos referido a la actividad científica de G.F., a sus dotes de investigadora inteligente y equilibrada, a la honestidad y novedad de su método. Pero esta actividad es sólo el punto de partida, el fundamento que ha de sustentar sus geniales intuiciones. Es como artista que G.F. penetra en forma profunda y certera en el mundo de Leonardo y como tal, descubre el que es, para ella, el aspecto fundamental de su personalidad: Leonardo poeta, poeta de la palabra, de de la ciencia, de la acción. Estudiando a Leonardo poeta ella encuentra el secreto de la unidad de su espíritu. Para lograrlo ha recurrido a lo más directo: la palabra misma de Leonardo estudiada en su contexto, amada, meditada en sus intenciones y matices más fugitivos.

En virtud de un meditado orden en la selección de los escritos de Leonardo y de un comentario iluminado e iluminante que establece nexos entre los distintos fragmentos, G. F. guía al lector a captar la rigurosa unidad de su pensamiento y a apreciar la belleza y lirismo de sus páginas. Gracias al "apasionado rigor" de esta admirable erudita-artista el lector es llevado a apreciar cómo la virtud lírica de Leonardo brota espontánea, inadvertida hasta cuando hace una simple observación o se plantea un problema científico. Dice G.F.:

"La luce, la fiamma, l'aria, l'acqua, le apparenze organiche di oggi e d'ieri; il moto, il tramutarsi perenne della vita egli insegue e anima della secreta ansia dell'inafferrabile la sua parola. Il vento: quanto lo ha amato! le pagine son piene del suo soffio vitale e distruttore. E le nubi, e il tramutarsi dell'acqua in esse, e il ricader sulla terra. Tutto è circolo di vita, che non è materia, è moto, è energia, è anima. Anima! che è? Una virtù spirituale. Qui egli s'arresta, il muro d'ombra che è l'ignoto lo arresta"¹².

El estro poético de Leonardo se comunica a su comentadora y le dicta páginas inspiradas, en un estilo ora leve, incorpóreo, ora vigoroso, ora agitado, tempestuoso, siguiendo el ritmo y el tono de los escritos comentados. Nace así un período abundante, un tanto laborioso, rico

¹² *Leonardo omo sanza lettere*. Ed. cit. p. 7.

en incisivos y observaciones laterales que responde a la necesidad de expresar a un tiempo todas las reflexiones y los entusiasmos que le sugiere el texto y de dar una visión unitaria, armoniosa y auténtica. Y el lector se maravilla al ver que la hermética página leonardesca se abre y muestra su riqueza concentrada, densa de significados insospechados y sugestión poética.

La Fumagalli conoce el juego oculto y sutil de las influencias y rechazos que las ideas de otros pensadores de su tiempo ejercen en el pensamiento de Leonardo y para poder precisar la medida de estas influencias concentra su atención en la palabra misma en busca de la justa interpretación, sin dejarse cegar por prejuicios o apasionamientos, sin pretender ver lo que no está escrito. En esto aventaja a otros investigadores de valía. Su familiaridad y dominio de los textos vincianos le permite en algunos casos refutar las afirmaciones de colegas ilustres.

Por ejemplo, es indudable la huella de la influencia neoplatónica en el pensamiento de Leonardo; pero ¿cómo obra sobre él y hasta qué punto él, que es un positivista, puede considerarse un neoplatónico?

A través de los textos estudiados G.F. demuestra que puede hablarse de un neoplatonismo dentro del plano estético-religioso, pero afirma que esos textos de ningún modo permiten hablar de un neoplatonismo o científico, tesis sostenida en cambio por un estudioso de la talla de Eugenio Garin. Nuestra autora afirma rotundamente que no hay pruebas que autoricen tan 'grave' afirmación y desaca, para aclarar totalmente la cuestión, la opuesta actitud filosófica de Leonardo con respecto a Platón y los neoplatónicos:

"Unica vera per Platone è la conoscenza filosofica, mentre la conoscenza empirica, fondata su fuggevoli apparenze, è pseudoconoscenza. Principio opposto alle ripetute sentenze di Leonardo sulle vere scienze, e a più riprese non condannato da lui specificamente, ma implicitamente incluso nella condanna contro le 'bugiarde scienze mentali', ossia contro l'astratismo"¹³.

¹³ G. FUMAGALLI. *Insidie allo studio di Leonardo*. En: (*Leonardo ieri e oggi*). Ed. cit. p. 202.

Esto no le impide observar cómo en Leonardo empirismo e idealismo coexisten trabados en dramático diálogo haciendo aparecer extraño y contradictorio su lenguaje. De ahí que sus reflexiones científicas estén envueltas en un halo poético, de ahí su tendencia a la fabulación simbólica hasta en su prosa científica. Su mente de estudioso observa la realidad para investigar las leyes que rigen los fenómenos naturales; pero a la vez su fantasía de poeta, arrebatada por la belleza o potencia de lo observado, presta cálida expresión a su pensamiento. Es el suyo un pensar poético que asume la fuerza de un canto. Bien lo siente así G.F. y lo expresa en sus glosas, inspirados comentarios que revelan su fina sensibilidad artística y nos ayudan a captar la belleza de las arduas páginas de Leonardo.

Transcribimos como ejemplo algunos párrafos de la definición que da Leonardo de la 'fuerza' (una de las cuatro *accidentali potenzie*) enunciada en breves frases separadas que se subsiguen con ritmo urgente:

"Forza non è altro che una virtù spirituale...
Tardità la fa grande e more per libertà.
Vive per violenza e more per libertà.
Gran potenza le dà desiderio di morte.
Scaccia con furia ciò che s'opponne a sua ruina.
Sempre vive con disagio di chi la tiene.
Da piccola con tardità s'amplifica, e fassi d'una
orribile e meravigliosa potenza"¹⁴.

G.F. ve en cada frase una estrofa concentrada y en el conjunto un himno:

"Ognuna è una strofa in iscorcio, che racchiude un dramma ideale di violenza, di dolore e di morte. Tutti i verbi all'attivo e al presente. Quel correre saltando i nessi come ostacoli. Quel ripetersi dei verbi: *more, vive, occide, vince*. Non si dica questo un frammento ma un inno. Inno alla forza, non per celebrarla attraverso le opere, ossia la fenomenalità esteriore, ma per tentarne l'ardua essenza. Non per farne un'allegoria, una personificazione retorica, ma per tentare di vivere un mistero..."¹⁵.

¹⁴ LEONARDO DA VINCI, *Codice Atlantico 302 v b* de la Biblioteca Ambrosiana de Milano, reproducido y publicado por la Accademia dei Lincei, Milano Hoepli, 1894-1904.

¹⁵ G. FUMAGALLI, *Leonardo omo senza lettere*, ed. cit. p. 58.

Entre los escritos de Leonardo dedicados a investigar los aspectos del cosmos, G.F. elige con preferencia los referentes a la naturaleza de la luz. Son los más bellos: especulaciones en las que la fantasía de Leonardo florece en imágenes que de analogía en analogía llegan a una exaltada alabanza del sol, como en su *Lalda del sole*. "Lalda" o sea, lauda, palabra que encierra especial sentido religioso-poético. Y en verdad es también este un himno que canta las virtudes y el esplendor del sol. Tema fundamental del neoplatonismo constantemente presente en la obra de Ficino¹⁶. Leonardo adhiere con la imaginación, no con la razón, a los sueños de los neoplatónicos.

Ahora bien, comenta G.F., aunque el espíritu de Leonardo no es de los que se sienten atraídos por una metafísica, recordemos que él vivió en Florencia hasta los treinta años y precisamente a fines del *Quattrocento* ese tema del esplendor había pasado de las obras de los eruditos a las metáforas de uso común. Su espíritu moderno inclinado a la observación científica despojó ese tema de la luz de todo elemento metafísico pero, su encendida fantasía lo orientó hacia un orden de ideas misteriosamente poéticas. Esto nos da la medida de su neoplatonismo: una adhesión poética a los sueños de los neoplatónicos.

Y esto explica también el que algunos críticos positivistas hayan hablado al respecto de contradicciones y de curiosos residuos de superstición medieval en su pensamiento, anota G.F.

De entre los muchos textos que Leonardo dedica al estudio de la luz en todas sus formas, elegimos este que se refiere a la llama, por su belleza y solemne significado y también para mostrar cómo G.F. capta su esencia real y profunda; la delicada glosa que hace de las palabras de Leonardo revelan su compenetración con el autor y su capacidad creativa:

"La fiamma. Guarda il lume e considera la sua bellezza.
Batti l'occhio e riguardalo: ciò che di lui tu vedi

¹⁶ M. FICINO. Epístola del 6 de agosto de 1455. En: *De sole et lumine* donde Ficino celebra la identificación mística del sol con Dios. Comentario al *Symposium* de Platón en el que Ficino funda una estética resucitando la teoría de la belleza luz, derivada de Platón y más aún, de Plotino.

prima non era, e ciò che di lui era piú non è.

Chi è quel che lo rifà se l'fatore al continuo more " 17

F. Bottazzi, un científico, observa que aquí Leonardo intuye qué es un 'sistema estacionario': *Tanta stearina fusa e decomposta viene nell'unità di tempo ossidata e combusta nella fiamma, e tanta stearina solida si fonde nella candela, monta per il lucignolo e si ossida nella fiamma* 18. La Fumagalli, sin desdenar la explicación científica que sin duda también está implícita en las palabras de Leonardo, capta además su significación profunda y la expresa en términos conmovidos:

"Ascolta il ritmo pacato e profondo di questa bellissima lirica 'Guarda il lume': essa è perfetta. Scarna d'immagini; il lume, e lo contempla l'occhio, ossia l'anima. E un colloquio dell'anima col mistero che sempre —anche oggi— è la fiamma, è la vita. La casta parola, la numerata parola ha un suo fluire rapido e leggero, e rapidi e leggeri ritorni a mo' di mover d'onda che mormori un poco inquieta. Ma piú di essa, le pause, i silenzi or lievi e ora profondissimi, creano la solitudine alta intorno. La voce muore in un soffio: quel soffio che —poi— è il tempo, che —poi— è la vita: 'piú non è'. E dopo gran silenzio, la patetica domanda s'alza a lanciarsi entro il mistero, ma via via s'oscura sempre piú di suono nel ricader della frase, come se sprofondi entro tenebre gravi. Noi non abbiamo in tutta la nostra poesia una liricità che possa avvicinarsi alla liricità del Vinci, se non una: quella del Leopardi" 19.

Y en verdad, no sólo por su lirismo sino por la universalidad de su mente, por sus altas meditaciones sobre la condición humana, sobre la *necesidad indiferente* que rige la vida universal, puede Leonardo ser comparado con Leopardi. Como él desdobra su pensamiento en un diálogo; diálogo con sus imaginarios opositores y más aún, consigo mismo, drama en soledad. La soledad de las grandes almas.

Basándose en documentos que aún no habían sido estudiados, G.F. dedica todo un libro a estudiar otro aspecto en la vida de Leonardo, el más discutido, el que más se ha prestado a torcidas y opuestas interpretaciones: el del amor 20.

¹⁷ LEONARDO DA VINCI, Codice F 49 v del Institut de France, a cargo de la Commissione Vinciana. Roma, Librería di Stato, 1941.

¹⁸ F. BOTTAZZI, *Leonardo naturalista*, (En: Rivista d'Italia, 1907, Vol. II pág. 1048 y sig. Citado por G.F. en Leonardo omo senza Lettere, ed. cit. p. 78).

¹⁹ G. FUMAGALLI, *Leonardo omo senza lettere*. Ed. cit. p. 78.

²⁰ G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*. Ed. Garzanti, Milano, 1952.

Imparcial y equilibrada pero evidentemente entusiasmada por la grandeza del tema, nuestra autora traza en los primeros capítulos una biografía ideal de Leonardo basada en escritos del mismo autor y en otros documentos de la época, para luego adentrarse en los meandros de su alma y de su pensamiento: cómo el hombre Leonardo sintió el amor, cómo lo pensó filosóficamente, cómo lo interpretó (como mito cósmico y religioso) en el arte. Es un verdadero aporte a la interpretación de Leonardo y de su arte.

G.F. sin pronunciarse en forma definitiva (pues ciertas zonas de la vida y del pensamiento de Leonardo quedan aún, y acaso por siempre, en sombra), propone la figura de un Leonardo más humano, víctima él también de vicios y pasiones, pero con una voluntad orgullosa de ocultarlos. Un Leonardo que también sabe de luchas contra el ángel y contra el demonio, que sufre derrotas aún más duras porque en él el ángel no es sólo fría razón o deber impuesto por la costumbre, sino necesidad imperiosa de una vida más alta. Un Leonardo que no es un asceta —y menos un asceta en nombre de la ciencia o del arte— como muchos han querido figurarlo, pero que se muestra austero en su actitud porque siente pudor por sus flaquezas y las esconde por decoro. Un Leonardo que cuando anota sentencias como esta: *Chi non raffrena la volontà (voglia) con le bestie si accompagni*²¹, al abarcar en la condena a todos los pecadores se incluye a sí mismo. Desvirtúa así la leyenda de su indiferencia por la vida sensual y afectiva: *Prometeo meditabondo che immune fu dal supplizio* (D'Annunzio); de su esteticismo desligado de todo otro interés vital: *Bel animal pensant, absolument souple et délié, d'une élégance supérieure d'esprit* (Valéry); de otras interpretaciones obsesivamente freudianas o moralizadoras, tendientes, todas ellas, a limitar la humanidad del artista.

La Fumagalli ve en él a un temperamento generoso, inclinado a la dulzura y a la indulgencia, cuya íntima emotividad cuando es herida, hace explosión en forma irrefrenable y salvaje. Como todos los grandes enfrentando a la mezquina realidad, no sabe luchar, desdeña recurrir a las astucias y bajezas de los mediocres.

²¹ LENARDO, *Codice H 119* v del Institut de France, ed. cit.

No se trata de un retrato idealizado pues las conclusiones de la investigadora se apoyan en episodios de la vida de Leonardo perfectamente documentados.

G.F. dedica especial atención a los manuscritos de Leonardo que denotan su apasionado interés por el mundo misterioso de los sueños y de lo subconsciente y destaca la fuerza fantástica de ciertas *Profezie* leonardescas, verdaderas visiones de su encendida fantasía, que por su eficaz poder expresivo traducen el carácter real y cierto de las cosas vistas en sueños. Transcribimos dos de las más vigorosas:

“Del sognare. Andranno li omini e non si moveranno; parleranno con chi non si trova; sentiranno chi non parla.²² O meraviglia delle umane spezie! qual frenesia t’ha sì condotto? parlerai con gli animali di qualunque spezie e quelli con teo in linguaggio umano, vedrati cadere di grandi alture senza tuo danno, i torrenti t’accompagneranno, e miste (a?) te col lor rapido corso...”²³.

La Fumagalli vincula este mundo de lo inconsciente que tanta fascinación ejerce en Leonardo, con el mundo, a veces grotesco y monstruoso de sus dibujos, y observa que lo subconsciente guía la mano del artista, es la base del carácter lírico de Leonardo. Y buscando las razones de las caricaturas monstruosas en el cuadro general de su pesimismo humano y de su filosofía cósmica, recuerda, por una parte, sus escritos cargados de amargura y desprecio por la enorme masa de los que viven peor que las bestias; por la otra, la ley de los contrarios según la cual la naturaleza es para algunos, piadosa madre, para otros, cruel madrastra. La belleza es luz, la tiniebla deformidad. Pero no existiría la luz sin la sombra y la tiniebla: *Le bellezze con le brutteze paiono più potenti l’una per l’altra*²⁴.

Hay algo más que nos conduce al plano de lo estético: es instintivo en Leonardo y tiene su origen en su amor por la naturaleza y por la

²² LEONARDO, *Codice Atlantico 370* de la Biblioteca Ambrosiana, ed. cit.

²³ LEONARDO, *Codice Atlantico 145* de la Biblioteca Ambrosiana, ed. cit.

²⁴ Ludwig 139 b Wien, 1882. Codice Urbinate 1270 de la Biblioteca Vaticana que reúne, por obra de un discípulo de Leonardo, apuntes sobre el *Trattato della pittura*. Citado por G. F. en ‘Eros de Leonardo’, p. 131.

ciencia, concebir en arte imágenes violentas que son como la traducción gráfica de sueños, pesadillas, de potencia aterradora.

El bien y el mal son los opuestos indisolublemente unidos en esa *necessità di natura* que pesa sobre las fuerzas físicas, sobre las formas orgánicas, sobre la misma vida interior del hombre.

En los últimos capítulos de este libro G.F. investiga el pensamiento filosófico de Leonardo sobre el amor y transcribe algunos textos en los que está bosquejada brevemente la que podría considerarse su teoría del amor. Tras destacar con cálidas palabras la belleza expresiva de los textos citados, señala nuestra autora las coincidencias y diferencias con el pensamiento platónico, particularmente con la teoría del amor de Ficino en su *Comentario al Banquete de Platón*.

He aquí sintetizadas ambas posiciones: según Ficino, no tanto el comprender las cosas como el amarlas es lo que nos transforma y enriquece. Según Leonardo, para amarlas es preciso comprenderlas.

Leonardo da importancia determinante a la luz del conocimiento, Ficino a la llama del sentimiento. Ambos coinciden en la transformación del amante en el objeto amado. Pero Leonardo se detiene ante el mundo metafísico como ante un muro infranqueable; no rechaza lo metafísico sino la pretensión de penetrarlo pues repudia toda especulación abstracta. *Figlio dell'esperienza*, se llama a sí mismo. Esta frase sintetiza la distancia que lo separa de los contemporáneos.

Observa la Fumagalli que este concepto de Leonardo de la necesidad del conocimiento para la unión del amante con el amado, está presente en los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, personaje famoso que pudo ser digno de la atención de un Vinci. Pero, como resultado de sus investigaciones ampliamente fundamentadas, nuestra autora excluye que el pensamiento de Leonardo pueda derivar de León Hebreo y se inclina a creer que si hubo un encuentro entre ambos personajes, más bien pudo haber sido Leonardo el inspirador de León.

Esta breve alusión a los diversos aspectos estudiados por la Fumagalli en sus varios libros dedicados a Leonardo quieren mostrar la sutileza y profundidad de su tarea de investigadora, la riqueza de su apor-

te no sólo al conocimiento de Leonardo sino al de toda la cultura del *Quattrocento* y a la crítica leonardesca contemporánea más seria e iluminada.

Como ya lo mencionamos anteriormente, para G.F. el secreto de la unidad del espíritu de Leonardo está en su alma de poeta, en su garra de escritor. Ella descubre en él una vocación expresiva que es la que sustenta toda su obra y la que ilumina su múltiple quehacer de hombre, de científico, de artista.

Por eso, según nuestra autora, no debemos dejarnos engañar por la actitud hostil que Leonardo asume frente a la poesía. Porque se trata de una actitud puramente polémica y que sólo demuestra su aversión por los profesionales de la poesía ²⁵.

Es la misma actitud que lo lleva a proclamarse *omo sanza lettere* pues siente que su genio poderoso y libre, impulsado a expresarse en totalidad, mal podría avenirse a observar los límites y reglas impuestas por el arte del *bien decir*.

En un importante ensayo, *L'omo sanza lettere e la poesia* ²⁶ comenta nuestra investigadora que con este espíritu escribe Leonardo su *Trattato della pittura* que contiene un furioso ataque contra los literatos ignorantes, incapaces de valorar la grandeza de este arte: *La pittura per sè si dimostra e termina nei fatti, e la poesia finisce in parole, con le quali, come boriosa, sè stessa lauda* ²⁷.

Así se expresa Leonardo insistiendo en los 'hechos' que son lo que son, mediocres o míseros, pero que se ven, se tocan, tienen la honestidad de no poder fingir, mientras que la palabra es frecuentemente vano y falso discurrir. Este pensamiento, bajo ciertas formas, se repite insistentemente en sus escritos: vanidad, mentira, trampa tanto más insidiosa cuanto más se envuelve en el humo de las abstracciones y se adorna con el arte del bien decir: eso es la palabra.

²⁵ Recordemos que con el sustantivo *poesia* Leonardo indica cosas muy diferentes: lírica, prosa y hasta mala literatura, como en este caso.

²⁶ Ensayo escrito para el último tomo de la *Raccolta Vinciana del Castello Sforzesco di Milano* (1954). Incluido en *Leonardo ieri e oggi*, ed. cit. p. 146-192.

²⁷ LEONARDO, *Trattato della pittura*. Cit. por G.F. en *Eros de Leonardo*, ed. cit. p. 46.

Según la Fumagalli esta guerra declarada a la palabra, esta voluntad de querer hacer triunfar la pintura sobre las demás artes es en Leonardo el ejemplo más evidente de arbitrariedad dictada por el apasionamiento. Es prueba de que el punto crucial de su interés residía en la poesía, arte por él amado, que él bien reconocía como el camino para todo conocimiento y síntesis del saber. De ahí su tono desdenoso y apasionado, de ahí sus múltiples contradicciones que dan al tratado el carácter de una enérgica disputa con enemigos imaginarios.

En última instancia lo que Leonardo ataca es el concepto corriente de poesía y ataca la poesía didáctica como algo que *no es poesía*, como lo prueba este párrafo del *Trattato della pittura*:

“...vuoi vestirti de l'altrui scienze, come Astrologia, Rettorica, Teologia, Filosofia, Geometria, Aritmetica e simili, tu allora non sei piú poeta”²⁸.

Con estas palabras es evidente también que Leonardo revela su amor por la verdadera poesía y su independencia de juicio frente a la enorme mayoría de escritores moralistas y didascálicos de su tiempo.

Este es el Leonardo que G.F. descubre y propone a la consideración de los estudiosos como un incentivo a ulteriores investigaciones, ya que ella misma manifiesta no tener la pretensión de haber resuelto todos los problemas.

El estudio amoroso de la palabra de Leonardo le ha revelado la índole poética de este genio y le ha dado la prueba de la unidad de su espíritu en el que la meditación científica provoca la fantasía y ésta a su vez lo impulsa a buscar nuevas leyes en la observación de la naturaleza. Sobre esto insiste una y otra vez G.F. en su libro *Leonardo omo anza lettere*.

De esta concepción unitaria de la personalidad de Leonardo deriva el método nuevo que ella propone a la investigación: no separar lo que

²⁸ LEONARDO, *Trattato della Pittura*. cit. por G.F. en: 'Eros de Leonardo', p. 33.

en su espíritu es una unidad: ciencia, filosofía, arte; afrontar sus páginas con actitud cautelosa para lograr franquear ese círculo mágico y aislante que el mismo Leonardo, sin saberlo, trazó alrededor suyo con sus escritos fragmentarios; y, superado el obstáculo, captar la circularidad perenne de su pensamiento y su constante tono lírico.

Así el *apasionado* rigor de esta investigadora que ha fructificado en su obra, se proyecta hacia el futuro para señalar nuevas y múltiples posibilidades a los jóvenes estudiosos*.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

* Al terminar este artículo nos enteramos de que está por salir una nueva edición de este libro de G.F. como homenaje póstumo en el cuarto aniversario de su muerte, acaecida el 22-XI-66.

INTRODUCCION A LA LECTURA DE *VENTS*

de

SAINT JOHN PERSE

M. ELOÍSA RUIZ DE MALDONADO

Hace algunos años cuando tuve la oportunidad de conocer en forma fragmentaria algunos poemas de Saint John Perse sentí que había descubierto una poesía de calidad excepcional¹. No pude escapar ya al embrujo de ese canto que es, esencialmente, la poesía de Saint John Perse. El tiempo irreparable pasó y sólo hoy nos atrevemos a ceñir más de cerca el universo poético del poeta por el que hemos deambulado en nuestras vigiliass y en nuestros sueños.

Hemos elegido *Vientos*, largo poema del que conocemos estudios particulares y que es en la selva de la poesía de Saint John Perse uno de los más difíciles.

El excelente estudio de Monique Parent² aborda especialmente la temática del poeta en particular en *Anabase* y en *Amers*, excepcionalmente se refiere a *Vents*.

La obra de Caillois es la más completa que conozcamos por el estudio de las técnicas y procedimientos, por la aplicación que pone el autor no sólo en definir *le point d'une écriture* sino también en adentrarse

¹ —d'un grain exceptionnel, dice R. Caillois.

CAILLOIS ROGER. *La poétique de Saint John Perse*. Paris, Gallimard —1954—. Prefacio Pág. 8.

² PARENT MONIQUE. *Saint John Perse et quelques devanciers. Etude sur le poème en prose*. Paris, Klincksieck - 1960.

en el punto de un pensamiento. El que nos hayamos permitido, a partir de Caillois, crear esta expresión nuestra cuán útil nos ha sido su trabajo tantas veces consultado.

Nos ha sido imposible consultar el nº X de los Cahiers de la Pléiade consagrado a Saint John Perse, cuya lectura habría sido, a no dudarlo, muy fecunda para nuestro trabajo.

Dentro de estos límites leeremos el primer poema de *Vents* y trataremos de explicar la primera estrofa, lo que esperamos facilitará el acceso a la obra.

El análisis de las técnicas poéticas como lo dice Caillois, no significa la explicación del acto poético, pero para vislumbrar los oscuros caminos reservados a la creación poética, hay que analizar.

Las contingencias de la vida de Alexis Saint Léger, no nos interesan por principio metodológico. Aquel hombre que realizó una brillante carrera diplomática, que conoció el poder y la gloria, y también el exilio y el dolor, nos ha legado una obra. Es esa obra la que nos interesa.

Hemos realizado simultáneamente el análisis semántico y el análisis formal, análisis forzosamente provisionarios y que el estudio de todo el poema confirmará o rectificará.

Quiero agradecer a todos aquellos que con sus sugerencias han enriquecido mi reflexión, especialmente a los profesores que han seguido pacientemente nuestro seminario de lectura de *Vents*.

El poema escrito en versículos es el primero de *Vientos*. Se compone de cinco estrofas de extensión desigual. El poeta presenta los vientos, verdaderas fuerzas cósmicas desencadenadas por el mundo cuya función será de asolar todo para reconstruir un mundo nuevo. Los vientos, fuerzas cósmicas y fuerza interior, simbolizan la vida humana, tal o cual aspecto de la personalidad del poeta, sucesiva o simultáneamente.

He aquí el poema:

C'était de très grands vents sur toutes faces de ce monde.
De très grands vents en liesse par le monde qui n'avaient
d'aire ni de gite,

Qui n'avaient garde ni mesure, et nous laissaient, hommes de paille,
 En l'an de paille sur leur erre **Ah, oui,**
 de très grands vents sur toutes faces de vivants.

Flairant la pourpre, le cilice, flairant
 l'ivoire et le tesson, flairant le monde entier des choses.
 Et qui couraient a leur office sur nos plus grands versets d'athletes,
 de poètes.
 C'étaient de très grands vents en quete sur toutes pistes de ce monde.
 Sur toutes choses périssables, sur toutes choses saisissables, parmi le
 monde entier des choses...
 Et d'éventer l'usure et la sécheresse au coeur des hommes investis.
 Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes
 places de nos villes,
 Comme au soulèvement des grandes dalles publiques. Et le coeur nous
 levait.
 Aux bouchs mortes des Offices. Et le dieu refluit des grands ouvrages
 de l' esprit.

Car tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille, parmi
 d'étranges désinences: à bout de osse, de siliques, à bout de choses
 frémissantes.

Comme un grand arbre sous ses hardes et ses haillons de l'autre hiver,
 portant livrée de l'année morte;

Comme un grand arbre tressaillant dans ses crécelles de bois mort et ses
 corolles de terre cuite.

Très grand arbre mendiant qui a frippé son patrimoine, face brulée
 d'amour et violence ou le désir encore va chanter.

O toi, désir qui vas chanter... "Et ne" voila-t-il pas déjà toute ma page
 ellemême bruissante,
 Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillerie d'hiver: vain de son
 lot d'icones, de fétiches,

Bergant dépouilles et spectres de locustes; léguant, liant au vent du
 ciel filiales d'ailes et d'essaims, lais et relais du plus haut verbe.

Ha! très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et mur-
 murant murmure d'aveugle-né dans les quineonces du savoir..."*.

* *Saint John Perse-Oeuvre poétique II Vents-Amers-Chronique* . Paris - Gallimard, 1960.

El poeta parte de la presentación de los vientos: *C'étaient de très grands vents*, repetida por lo menos dos veces, de su acción por el mundo: *flairant... et qui couraient... en quête... ils produisaient ce goût*, de las consecuencias de esta acción: *car tout un siècle s'ébruitait*, para introducir en la cuarta estrofa una comparación, la del árbol, repetida también, que permitirá al poeta en la última estrofa pasar del mundo exterior y material al mundo interior y espiritual que ya habíamos vislumbrado (cf. *au coeur des hommes investis... parmi d'étranges désinences*). Gracias a los vientos *tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille... comme ce grand arbre de magie... très grand arbre de magie... très grand arbre du langage... murmurant murmure d'aveugle né...*

Son los vientos y ese murmurante murmullo los que van a renovar y purificar el mundo.

L'arbre tressaillant, l'arbre de magie, le très grand arbre du langage, símbolo que aparece en el primer poema, reaparece en el último: *Un très vieil arbre à sec de feuilles reprit le fil de ses maximes*. Y con este símbolo del árbol se cierra todo el poema: *Et un autre arbre de haut rang montait déjà des grandes Indes souterraines. Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux*.

La estrofa inicial se abre con la fórmula del presentativo *c'est* en imperfecto. Esta fórmula de empleo corriente y aun banal en francés, es por rara casualidad, la que encabeza los cuentos de hadas y relatos fantásticos. Instantáneamente, gracias a la alquimia de su verbo, gracias a la fuerza de evocación de las palabras, Saint John Perse nos conduce a un universo nuevo en donde las cosas y los seres pierden su condición habitual. El hechizo de la poesía de Perse se ejerce desde la primera línea, aun desde la primera palabra.

El verbo *être*, en general, borra completamente la idea verbal en favor, aquí, de la idea de existencia, por consiguiente de prolongación y de larga perspectiva hacia adelante, ideas reforzadas por el empleo del imperfecto.

C'était le vent supondría el grado máximo de abstracción y de generalización. *C'était un vent* se encaminaría hacia la singularización.

C'étaient de très grands vents acentúa el pasaje de la idea general a la idea cuantificada. Esta idea cuantificada se alcanza gracias al empleo de *grands*, de *très*, que va más allá que *grands*, y de la partícula *de* ⁴.

Observamos, por una parte un movimiento hacia la concretización y por otra un movimiento contrario, que tiende a eludir una concretización excesiva como lo prueban el empleo del plural y de *de*, cuantificante, pero menos concreto que *du* o que *un*.

El poeta quiere quedarse allí en esta presentación. Es a lo largo de todo el poema cuando el poeta, con pinceladas sucesivas precisará más y más.

El eco de este: *C'étaient de très grands vents* resuena a lo largo de todo el poema: *O vous que refaîchît l'orage* (1, 2); *Fraîcheur et gage de fraîcheur* (1, 2), *c'étaient de très grandes forces en croissance* (1, 3), *Les vents sont forts* (1,6), *où les vents tièdes assaîment* (1,3), *Vent du sud* (II-4), *C'est la fin ce soir du grand vent* (IV-6).

Estas expresiones que abundan en el poema, completan y matizan esta primera presentación.

El versículo continúa con una precisión espacial: *sur toutes faces de ce monde*. El poeta omite el artículo después del determinativo de la totalidad *tout*. Gracias a ello *tout* toma las funciones de un caracterizante, el artículo por ejemplo. En plural, sin artículo, esta partícula es empleada solamente en algunas expresiones de sabor arcaico ⁵. Este empleo de *tout* da a la forma estrecha una gran movilidad en la perspectiva. El resultado es la generalización del tema conceptual que se lograría también con el empleo del artículo *le*, *la* (abstracción total), y con el empleo de *chaque* (sentido distributivo) ⁶. Aquí es el sentido colectivo el que predomina.

La expresión arcaizante por un lado tiende a la singularización al mismo tiempo que conserva una gran movilidad en la perspectiva, movilidad que es, por otra parte, la característica propia del plural que multiplica los puntos de vista.

⁴ GUILLAUME GUSTAVE, "*Le problème de l'article*". Capítulo 4, pág. 78. Paris, Hachette, 1919.

⁵ *Grammaire Larousse du français contemporain*. 1964, uág. 271.

⁶ VOIR GUILLAUME GUSTAVE. "*Le problème de l'article*", pág. 232.

Gracias a esta generalización y a esta movilidad señaladas podemos interpretar *faces* en el sentido concreto (parte anterior de la cabeza del hombre) y abstracto (diferentes aspectos de una cuestión). Esta interpretación se justifica también por el resto del poema en donde se habla ya sea de *vivants, d'hommes de paille*, ya sea de *versets d'athlètes, de poètes, d'étranges desinences*. Con *De ce monde* prosigue el movimiento de singularización gracias al empleo, totalmnte inusitado de *ce*, de valor netamente espacial pero que, curiosamente, no alude a nada de lo que se ha hablado precedentemente.

El ritmo amplio de este versículo encuadra casi exactamente en el de un alejandrino francés con acentos principales sobre *c'étaient, vents, faces, monde*.

En el segundo versículo el poeta retoma casi idéntico el primero, esta vez sin el soporte existencial (*c'étaient*). Señalemos, sin embargo, dos variantes importantes. La introducción de *en liesse*, y la substitución de *ce monde* por *par le monde*.

En liesse expresión lexicalizada de estilo solemne contiene la idea de alegría desbordante y colectiva. El empleo de *en* en lugar de *dans* que marcaría dos naturalezas externas una a la otra y de las cuales una penetra en la otra, identifica los vientos y la alegría⁷.

A la idea de posesión que marca *de* en el primer versículo se substituye la idea de lugar instrumental, de camino expresada por *par le monde*.

La substitución de *le a ce* es sumamente curiosa. En la lengua generalmente el sentido es inverso. Es decir que se parte de la generalización que marca *le* para alcanzar la singularización espacial que marca *ce*.

Este movimiento de vaivén que constatamos nuevamente en Saint John Perse obedece a la necesidad de crear una tensión interior. Se diría que el poeta quiere proceder como el viento por ataques sucesivos, que, como ráfagas más o menos lentas, derriban y trastornan todo, desdibujando los contornos, para luego apaciguarse y amainar permitiendo así una visión más clara de las cosas y de los seres.

⁷ Ver GUILLAUME GUSTAVE, op. cit. pág. 265 Cap. XX, en donde estudia el empleo de las diferentes preposiciones con o sin artículo.

Si en la primera parte del versículo el poeta alcanza un grado elevado de abstracción y de generalización con *qui n'avaient d'aire ni de gîte* relativa con valor de epíteto que cierra el versículo, se inicia un movimiento contrario hacia la concretización.

El empleo de dos sustantivos concretos que introducen una precisión de orden espacial marca un paso más en este ir hacia lo particular que se acentúa progresivamente. *Aire* es más general que *gîte*. A la idea de superficie llana y abierta sucede la idea de refugio, de resguardo que contiene *gîte*. El movimiento hacia lo particular aparece también en el empleo de *de* repetido, de claro valor singularizante y cuantificante. Las dos palabras, con vivo relieve, se destacan del fondo del pensamiento. Este efecto de nitidez es realizado también por el empleo de *ni* repetido, de valor opositivo y restrictivo a la vez. Todos los elementos de esta última parte del versículo tienden a la particularización analítica. Hay una evidente búsqueda de objetividad.

El ritmo de este versículo es más amplio que el del precedente. Los acentos principales caen nuevamente sobre *vents* y sobre *monde* y además sobre *aire* y sobre *gîte*.

En el versículo siguiente el poeta retoma la fórmula precedente en *qui n'avaient garde ni mesure*. Hay que notar sin embargo una variante importante: la supresión de *de* y el empleo de dos sustantivos que virtualmente pueden ser concretos o abstractos. La fórmula, así construída, tiene un fuerte sabor arcaico. Se diría que el poeta se instala súbitamente en otro estado de lengua, en otro tiempo.

La supresión de *de* arrastra la unión de las dos palabras que, soladas, por así decirlo, forman un grupo impenetrable. Semánticamente, no precedidas de *de* u otro actualizante o caracterizante, estos sustantivos amplían su campo de significación virtual, se transforman en términos y escapan a su eje semántico habitual sin abandonarlo completamente. Gracias a este único procedimiento el poeta logra superponer parcialmente los campos semánticos de *garde* y *measure*.

Estos vientos de que se habla, son fuerzas que ni exteriormente (*garde*), ni interiormente (*measure*) nada tienen que pueda dominarlos.

Aquí parece manifestarse una de las formas de polisemía que ha sido señalada como característica de ciertos poetas ⁸.

Estas dos expresiones *n'avoir d'aire ni de gîte, n'avoir garde ni mesure*, a pesar de su forma que recuerda otras expresiones lexicalizadas, no existen en la lengua. Método caro al poeta, y señalado por R. Caillois ⁹, constituyen creaciones sobre modelos existentes o que han existido.

El versículo continúa gracias al encadenamiento introducido por *et* que no quiebra el movimiento comenzado y que, al contrario, lo prolonga. *Et* es el eslabón que une, aunque a distancia, *laisaient* a su sujeto *de très grands vents*. Este eslabón permite al poeta lanzar nuevamente la frase e introducir después de los vientos y de su caracterización, después del mundo, *nous*, retomado por *hommes de paille*.

¿Quién es este "nosotros". Sin duda todos los hombres y aun todos los seres vivientes.

¿Qué es este "nosotros"? Sin duda todas las cosas. (cf. *parmi le monde entier des choses*, en la segunda estrofa).

Este nosotros, voluntariamente muy general, será precisado más adelante.

De los dos semas de base de *laisser* retenemos como pertinente aquí el de "separarse de" (Littré), más especialmente "no llevar consigo", de lo que hace un matiz de abandono, de desamparo.

El imperfecto, tiempo de visión lenta, posee un pasado detrás suyo y una perspectiva delante. La acción concluida, y la que está en vías de realización constituyen dos perspectivas ampliamente abiertas que pueden ser infinitamente pequeñas pero de ningún modo inexistentes.

El *et* que relanza y el imperfecto se unen para marcar en este caso el equilibrio entre la decadencia y la incidencia de la forma verbal que nos aparecen aquí muy extensas.

⁸ Ver especialmente MOLHO, Maurice, *Sémantique et poétique. A propos des solitudes de Góngora*. Bordeaux, 1969, en donde se estudian las sinonimias y polisemias en Góngora. Esas polisemias son frecuentes en Saint John Perse. Es el caso de *faces* en el primer versículo.

⁹ CALLOIS ROGER, op. cit. pág. 39.

Hay siempre en el empleo de las formas verbales, en el semantismo de las palabras, en la elección de los actualizantes, en la sintaxis, un tironeo que produce una tensión. Gracias a ella surge ante nosotros un universo nuevo que posee su propia extensión temporal y espacial. Sintácticamente la expresión *Hommes de paille* se encuentra a mitad de camino entre las construcciones del tipo *statue de marbre, chapeau de paille*, y el empleo del adjetivo. El sentido se halla entre el complemento de materia y la imagen. Toda la expresión sirve para caracterizar y para calificar otro sustantivo, en este caso el nominal *nous*. A pesar de la forma nominal de la expresión, formada por dos sustantivos, la falta de artículo acentúa su valor adjetivo.

La aposición en francés es una de las nociones que ha sido objeto de numerosas discusiones y ajustes. El empleo de *hommes de paille* en este poema es curioso. La puntuación enérgica indica que se trata de una aposición y que hay que asociar esta construcción nominal con valor adjetivo a *nous*.

Por otra parte el verbo *laisser*, transitivo, está construido absolutamente. De esta manera adquiere un matiz diferente, copulativo, que acentúa el valor atributivo de esta expresión, valor atributivo más palpable aún por el lugar que ocupa en la proposición.

A pesar de la movilidad de la construcción en oposición, reconocida por todos los gramáticos, el orden más corriente en el código es el de la aposición inmediatamente antes o después del nombre al que se refiere, particularmente cuando se trata de un sustantivo en aposición. Construida después del verbo, separada de éste por *nous*, aislada por la puntuación, la expresión participa del carácter del atributo y del de la aposición.

Por otra parte, semánticamente la expresión *hommes de paille*, que Robert califica como *vieille*, significa hombre sin valor. *De paille*, más particularmente, significa sin importancia, de poca o ninguna valía. Ya hemos señalado el valor adjetivo de la expresión cuyo equivalente aproximado sería inútiles, inconsistentes, vanos.

Hay aquí una disminución de la substancia a favor de la cualidad. La expresión nominal participa al mismo tiempo del valor del nombre sustantivo y del nombre adjetivo.

Un procedimiento sutil (y aquí hay varios que concurren al mismo fin) permite a Saint John Perse enriquecer el final de este versículo con resonancias múltiples. Señalemos por último, la voluntad del poeta de poner en relieve *Hommes de paille*, por su posición con respecto a *nous*, por las comas y por el lugar que ocupa al final del versículo.

El ritmo de este versículo es menos amplio que el del versículo precedente; los acentos principales caen sobre *mesure*, sobre *laisaient* y sobre *paille*.

Sobre la forma existente en la lengua *en l'an de grâce* que significa en el año de la era cristiana y marca el advenimiento de la gracia, Saint John Perse forja *en l'an de paille*. ¿Por qué de paja? La paja parece ser uno de los ejes semánticos de este poema en donde se habla de ella por lo menos cuatro veces: *Hommes de paille*, *an de paille*, *ce goût de paille* (I-3), *dans la sécheresse de sa paille* (I-4). El año de paja sería un período marcado por el advenimiento de la paja, de todo lo que no tiene valor ni importancia, de lo que juguete del viento como la paja, es llevado de acá para allá.

Esta locución debería introducir una precisión temporal bastante clara. Pero aquí no sucede así. Como el universo espacial de Perse su universo temporal, sin deshumanizarse, posee otros caracteres y otros patrones. El tiempo preciso y minucioso, generador de la diaria rutina que encadena, importa poco. El poema de Perse se desarrolla en su propio Tiempo.

La preposición *sur* que introduce el complemento de *laisser* en la expresión *sur leur erre*, marca la dirección (hacia). El sustantivo *erre* viene de iterare (por itinerare). Ha sido empleado hasta el siglo XII en el sentido de *voyage. route*. En singular, como figura en el texto significa, actualmente, manera de marchar o de avanzar y es empleado en algunas locuciones del tipo de *aller grand erre*; o bien velocidad de un navío sobre el que no actúa el propulsor (Robert). Se dice en este sentido *aller ou continuer sur son erre* (Quillet). Robert cita este ejemplo de Giono: *Il avançait. Au bout de son effort il entra dans l'eau plate à l'abri de la rive. Il se laissa glisser sur son erre*. En plural es un término de caza que indica los rastros de un animal, particularmente del ciervo.

Los sentidos que convienen en este caso son el sentido etimológico de camino y el sentido de velocidad (de un navío) sin velas ni máquinas. Este último sentido estaría de acuerdo con las ideas contenidas en *laisser y hommes de paille*. Se aliaría a la idea de abandono ya señalada, a la idea de cosas, y particularmente, de seres, sin valor ni voluntad, agitados por el viento y que nada pueden cambiar de su estado.

El sentido etimológico conservado hoy en expresiones del tipo *le juif errant* conviene también porque es difícil no asociar *erre* a *errer*: tomar un camino. ¿Cuál es el camino que toman los vientos *qui n'ont d'aire ni de gîte, qui n'ont garde ni mesure*? Todos los caminos y al mismo tiempo ningún camino preciso.

Resulta difícil elegir un sentido con exclusión del otro, tanto más cuanto el autor parece haber querido no dar más precisiones.

Si la expresión *en l'an de paille* debía introducir una precisión temporal ésta que nos ocupa ahora debe introducir una precisión espacial. Pero en este caso tampoco sucede así. Perse parece querer mantenerse al margen del tiempo y del espacio cotidianos, cueste lo que cueste. El Tiempo y el Espacio del poema le son propios.

La estrofa termina con una proposición nominal exclamativa que retoma con ligeras variantes el primero y segundo versículos.

Esta proposición se exhala como un largo suspiro de alivio, como un canto de alabanza, canto equilibrado y lleno de admiración. Monique Parent, en la obra citada señala como particularmente características del poema en prosa las proposiciones y las construcciones nominales. En un artículo aparecido en el *Français Moderne*, A. Nisenhold estudia las construcciones nominales en *Amens*¹⁰. *Vents* no es una excepción. Las construcciones nominales florecen en cada página.

Las proposiciones exclamativas no tienen nada de particularmente poético. El código, sobre todo la lengua familiar, las emplea a menudo con un valor afectivo y práctico indudables. Pero en la expresión que nos ocupa el tono es totalmente diferente. La construcción, desprovista de su valor práctico, eleva el texto hasta el tono lírico. Generalmente estas nominales exclamativas resuenan como una invocación o

¹⁰ *Le français moderne*, 1969. N° 3.

un apóstrofe. Aquí más que invocación, más que apóstrofe, toda la proposición es sólo canto, loa que glorifica esos vientos por la liberación que ellos anuncian.

La exclamación inicial: *¡Ah!* y la afirmación clara: *oui*, constituyen un acto de fe, marcan la adhesión, el acuerdo. El poeta reemplaza *de ce monde* por *de vivants*. Después de *nous*, después de *hommes de paille* llegan los *vivants*. A la polisemia de *faces* en el primer *verset* sucede la monosemia de este término que interpretamos en su sentido concreto gracias a "vivientes".

El poeta da un paso más hacia la particularización. Sin embargo *vivants* es todavía bastante general y conserva todo su valor virtual gracias al empleo en plural y sin artículo u otro actualizante que le preceda.

El ritmo de este versículo es más amplio que el del versículo precedente.

Primer versículo: 13 sílabas distribuidas en 4 grupos rítmicos.

Segundo versículo: 19 sílabas distribuidas en 5 grupos rítmicos.

Tercer versículo: 15 sílabas distribuidas en 3 grupos rítmicos.

Cuarto versículo: 21 sílabas distribuidas en 6 grupos rítmicos.

Aquí también el canto del poeta sigue el ritmo de los vientos.

Los vientos empiezan a soplar, rugen noblemente, se apaciguan, se encalman para bramar nuevamente.

El poema se levanta pausado y majestuoso ante nosotros, se abre camino hacia las cosas, desanda una parte de la senda, reinicia la marcha hacia adelante para escalar alturas insospechadas y descubrimos *le monde entier des choses*.

El poema como los vientos, por movimientos sucesivos (semánticos, rítmicos, sintácticos) va a conducirnos, audacia admirable y genial, *jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort*.¹¹

Tal es, en esta primera estrofa de este primer poema, en el pórtico mismo del gran poema, la presentación de los vientos.

¹¹ *Vents* IV - 6.

Esta presentación que será ampliamente matizada a medida que el poeta nos descubra su universo poético y donde tantos elementos se entrelazan en una trama tan firme como aireada para dar al poema una rara densidad poética, esta presentación, decía, nos parece irreprochable. Ni una palabra de más, ni una palabra de menos en el "pleno mediodía" de la visión del poeta.

*Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine*¹², el poeta se sitúa a distancia suficiente de las cosas para permitirnos conocer un mundo nuevo, al mismo tiempo que conserva la perspectiva necesaria que le permitirá, como los vientos de su poema, *renouveler le lit des hommes*¹³.

¹² *Vents* III - 6.

¹³ *Vents* IV - 7.

LA VISION DE LO COTIDIANO A TRAVES
DE LOS MUERTOS DE "NUESTRO PUEBLO"
DE THORNTON WILDER

GUILLERMO BIBILONI

a Juan José Bertonasco; al Elenco del
Teatro Universitario de la U. N. C.

...*Los seres humanos, ¿se dan cuenta alguna vez de lo que es la vida mientras la están viviendo? ... ¿De cada minuto?* A la desgarrante pregunta de Emilia, responde la sabiduría siempre serena del Tras-punte: *No. Los santos y los poetas, acaso...; sí, algunos*¹.

La sola mención de estas palabras nos revela de modo indiscutible que *Nuestro Pueblo* no es obra para una sola lectura o —lo que es el ideal, por aquello de que la pieza teatral logra su plena actualización en la representación— para verla una sola vez. Y ello, precisamente, porque en muy aisladas oportunidades los seres humanos nos damos cuenta realmente de lo que es la vida.

Sin ánimo de filosofar —escapa a nuestro saber y a nuestras intenciones— a través de *Nuestro Pueblo* asistimos al desfile constante de

¹ Este trabajo está fundamentalmente realizado a base de un comentario directo de los textos y de algunos de los valiosos conceptos de Rex Burbank en su libro sobre nuestro autor. Nos hemos valido para ello de la traducción al español hecha por María Martínez Sierra, la cual adolece de serias fallas. Esto pudo ser subsanado, ya que en el caso de *Nuestro Pueblo*, al contar con el original en inglés, Juan José Bertonasco —muy acertadamente— hizo las correcciones del caso para la puesta en escena que luego dirigió con el Teatro Universitario de la U. N. C. De ese texto nos hemos valido.

la *cosa pequeña*, de la cosa sin mayor trascendencia, de aquello que, por serlo y hacerlo todos los días, ha pasado al plano de lo trivial. Y ello ocurre, además, en un *lindo pueblo*. *Ya saben ustedes lo que quiero decir. Nadie muy notable saltó de él... Al menos que sepamos... Un pueblo muy corriente, ya que ustedes lo preguntan. Un poco de mejor comportamiento que la mayoría. Probablemente un poco más aburrido... Nos gusta el sol cuando por las mañanas surge por encima de los montes y todos nos interesamos muchísimo por los pájaros. Les prestamos mucha atención, y también a los árboles y las plantas. Y llevamos cuenta del cambio de las estaciones.*

En ese pueblo, dos familias, la del médico y la del dueño del periódico, cada una con sus hijos y sus problemas normales. El resto, lo de cualquier pueblo también: el lechero, el policía, el diarero; alguien sí —quizás especial; ya lo veremos en su momento— el director del coro parroquial.

A través de tres actos —dos de ellos con un título cargado de sugestión: *La vida cotidiana*, *Amor y matrimonio*, y el tercero con un título que queda librado a la imaginación de cada espectador— asistiremos a un poner en escena, sencillamente, la vida. Pero de una vida que se inicia en la forma más trivial para adquirir —paulatinamente— las dimensiones de toda la profunda trascendencia que ella entraña, pero no a través del gran acontecimiento, del hecho heroico, de la empresa gigantesca, sino, por el contrario, de la cosa pequeña, minúscula.

El mismo Thornton Wilder lo expresa con toda claridad en el prólogo: *“Our Town” no se ofrece como un cuadro de la vida en una aldea de Nueva Hampshire, ni como una especulación de la vida después de la muerte (ese elemento me limité a tomarlo del “Purgatorio” de Dante). Es un intento de encontrar un valor, superior a todo precio, para los acontecimientos más pequeños de nuestra vida cotidiana. Presenté mi alegato de la manera más absurda posible, porque contrapuse la aldea a las más grandes dimensiones temporales y espaciales. Las palabras repetidas en esta obra (pocos lo han notado) son “Cientos”, “miles” y “millones”. Las alegrías y las penas de Emily, sus lecciones de álgebra y sus regalos de cumpleaños, ¿qué son, si pensamos en los miles de millones de niñas que han vivido, que están viviendo y que vivirán?*

Detengámonos un momento en una palabra que es clave: cotidiano. De la unión de pronombre indefinido *quot*, más el sustantivo *dies - diei*, sus acepciones son varias: todos los días, familiar, habitual; más allá, de todos los días, de cada día, diariamente. Creemos que, al hablar Wilder de encontrar un valor superior a todo precio, para los acontecimientos más pequeños de nuestra vida cotidiana, se impone un poco la idea del uso que hacemos de todos nuestros días, de la forma en que —valga la expresión— hacemos el gasto de cada porción de vida que lleva cualquiera y todos los días de nuestra existencia. Por eso, a menudo, la severa reflexión del traspunte para recordarnos a cada paso que *eso* que estamos viendo en escena es el transcurrir de la vida, más que las vidas individuales de los protagonistas. *Que esa vida se está presentando y no representando y que la gente, el lugar y la época son el "Todos", el "En todas partes" y el "Siempre"*² y no pierde oportunidad el Traspunte, que es un poco espíritu de pueblo, para conectar, mostrando el trasfondo de lo que vemos, nuestras vidas con lo que está pasando en escena.

La vida cotidiana, el primer acto, se mueve en la serena y, a veces nostálgica, monotonía de la vida familiar: el comentario con los proveedores, la reprimenda a los niños para que no lleguen tarde a la escuela, la charla tierna de los esposos, la presencia de la chismosa del pueblo, el diálogo de los amigos, las cuitas de los adolescentes Emilia y Jorge, a quienes colma el ansia de vivir y en quienes —en cada mirada— ya se perfila el milagro del amor, en una palabra *los ritmos eternos de la vida: Sí, todas las noches, todas aquellas familias se sentaban a cenar y el padre volvía a casa de su trabajo y salía el humo de la chimenea... lo mismo que aquí... Habéis de saber gentes que estaréis viviendo dentro de dos mil años que en las provincias del norte de Nueva York, a principios del siglo veinte, la gente comía tres veces al día: un poco después de amanecer, a mediodía y al ponerse el sol. Cada séptimo día, por ley y religión, era de descanso y todo el trabajo se detenía. La religión en aquel tiempo era el cristianismo. El arreglo doméstico era el matrimonio, una relación entre un varón y una mujer que duraba toda*

² BURBANK, REX: *Thornton Wilder*. Los libros de Mirasol. Bs. As., 1968 p. 113.

la vida... Al que moría se lo enterraba, lo mismo que ahora. De modo, amigos, que así nos criábamos y así crecíamos, y así nos casábamos y así nos curábamos; así vivíamos y así nos moríamos.

Hablamos de ritmos eternos de la vida y hablamos de la vida en escena. Es, que en todo el desfilar de esas cosas pequeñas, hay mucho más: los ayer, los hoy, los mañanas: *los siempre*. De ahí el profundo sentido y la inquietante perspectiva de las palabras de Rebeca, la más pequeña de los Gibbs, al finalizar el acto:

REBECA: Nunca te hablé de una carta que Jane Crofut recibió de su ministro cuando estuvo enferma. Le escribió una carta y en el sobre puso esta dirección: "Jane Crofut. Granja Crofut. Grovers's Corners, Condado de Sutton. New Hampshire. Estados Unidos de América".

JORGE: ¿Y eso te parece extraño?

REBECA: Espera, que no he terminado... "Estados Unidos de América, continente de Norteamérica, Hemisferio Occidental, la Tierra, Sistema Solar, el Universo, la Mente de Dios..." Eso es lo que decía el sobre.

Quedan así, entonces, la vida y sus minucias elevadas a nivel de lo eterno y la acción se convierte en un *Acto de eternidad*³.

Por ser acto de eternidad y por estar nosotros —de alguna manera y aunque algunas veces no sepamos cómo— hechos para la eternidad; porque en última instancia hay un hilo sutil que nos une en lo definitivo; porque las pasiones, los temores, las ilusiones y las esperanzas, el sinsabor y la dicha, todos de alguna manera vivimos experimentándolos y, lo que es más, proyectándolos; por todo ello quizás, es porque a medida que transcurre la pieza, cada vez sentimos más que *eso* que está pasando *ahí*, en el escenario, también nos ha pasado a nosotros. Ya no hará tanta falta que el Traspunte nos lo haga notar. De ahí la serena, muy serena y conmovedora emoción, que lentamente se va apoderando de nosotros. En el primer acto *asistimos* a la presencia de la vida cotidiana. Podemos participar o no. Es más factible esto último. Pero a partir del segundo acto, *Amor y Matrimonio*, la pieza se va apoderando

³ BURBANK, REX: *op. cit.* p. 114.

de nosotros de modo que, a menudo, sentimos una identificación con las vidas que se nos están brindando, y en otras, por el toque mágico de la pieza, nos damos cuenta, quizás por primera vez, de la incuestionable verdad que se nos está dando; verdad que llevábamos adentro, pero que no había logrado convertirse en evidencia.

Insensiblemente, la cosa pequeña, lo cotidiano, comienza a tocarnos, porque hemos comenzado a percibir su real dimensión; y como esa cosa pequeña, ha sido, en algún o en muchos momentos, *nuestra cosa pequeña*, primero sentimos una ligera nostalgia, porque en su momento no nos dimos cuenta y en aquellos en que fuimos conscientes, la nostalgia se va a convertir en la emoción del recuerdo: *No tengo para qué explicar a las mujeres que hay en el público que estas señoras que tienen adelante... sí, estas dos señoras... una veinte años y otra cuarenta, han preparado las comidas del día... y sin vacaciones de verano. Han traído dos chicos cada una; han lavado, han limpiado la casa... y nunca han tenido depresión nerviosa. Ni han pensado que la suerte las había tratado mal. Es que, como dijo uno de los poetas del Medio Oeste, "para lograr la vida, tenéis que amar la vida y para amar la vida tenéis que vivirla". Es lo que se llama un círculo vicioso.*

A Wilder —en la persona del Traspunte— le interesa fundamentalmente cómo empiezan las cosas que llamamos *grandes*; en el caso del matrimonio —Jorge y Emilia— ese plan que se proyecta *para pasar toda una vida juntos*. Por eso se nos pide que recordemos cómo fue nuestra vida cuando fuimos jóvenes, cuando —extraña paradoja en total de la pieza— *la cosa pequeña* casi no existía: *la vida era tan excitante que apenas se podía soportar*. Y en el despertar al amor, la vida que se convierte en lo no soñado, en el caminar entre nubes, en el estar inmersos en el más delicioso de los trastornos.

La escena del bar de Emilia y Jorge está impregnada de la ternura más conmovedora. ¿Quién de nosotros, de una u otra manera, no la vivió? El diálogo entrecortado, nervioso, febril, profundamente cálido; la rencilla inicial, lógica excusa para lo que ambos quieren conversar y no saben decir; el convencimiento de que es posible la perfección en los hombres; la candidez de una angustia temporal, porque los tres años que Jorge estará afuera estudiando *son muchísimo tiempo*, la resistencia

de Jorge a un perfeccionamiento en las tareas agrícolas que en el fondo no es otra cosa que el no querer separarse de Emilia; la aceptación de los mutuos defectos y ahí —con una ingenuidad dulcísima— darse cuenta, por fin, que *esta conversación es bastante importante*.

Junto a esa alegría incontrolable y en esa *posesión* del mundo, la serena y lógica preocupación de los padres, pero en ella el convencimiento de que *la posición de un padre respecto de su hijo es lo más condenadamente difícil*. Es que, al final, *a los jóvenes hay que echarlos al mar cuando están listos y dejar que naden o se hundan*. Tendrán sinsabores, alegrías, montones de dificultades, pero ello ya no les incumbe a los grandes porque *cada uno tiene derecho a sus propias angustias*.

El plan para pasar toda una vida juntos —el matrimonio— tiene para nuestros personajes exactamente los mismos matices de inseguridad racional y de seguridad intuitiva, que para todos aquellos que lo asumieron. Los días dirán, al fin, si pudo más la inseguridad racional o la seguridad intuitiva. De todas maneras, para Wilder la gente se ha hecho para vivir en pareja y en toda boda hay confusión en lo más hondo del entendimiento de los que toman parte en ella. Matrimonio no sólo es unión —indisoluble o disoluble— no importa; es mucho más: es proyección y en esa proyección unirse continuando la naturaleza: *El verdadero protagonista de esta escena no está en el escenario y de sobra sabéis quién es. Como ha dicho uno de esos europeos, cada niño que nace en el mundo es un intento que hace la Naturaleza para producir un ser humano perfecto. Bueno, sabemos que la Naturaleza lleva ya mucho tiempo intentándolo. Sabemos que a la Naturaleza lo que más le interesa es la cantidad, pero también le interesa la calidad...*

Cada uno tiene derecho a sus propias angustias: razón de ser de lo que no nos dieron y de la cuota insoslayable de experiencia que cada uno tiene que enfrentar. Por eso también la confusión y el secreto miedo de todos los que —de algún modo— toman parte en un matrimonio. La Sra. Webb para quien *es completamente cruel mandar a estas chiquillas al matrimonio de esta manera*. Pero parte de esa crueldad radica en el hecho de que *no he tenido valor para decirle nada, porque en este mundo todo anda patas para arriba*. Jorge, a su vez, ya a un paso del altar, en su interior se resiste a casarse y añora la escuela. De nue-

vo —reiterada premonición en esta pareja— la angustia temporal que ya vimos: *Mamá, no quiero ir haciéndome viejo. ¿Por qué me empuja todo el mundo?* Emilia, al fin, en ese momento, prefiere seguir siendo lo que es... *un poquito más.*

Jorge y Emilia pasan a integrar los cientos de parejas que el reverendo ha unido. Y Jorge y Emilia se convierten en tantos Emes y Eves a quienes espera *la casita, la cunita, los nietos, el segundo dolor de reuma, el lecho de muerte, la lectura del testamento.* Lentamente aprenderán —tal vez tarde, como muchos— que la vida es significativa y trivial, noble y absurda, milagrosa y monótona.

En un escenario desprovisto casi totalmente de elementos —sólo doce sillas— y con el único juego de contrastes entre negro y blanco nos será revelado, en el tercer acto, el mundo de los muertos. Y encontramos ahí a muchos de los que antes habitaron *Nuestro Pueblo.* Es un mundo de una inmensa quietud, de una serena paz, pero es un mundo de transición, de espera, pero lejos ya de todos los intereses que los movieron en la tierra. Está ubicado *en la colina y una tremenda cantidad de penas se han ido calmando aquí poco a poco.* Pero siempre el tiempo, y los días de sol y los días de lluvia. Gentés locas de angustias llegaron allí, *a la colina.* Pero *la colina* en Wilder es un *lugar hermoso.* Y Wilder quiere que sus hombres vayan, al fin, a un lugar hermoso. Si bien Wilder —él lo confiesa— tuvo a la vista el *Purgatorio* de Dante, *la colina* es un lugar impreciso desde el punto de vista religioso. Y por eso es mejor, porque al no responder a ningún esquema tiene la belleza del descubrimiento. Están solos, sí; pero esperan. ¿Qué? No lo sabemos con exactitud. Wilder tampoco. Miran, serenos, abajo, el mundo al pie de *la colina.* Quizás muchos pensamientos suban a *la colina* de día y de noche. Pero *la colina* no tiene *estafeta postal.* Miran, algunas veces dialogan, otras piensan; las más, esperan. Y de nuevo la pregunta, *¿esperan qué? ... todo el mundo sabe que existe algo eterno. Y aunque no haya tierra, ni siquiera estrellas, todo el mundo sabe en la médula de sus huesos, que algo es "eterno" y que ese "algo" tiene que ver con los seres humanos más grandes que han vivido en la tierra; nos lo han estado diciendo durante más de cinco mil años y, sin embargo,*

os sorprendería cuánta gente está siempre olvidándose de ello. Hay algo en lo más hondo que es eterno respecto a todo ser humano.

Hay en nuestros muertos espera, que es tiempo. Lentamente, espera y tiempo han ido ejerciendo una función purificadora y han quedado atrás las ambiciones que tuvieron, los placeres, las penas que atormentaron y las gentes a quienes amaron. Insensiblemente —ya no son exactamente humanos— todo va a serles indiferente. Pero esa indiferencia es el necesario proceso de la espera de lo definitivo. Deben estar limpios de todo lo que fue dolor, angustia, ansiedad y alegría. Es una especie de pureza virginal que lentamente deben adquirir. Porque asumirán un nuevo estado, aquél que responde a lo más recóndito: el de eternos. *Están esperando. Están esperando algo que sienten que tiene que llegar. Algo importante y grande. ¿No esperan, tal vez, que se esclarezca algo de la parte eterna que hay en ellos?* Por eso todo lo que antes era terriblemente importante aquí, en *la colina*, poco a poco va empalideciendo.

Emilia llega al mundo de *la colina*. Ha muerto al dar a luz a su segundo hijo. Llega, ingenua, sin comprender demasiado. Hace tan poco que ha dejado lo otro, *la tonta alegría de seguir estando vivos*, según Simón Stimson. No entiende ni un mundo ni otro, aunque tiene la sensación de que *han pasado cientos de años desde que...* No comprende la tristeza de quienes la han llevado al cementerio, pero a mamá Gibbs le suplica una respuesta: *Madre, ¿cuándo se pasa este no sé qué?... ¿Esto de ser... uno de ellos? ¿Cuánto se tarde en...?* Silencio, paciencia y espera, es la respuesta que recibe.

Emilia no termina de entender. Pero como ha ingresado a *la espera*, y puede ya mirar al pueblo, comprende de inmediato, en la purificación que la va tomando, *lo a oscuras que están los vivos. De la mañana a la noche así es cómo están, angustiados.*

No integrada a su nuevo mundo, no resignada aún a todo lo que dejó, sin sentirse totalmente ni en uno ni en otro, Emilia pide volver; quiere volver y *vivir otra vez todos aquellos días*. Primero la Sra. Gibbs. luego la Sra. Soames —la que amaba tanto la felicidad y le gustaban tanto las bodas— por fin, todos los muertos tienen una sola respuesta: *No lo hagas, Emilia*. El Traspunte le advierte que no sólo podrá volver

a vivirlo, sino que se verá, desde este nuevo estado, viviendo. La mente dividida en dos personas: el participante y el que la está mirando; el participante que realiza los actos y dice las palabras de tantos años antes y el espectador que ve al fin por adelantado⁴.

Emilia aún no se da cuenta de que la vida en *la colina* es la esperanza; la esperanza de que pronto podrá olvidarse todo aquello y se tendrá cabal noción de un más allá, pero que es necesario estar dispuesto y preparado para ese más allá. Pero acá también el tiempo es necesario para una cabal comprensión. Porque Emilia no ha vivido *ese tiempo* en *la colina*, decide volver. Y le es permitido. Acepta, sí, el consejo de elegir un día cualquiera, sin importancia: el menos importante de su vida; con todo, se dará cuenta de que ese día *insignificante*, importaba demasiado.

A los ojos de esta nueva Emilia, surge de nuevo lo cotidiano. Pero sus ojos son distintos. Vive y se ve. Y su contorno, para esos nuevos ojos ya no es el mismo. Ya no importa tanto ella, cuanto los que —aún en la ignorancia— siguen viviendo. Ahora sí, los ve, *jóvenes y buenos mozos. ¿Por qué tienen que envejecer? Mamá, estoy aquí, he crecido. Os quiero a todos, tengo cariño a todos... no me canso de mirar.* Emilia ha necesitado morir para aprender, como todos los muertos a mirar. Mirar, en continuo descubrimiento; mirar en un valorizar lo que ya no se tiene; mirar, para comprender cuánto dejamos deslizar —tonatamente— por nuestras manos.

Los Webb están en el mundo de los vivos. Y la Sra. Webb no sabe mirar. Como no sabemos mirar ni mirarnos mientras estamos en esta tierra, siempre ocupados y absortos en *lo importante*; en tanto, la cosa pequeña se nos escapa a cada paso y vivimos en un constante *carpe*, usando, gastando, quemando cada día de esta preciosa existencia de la que no siempre somos conscientes. *Moverse en una nube de ignorancia; ir arriba y abajo dando trancos, pisoteando los sentimientos de... de los que estaban a tu lado. Gastar y desperdiciar el tiempo, como si tu-*

⁴ Tomado de *La mujer de Andros*, de T. Wilder. Deliciosa novela que recomendamos en la que, en uno de los relatos que Chrysis —la protagonista— narra a sus invitados, se reproduce exactamente esta concepción de ser *humano-vidente* al descender a la tierra para repetir experiencias ya vividas.

vieran a su disposición un millón de años. Estar siempre a merced de una u otra pasión egoísta. Ahora ya sabes Emilia, lo que es esa hermosa existencia a la que querías volver, la que anhelas otra vez. ¿Los llamaste? ¿A gritos? Entonces ya sabes cómo están: hundidos en la ignorancia y la ceguera.

Simón Stimson, el director del coro parroquial, recibe así a Emilia cuando vuelve. Y vuelve sin haber vivido el día entero que pidió. Le bastaron unos minutos. Unos minutos para comprender —en su nueva visión de las cosas— el paso inexorable del tiempo y el inútil deslizarse de la cosa diaria. Tras la súplica estéril a su madre, ella misma pidió volver. ¡Ay, mamá, mírame un minuto como si me vieses de veras!... Mamá, han pasado catorce años, estoy muerta... eres abuela. Mamá, me casé con Jorge Gibbs. Mamá, Wally también ha muerto. Se le perforó la apendicitis cuando acampaba en una excursión a North Conway. Nos pareció tan terrible... Mamá, ¿no recuerdas? Sólo por un momento estamos aquí todos juntos. Mamá, sólo por un momento somos felices. Mirémonos unos a otros.

Los ojos y las palabras de Emilia —que ya habita *la colina*— no son mirados ni escuchados. Es que los vivos están también muertos y sólo podemos llamarnos vivos en aquellos momentos en que nuestros corazones tienen conciencia de nuestro tesoro; porque los corazones no son lo bastante fuertes para amar en cada momento⁵.

Para este mundo de muertos de Wilder —que hacemos nuestro— es absolutamente necesario llegar a *la colina* para comprender. El tiempo —y en él nosotros— pasa demasiado rápido para que podamos amar cada momento. O el tiempo pasa sin dejarnos lugar para amar o —en última instancia— somos incapaces de amar en estado permanente. La quietud, la serenidad, el *tiempo de espera de la colina* nos hará conscientes de ello. En tanto, esta tierra pasa, este tiempo pasa, y nuestra vida pasa sin aprender a mirar, y en el mirar, amar. ¡No puedo! ¡No puedo seguir! ¡Ay! ¡Ay!. Pasa todo tan de prisa. No tenemos tiempo ni para mirarnos unos a otros. No me daba cuenta. Lléveme de aquí... a la colina... a mi sepultura. Pero antes... ¡Espere! Una mirada más.

⁵ Teoría extractada de *La mujer de Andros*, antes citada.

*¡Adiós, adiós; adiós, mundo! ¡Adiós, Grover's Corners!... Mamá y Papá... Adiós a los relojes que están haciendo tic-tac, tic-tac... y a los girasoles de mamá... y a las comidas y al café. Y a los trajes planchados y a los baños calientes... y al dormir y al despertar. Y el desgarramiento final en quien lee o ve *Nuestro Pueblo* abierto y dispuesto a aprender a mirar: ¡Oh!, tierra, eres demasiado maravillosa para que nadie te comprenda... Los seres humanos, se dan cuenta alguna vez de lo que es la vida mientras la están viviendo?*

No. Ya lo afirmó Simón Stimson, casi en los mismos términos que Chrysis, la protagonista de *La mujer de Andros*, que, en su aislamiento de la isla de Byrnos era —aunque los demás no se dieran cuenta— uno de esos santos o esos poetas que sí comprendían lo que era la vida. Ella ya había muerto para sí misma y vivía *en una tabla aparte de ese estante que sostiene a la generalidad de los seres humanos y que no es más que un montón de autoafirmaciones, de codicias, de vanidades y de orgullo siempre pronto a ofenderse*. Por eso podía cabalmente comprender cómo la vida estaba llena de errores y de agravios a aquéllos a quienes amamos y honramos, pero no sabemos mirarlos sino desde nuestra perspectiva. Y por eso Wilder celebra el tejido total de la existencia porque ha podido ver, cómo, de extraña manera, el don más rico de la vida florece brotando no sólo en la cosa pequeña, sino también en la frustración, la crueldad o la separación. *Loado sea todo el vivir, lo brillante y lo oscuro*. Pero recién lo comprendemos en la muerte, que es espera, y, por ser espera, es amor envuelto en ilusión, en tanto el presente permanece en una sucesión de menguadas vejaciones domésticas. *¿Cuál es la vida real? ¿El presente con sus sinsabores o lo retrospectivo con su emoción?*

Hay en *Nuestro Pueblo* una visión de la vida, de la condición humana, esencialmente trágica. Y lo trágico acá no es una voluntad inescrutable de los dioses, de la cual no se puede escapar. Lo trágico en Wilder es la incapacidad de los hombres para comprender cada momento de la vida cotidiana, y esa falta de comprensión reside en un apuro permanente, en un estar obnubilado por todo aquello que consideramos importante y que, en el fondo, no es más que una pobre ambición, un ciego egoísmo o un miedo a morirnos sin haber agotado la

copa. Por eso señala Burbank cómo *el conflicto es básicamente interno, entre la conciencia y la inconciencia o entre el conocimiento, la apreciación de la vida y la insensibilidad y la preocupación por uno mismo*⁶. La preocupación artística fundamental de Wilder es mostrar que los hechos de la vida no son todo lo que podrían ser, porque se los considera cotidianos, pero no nos damos cuenta que, a la par, son inapreciables.

¿Por qué la insistencia —a lo largo de dos actos— en lo cotidiano? ¿Por qué la reiteración en la muestra de la cosa pequeña? La vida cotidiana tiene, evidentemente, algo de ritual, pero no nos damos cuenta, porque son demasiadas las cosas que damos *por supuestas* y no se las aprecia plenamente. Emilia necesitó bajar en su duodécimo cumpleaños para darse cuenta y el resto de los habitantes de *la colina*, a quienes la espera les dio la luz, le aconsejaban no descender para evitarle el sufrimiento. La vida está llena de miseria y de dolor, pero también de felicidad y alegría y siempre termina con la muerte. Y el sentido tremendo de la muerte no es sólo la espera, porque en ella hay serenidad, sino comprender que la vida *es un don demasiado grande para que los mortales la aprecien o comprendan... Emilia pudo apreciar el valor de la vida porque la ha perdido. Desde un punto de vista ventajoso, el de la eternidad, ve que la vida se desperdicia en gran parte y que su tragedia radica en que los seres humanos no pueden sentir como puede ella mientras observa la escena, toda la intensidad de cada momento, bueno o malo, por medio de la conciencia, del amor. Su comprensión desesperada la envía de vuelta al mundo de los muertos donde no existe el momento ni las pasiones humanas y, por lo tanto, su contemplación no resulta dolorosa*⁷.

El trágico desperdicio, la ceguera y la ignorancia, la incapacidad para comprender el más elemental hecho cotidiano, es una parte preciosa de un don inapreciable que Emilia descubrirá recién en el tercer acto, una vez muerta. En tanto, la mayoría de los seres humanos nunca lograremos comprender que, ya que la vida es tan corta y es todo lo que tenemos, deberíamos vivirla, momento a momento, lo más intensamente posible.

⁶ BURBANK, REX. *Op. cit.*, p. 115.

⁷ *Op. cit.*, p. 119-120.

Emilia clama porque la tierra es demasiado maravillosa para que podamos comprenderla. El héroe del cuento que narra Chrysis, al volver al mundo de los muertos, se deja caer al suelo y besa el polvo de este mundo al que es imposible comprender. Es que, la incapacidad para comprender, radica en una incapacidad para amar. Y el amor es lo único que quedará después que la *parte terrenal* termine de consumirse en *la espera*.

En última instancia —y en un todo de acuerdo con Burbank— *Nuestro Pueblo* es un canto a la vida y a la vida más simple y menos pretenciosa que pueda imaginarse; a la más trivial, pero que tiene la profundidad, la complejidad y la riqueza de una genuina perspectiva trágica.

A esta visión de la vida en *Nuestro Pueblo* y *La mujer de Andros*, se agrega la visión de César en *Los idus de marzo*: *Nuestras vidas están inmersas en lo trivial; lo significativo llega a nosotros envuelto en los detalles multitudinarios de lo trivial; lo trivial tiene esta dignidad, la de existir y la de ser omnipresente.*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Mendoza, agosto de 1970.

LO COMICO EN JEAN ANOUILH

FUNCION Y TECNICA

MARÍA CELIA DARRÉ

“Reír es lo propio del hombre”

RABELAIS

A lo largo de la literatura francesa corre constante y variada una corriente risueña que toma nuevos aspectos según las ocasiones. Las gruesas carcajadas despertadas por las “gauloiserías” medievales hallan eco en la prosa rabelesiana, el fino humor burlón e irónico del autor de la *Ballade des pendus*, la tierna sonrisa picaresca de Ronsard, la risa cargada de sabiduría de Molière, la fina punta irónica de la sonrisa volteriana, las alegres farsas del *Barbero de Sevilla*, el humor grotesco de ciertas caracterizaciones balzacianas, la risa dolorosa de Baudelaire, las farsas funambulescas de Laforgue, establecen una larga y fuerte corriente que fluye hacia el siglo XX en variada policromía. Labiche, Pagnol, J. Romain, Céline, Aymé, cierto Giraudoux, los surrealistas, cierto Claudel, abrevan en ella.

Dentro de esta corriente hay un pequeño filete que mezcla a la risa un hilo de amargura, de desilusión, de pesimismo. Hay una raza de escritores para quienes la risa es una manera de llanto viril e inteligente. A esta raza pertenece J. Anouilh.

Es ya un lugar común hablar del pesimismo de J. Anouilh, de su amargura, de su falta de ilusiones acerca de la condición humana. Esta desilusión se oculta muchas veces tras la carcajada o la sonrisa, que se carga entonces de contenidos antagónicos.

La función de la risa en Anouilh deriva por triple cauce. Por una parte, simple "divertimento" aleja de lo cotidiano, es lo menos frecuente. En segundo término, risa maliciosa e irónica que oculta un contenido trágico o al menos dramático, cumple a su vez una doble misión; por una parte, establece un contraste con el pensamiento serio, casi siempre amargo que se está desarrollando en la obra en ese momento valorizándolo de un modo diferente. En un primer momento da al espectador o al lector un respiro, para que pueda soportar inmediatamente después una presión mayor. Por otra parte es una nueva forma de hostigamiento, a la vez que aliviado el espectador se siente molesto por haber sido interrumpido en su relación con la obra. Y, por último un tercer uso, y éste es el empleo más original de lo cómico, es factor de atemporalidad y como tal eleva el razonamiento que en ese momento se hace en escena, para una ocasión estrictamente determinada, a ley general de la conducta humana.

Para el primer caso, la risa como "divertimento", como factor de ruptura con la realidad, sirve de ejemplo una pieza: *Le bal des voleurs* (1838), la primera de las recopiladas en las *Pièces roses*. Esta es la única obra en la que el elemento pesimista casi no aparece o lo hace de una manera velada. También el elemento romántico, un poco fácil como siempre en Anouilh, cede el paso a la farsa que invade argumento, caracteres y acción. Más adelante nos ocuparemos del aspecto técnico de lo cómico en esta pieza que es la que más variedades ofrece.

(Pendant qu'il cherche sa monnaie, la chaisière lui vole son portefeuille, puis la grosse montre et le porte monnaie du crieur public qu'il venait lui-même de voler).

Héctor a saisi la main dans sa poche.

Hé! dites donc, là, vous!...

La chaisière se débat et va se sauver; elle perd sa perruque.

Héctor s'exclame.

Mais tu es fou, mon vieux!

Il soulève sa moustache et sa perruque.

C'est moi

(¹)

(¹) J. ANOUILH; *Pièces roses, Le bal des voleurs*. Paris, Calman-Levy, 1942. P. 11.

Pero si el ejemplo es importante ya que en ninguna otra pieza volverá a ocupar un lugar tan preeminente, no es único y se lo encuentra en casi todas las otras.

Muchas veces aparece como elemento ambientador en la exposición y aun como caracterizador de personajes. Así en la *Invitación au château* (Act. I, esc. 1), Federico, uno de los mellizos, está enamorado y pasa todas las noches en el parque con gran escándalo de la servidumbre:

Josué

Je me dois d'avertir Monsieur que le jardinier a l'intention de poser des pièges à loups dans les rhododendrons, la nuit prochaine.

Frédéric

Qu'il les pose. Je m'étendrai dans les zinnias.

Josué

Quant à la femme de chambre qui s'occupe de l'aile gauche, elle n'a pas été sans manifester sa surprise. Elle est venue me trouver toute désemparée...

Frédéric

Qu'elle se calme, Josué. Vous lui recommanderez dorénavant de défaire d'abord mon lit le matin en s'y étendant au besoin elle-même...

Josué, indigné.

Oh! Monsieur Frédéric...

Frédéric

Pourquoi pas? elle est charmante. Et puis de le refaire quand il sera défait. Ainsi tout sera dans l'ordre. (²)

El diálogo con el mayordomo nos pone en antecedente de que el tono de la obra será gentil, gracioso, espiritual y que el personaje está satisfecho consigo mismo. La escena siguiente nos revelará que no es éste su estado habitual y paralelamente la sonrisa nos pintará el carácter dulcemente irónico y protector de su novia. Más adelante, el ridículo personaje de Patrice Bombelle también se retratará por medio de la sonrisa. Toda la obra tiene momentos de este tipo, pero

(²) J. ANOUILH; P. brillantes, *Invitation au château*. Paris, Table Ronde, 951, pp. 7-8.

en ella el elemento romántico y la crítica social se han desarrollado a costa de lo cómico.

El mismo procedimiento encontraremos en *Colomba*. Allí el humor es más grueso y grosero para pintar el ambiente más ordinario y libre de las bambalinas y la amargura de un personaje ante una situación que desconocemos. En *La Foire d'Empoigne* la primera escena entre el guarda y el sargento es francamente burlesca y nos pone en el tono en que será tratada la historia de uno de los grandes mitos históricos de los franceses: Napoleón. Convendría reconocer probablemente aquí un elemento de la tercera función que hemos asignado al humor, pero ya volveremos sobre eso. Sin embargo en las *Pièces Noires* y en las *Nouvelles Pièces Noires* el procedimiento en general es evitado, como es natural; aunque en *Antigone* el prólogo está recorrido por una fina ternura impertinente que culmina en sonrisa.

En algunas ocasiones esta risa sin malicia es utilizada como recurso escénico para el cambio de escena. Por ejemplo en *L'Alouette*, Jeanne sale corriendo persiguiendo a su hermano y atropella a Baudricourt que será su interlocutor en la escena siguiente en un audaz escamoteo del tiempo y del espacio.

Hemos señalado como segunda función: la risa como elemento irónico y de contraste, es tal vez la más usada por Anouilh y lo encontraremos a lo largo de toda su producción. Cuando *Antigone* es llevada por los guardias que la han sorprendido enterrando a su hermano, cuando se sabe que este hecho la llevará a la muerte, tiene lugar una conversación entre los guardias en la que asuntos domésticos o de servicio son tratados con palabras groseras o simplemente ordinarias y sobre todo indiferentes³. El efecto de la risa, o tal vez de la sonrisa, es múltiple y por supuesto se matizará en cada espectador. Por una parte hay esa complicidad divertida y encubierta del transeúnte que escucha una grosería oportuna en su diario trajinar por la ciudad, en la dama refinada corresponderá un sobresalto indig-

(³) J. ANOUILH, *Nouvelles Pièces Noires*, *Antigone*. Paris, La Table Ronde, 1946, pp. 168-169.

nado. Pero es la primera impresión, la más ingenua, seguirá luego, probablemente, esa sensación de incomodidad del que no puede evitar una careajada cuando alguien se cae en la calle; funciona ya aquí una conciencia crítica de primer grado que puede llegar a manifestarse en un rechazo total, eso indicaría sin embargo en el espectador una falta de comprensión social. Se ha producido un corte en el fluir trágico de la obra que molesta al espectador y lo hace sentirse juguete de sí mismo y del autor porque no le es posible mantener el tono adecuado a lo que ocurrió antes y a lo que sabe que ocurrirá después. Y por último una reflexión probablemente posterior a la representación de la obra y fruto de una crítica más meditada lo llevará a la situación de atemporalidad a la que a continuación nos referiremos.

Este uso más complejo, más sabio de lo cómico, aparece con más frecuencia a partir de las *Pièces brillantes* y se convierte en fuego de artificio en las *Costumées*.

Hablemos ahora, por fin, del tercer caso: la risa como modo de señalar la atemporalidad. Si observamos la escena de Antigone que acabamos de mencionar, veremos que los medios para lograr la sonrisa son los que ubican a los guardias griegos que vigilaban a Antigone como muchachos parisinos, tal vez ni siquiera como gendarmes, probablemente, en un momento como ese, y por ser su prisionera una princesa real, sobrina y futura nuera del rey guardarían una cierta seriedad profesional. El vocabulario es familiar y popular: *guerleton*, *rigoler*, *moutards*, etcétera. Los arranques del tipo: *Dis*, *Boudousse* . . ., también lo son así como los temas: una comida en familia, una recompensa, pequeñas economías. Todo nos trae rápidamente a nuestra época y a una cierta clase social de nuestra época a la que pertenecen los gendarmes. Esta conjunción de antigüedad clásica que se da en los personajes principales, en la situación, en la trama, queda bruscamente cortada por un pantallazo siglo XX. ¿Cuál es la conclusión? Ellos son hombres como nosotros, la situación que se nos pinta no es sólo de griegos clásicos sino que es común a la especie humana. De ese modo Anouilh encadena de una manera totalmente inesperada con los preceptos de la más pura escuela clásica.

Nótese que el recurso funciona sobre todo en las obras en que el espectador conoce o puede calcular el desenvolvimiento, sea porque se trate del argumento de una tragedia griega o porque el tema sea histórico.

Este procedimiento aparece sobre todo en boca de personajes secundarios. Es notable por su frecuencia su utilización en *L'Alouette*. Por ejemplo en boca de Warwick, ese personaje tan singular, encontraremos a cada momento observaciones que juegan con el tiempo.

WARWICK

Oui, sans doute. Mais, nous autres, hommes politiques, nous sommes obligés de nous efforcer de ne pas trop penser à cette grandeur de l'homme seul. Comme par un fait exprès, nous la rencontrons généralement chez les gens que nous faisons fusiller. (*)

Notamos aquí otro de los recursos frecuentes que corresponden al logro de la atemporalidad: el empleo de palabras que corresponden a usos e invenciones de nuestro tiempo. Aparecen también expresiones lunfardas de nuestros días: *Dans huit jours nous tenons Orléans, fiston!*, dice Jeanne al rey Charles; *On va rater notre ambassade...* dice La Hire a Jeanne; *Gros ballot, Gros lourdaud! Grosse Tourte!*, le responde ésta o: *Entre lui dans le chou a Xaintrailles! Tanne lui le lard!* A veces esa intención aparece enunciada desde el decorado (*L'Alouette*) o desde la entrada de los actores (en *L'Alouette*, ne *La Foire d'Empoigne*) a los prólogos (*Antigone*). Por otra parte esos cortes en el hilo lógico del pensamiento son también motivo de comicidad.

Así como se ha escrito mucho acerca de la naturaleza de lo cómico y se han establecido matices de la comicidad son también muy numerosos los modos de lograr la risa. Se ha hablado de cómico de formas, de gestos, de movimientos, de situaciones, de palabras, de costumbres, de caracteres. En Anouilh es posible hallar ejemplos para cada uno de estos aspectos.

(*) J. ANOUILH. P. costumées, *L'Alouette*, Paris, La Table Ronde, 1962, p. 51. (El subrayado es nuestro).

“Puede llegar a ser cómico toda deformidad que una persona bien formada llegara a imitar”, dice Bergson en *Le Rire*. Esta modalidad de lo cómico da origen a la caricatura, cuando ésta es cómica y a lo grotesco.

Son caricaturales y muchas veces grotescos todos los personajes de *Le Bal des Voleurs*. Los ladrones lo son por su aspecto o, mejor sería decir, por sus sucesivos aspectos, su oficio es tal que sus sucesivos disfraces son simplificaciones absurdas de los personajes que representan, hasta cuando se disfrazan de ladrones. Los Dupont-Dufour son caricaturales porque representan con demasiada perfección su su oficio de gentiles hombres siempre corteses, siempre puleros, siempre obsecuentes. Lady Durf y lord Edgard lo son también en la mayor parte de la obra, ella es un tipo logrado, demasiado logrado de la noble dama inglesa excéntrica. En la literatura francesa la mayoría de las nobles damas excéntricas son inglesas, si no, son rusas. El es el tipo del lord distraído, gentil y amable, pero fuera de la realidad, es también un personaje muy común tanto en el teatro como en el cine. Sin embargo esta impresión de personaje caricatural se pierde a lo largo de la obra cuando aparece una inteligencia crítica que revela que la mecanización es voluntaria y en gran parte fingida. En cierto modo la pareja de enamorados es también caricatural; sus gestos y sus dichos son demasiado convencionales, tienen la mecanización y la exageración de los enamorados de las películas mudas, pero su sentimiento los dota de una fragilidad, de una vulnerabilidad que los defiende de la risa.

Los personajes caricaturales aparecen con suma frecuencia en la obra de Anouilh, pero rara vez en estado puro; a la simplificación de rasgos se une cierto sentimiento de ternura o de inteligencia que los torna ambiguos. Recordemos entre los ingenuos a los guardias de *Antigone*, los soldados de la *Foire d'Empoigne*, Baudricourt, La Hire, el pequeño fraile sajón de Becket, Patrice Bombelles y muchos otros. Lady Durf y Mme Desmermortes han elegido ser ridículas. El general de *Ardèle* lo ha aceptado como lord Edgard, como su hermana y su cuñado, el conde. El estudio de los matices de la caricatura en Anouilh

podría ser tan fructuoso como el de lo cómico, pero en este momento rompería las proporciones de nuestro trabajo y escaparía a nuestro tema por mezclarse en ella lo trágico, lo penoso, lo ridículo en proporción tan alta a veces que hacen olvidar lo cómico. Piénsese si no en la imagen ridículamente trágica de Jézabel o en la compleja figura del pobre Bitos. Son pocos los personajes únicamente trágicos, o únicamente ingenuos y puros, la mayoría tienen algo de ridículo o de tierno que los torna frágiles.

La caricatura aparece también en los decorados que se recargan con tintas simplificadoras como la orquesta de un solo músico del *Bal des voleurs*.

En la lectura se nos escapa también mucha de la caricatura que debe haber en el vestuario.

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida exacta en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo. (Bergson, *Le Rire*).

La caricatura se logra muchas veces a través de gestos, tícs. Con la comicidad de gestos se entra además en pleno terreno de la parodia. Como señalamos hay parodia en lady Durf que representa el papel que ella misma ha elegido. Hay parodia de personaje en los ladrones disfrazados de ladrones y que no logran hacerlo con naturalidad. En la mujer podría verse también un personaje burlesco sin esa nota desencantada y de sabia amargura que le quita alegría. Es notable el efecto de burla en los personajes serios de muchas de las obras que se ríen amargamente del personaje que la vida les ha destinado. Creón por ejemplo. El uso de lo burlesco coincide muchas veces con el de la tercera función de la que hemos hablado en la primera parte de nuestro trabajo. Volveremos sobre el tema al hablar de la comicidad de palabras.

Podría decirse que todos los personajes oscilan entre la parodia y la burla, aun los más puros, los más ingenuos o los más trágicos. Hay algo forzado, algo mecánico en los gestos y las palabras de muchos de ellos que sucesivamente les da y les quita humanidad.

pero que, al final, los aparta, los disminuye, los convierte en marionetas de un *jeu de massacre* al que casi ninguno escapa.

Mucho menos usados son los procedimientos de la farsa, a no ser en el *Bal de voleurs* y en *L'Alouette* donde ciertos personajes aparecen reiteradamente caracterizados gracias a ellos: Baudricourt, La Hire y otros.

“Es cómica toda combinación de actos o acontecimientos que nos dé, insertas una en la otra, la ilusión de la vida y la clara sensación de un dispositivo mecánico. (Bergson, Le Rire).

En el *Bal des voleurs* se producen muchas de las situaciones tradicionales de la farsa. Es clásica la del ladrón robado a la que se agrega aquí el picante de la acción que se reitera entre los propios integrantes de la banda que se quitan sucesivamente los mismos objetos sin valor. Otra situación clásica es la del individuo que se disfraza de sí mismo y resulta ridículo y poco convincente a aquellos mismos que serán sus víctimas o, la de aquel que se encariña con el modo de vivir de aquellos a los que criticaba, tal es el caso de Peterbono y sus compinches que reciben lecciones de los banqueros para caracterizarse de ladrones y que no se deciden a robar a lady Hurf por temor a que termine la confortable situación en que se hallan colocados.

Pero, como siempre en Anouilh, encontramos situaciones que deberían ser cómicas, que intentan serlo, que lo son técnicamente, pero que en última instancia fallan minadas por la ternura o la amargura. Recordemos la escena en la corte de Chinon entre el rey Carlos y “sus” mujeres, es la clásica situación del rey mandado por todos, pero la implacable inteligencia del personaje destruye el esperado efecto cómico para transformarlo en amarga autotortura. *La Foire d'Empoigne* está llena de situaciones de este tipo en las que la magnitud del personaje y las circunstancias que la rodean hacen que lastimen a la par que divierten. Pocas son las situaciones que planteadas en un primer momento como cómicas derivan normalmente, casi siempre se resuelven en ejemplos de tristeza o pesimismo.

La comicidad de palabra señala distracciones de lenguaje y corresponde, punto por punto a lo cómico de gestos y situaciones del que no es sino *la proyección sobre el plano de las palabras* (Bergson, *Le Rire*).

Ya señalamos al hablar de los Dupont-Dufour sus tics y sus reiteraciones, en su actitud servil; ambas se expresan verbalmente a través de la frase que sigue a cada uno de sus descabros: *Nos affaires vont de mieux en mieux, soyons spirituels et redoublons l'amabilité*, que crece en ridículo cada vez que la situación se torna sin esperanzas para los banqueros.

Son también bastante frecuentes los juegos de palabras con el que aparece en *Léocadia*

AMANDA

Monsieur, taxi, vous êtes libre?

LE CHAUFFEUR. *à ces mots sort furieux de sous sa voiture.*

Bien sûr que je suis libre... Manquerait plus que ça alors que je soye pas libre en France à notre époque. (5)

Suele definirse a lo burlesco como un *género literario que consiste esencialmente en el disfraz a través de palabras: us, de lo solemne en ocasiones familiares, del lenguaje vulgar en ocasiones solemnes*. También podría hablarse del tono correspondiente al personaje. Este recurso es el más usado por Anouilh para lograr por la risa la sensación de atemporalidad, tal vez por ser el lunfardo el tipo de lenguaje más estrechamente ligado con la época. Recordemos los discursos de Créon, los de Bitos, los del mismo Napoleón.

Exceptuando los del *Bal des Voleurs* no encontramos en las obras de nuestro autor caracteres exclusivamente cómicos si no es tal vez algún personaje secundario, más ridículo que cómico generalmente, tal podría ser el mayordomo de *L'Invitation au château*, los actores, la dueña de casa y el maître de la Maison Chauvin del *Rendez-vous de Senlis* y algunos más. Encontramos en cambio una buena cantidad

(5) J. ANOUILH, P. Roses, *Léocadia*. Paris. Calman-Lévy, 1942, p. 203.

en la que este elemento cómico, siempre con tendencia al ridículo, aparece como cobertura de una situación, espiritual o material trágica, es el caso de Jézabel, los desesperados esfuerzos que ésta hace por mantener una juventud, una vida, que siente que se le escapa pueden atraer la sonrisa en un primer momento, pero la sonrisa se hiela y se torna culpa al adentrarse en el conocimiento del personaje a través de la obra. Es por eso que al topar con personajes externamente semejantes, como la madre de Georges en el *Rendez-vous de Senlis*, Mme. Alexandra en *Colombe*, no nos atrevemos a reir del personaje ridículo, presintiendo un transfondo lamentable.

Hay otra serie de personajes ridículos en esos padres, viejos, débiles de carácter, vividores, pero simpáticos, con gestos enternecedores, que muchas veces forman pareja con las mujeres que hemos señalado en el caso anterior, unos y otros parecen ser ejemplo del desgaste de la vida en los individuos. Pertenecen a esta clase: el padre de Robert en el *Rendez-vous*, el de Thérèse en *La Sauvage*, el de Orfeo, el de Marc en *Jézabel*.

También las parejas de enamorados tienen algo de ridículo, de teatral, de demasiado ingenuo, como hemos señalado.

Ridiculizar al personaje es recurso del autor que debe mantenerlo en la comedia lo suficientemente alejado para que el espectador pueda reirse de él. Pero cuando a esto se agrega un acercamiento sentimental, por compasión generalmente, el resultado es algo desconcertante y mantiene al espectador en un estado de conciencia culpable cuando ríe y de sensación de ridículo cuando se conmueve. No es de creer que este efecto sea casual. Anouilh busca inquietar, despertar en el espectador que espontáneamente se identifica con el personaje la conciencia de una debilidad de cualquier tipo, la conciencia de que nada está enteramente bien, de que todo es conflicto, de que hay una fundamental ineptitud en el hombre para vivir la vida. A lo largo de toda su obra hay evidentemente una evolución, una mayor aceptación resignada de las convenciones que corrompen pero ayudan a vivir y que, en cierto modo son inevitables, pero siempre hallaremos expresado por lo cómico esa doble postulación, ese elemen-

to opositor, se trate en las primeras obras de seres que han sido vencidos por la sociedad o, en las últimas, de aquellos que enfrentándola son igualmente ineptos.

Molière ha dicho: *Vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle* (Critique à l'école des femmes) en ese sentido ambos autores se encuentran. Si el avaro, el misántropo, el hipócrita son tipos que Molière encontró en la corte de Francia; el pusilánime, el acomodaticio, el explotador de hijos, el estadista que debe matar en sí al hombre, la jovencita que conserva en sí la pureza de sus ideales y tantos otros son tipos de nuestra sociedad y de la de todos los tiempos. Pero los personajes de Molière son resultado de su experiencia entre los hombres, los de Anouilh son trozos de sí mismo encarnados en personajes, no ha pasado en vano el romanticismo entre ambos.

También es diferente la utilización de lo cómico en ambos autores. Los recursos de la farsa y de la comedia han sido utilizados por Molière en unión menos íntima con el espectador. La tristeza, la amargura, el pesimismo que también brotan de su obra es el resultado de una reflexión posterior. En Anouilh risa y amargura se conjugan y entrelazan de tal manera que hostigan al espectador.

Hay entre ambos una fundamental diferencia de carácter, pero sobre todo hay una diferencia fundamental de época, de gustos literarios, de sensibilidad estética.

ELEMENTOS MUSICALES EN "DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS"

BEATRIZ E. CURIA

Jorge Amado presenta su novela como una *crónica de costumbres*¹. No obstante, más allá de lo puramente temporal y espacial, la obra apunta a significaciones más hondas, sugeridas ya por el subtítulo: *Edificante historia de amor*². Amado agrega, *con una suerte de plenitud heráldica*³: *Esotérica y conmovedora aventura vivida por doña Flor, profesora de arte culinario, y sus dos maridos: uno, el primero, apodado Vadinho; otro, el segundo, el farmacéutico Dr. Teodoro Madureira. La extraordinaria batalla librada entre el espíritu y la materia*⁴. Aquí se encuentran explicitados algunos de los ingredientes más importantes de la novela, en especial el motivo de la lucha entre la razón y los impulsos, entre lo conveniente y lo deseable, entre lo vivo y lo pensado⁵. Quizás no fuera aventurado identificar a cada

¹ JORGE AMADO, *Doña Flor y sus dos maridos (Edificante historia de amor)*, traducción de Lorenzo Varela. Buenos Aires, Losada, 1970, p. 363.

² *Ibidem*, p. 5.

³ ADOLFO F. RUIZ DÍAZ, Reseña de "Doña Flor y sus dos maridos". En: *Señales*. Nº 170, tercer trimestre 1970, p. 7.

⁴ JORGE AMADO, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Además de este motivo, funciona, subordinado a él, pero con suficiente nitidez como para destacarlo en nota, otro de rica trayectoria literaria. Se trata del hombre o la mujer que, llevados a un medio que aparente y racionalmente deben colmarlos de felicidad, sienten el mundo pasado como una suerte de paraíso perdido. Un ejemplo, entre tantos, *Julianillo Valadrécel*, la tal vez demasiado olvidada obra de los hermanos Machado. De otro modo, *Leocadia*, de Anouilh, en la cual la protagonista consigue imponer su mundo a la riqueza ficticia que quiere envolverla. Y, ya que estamos hablando de música, la deliciosa zarzuela de Federico Moreno Torroba, con argumento de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, *Luisa Fernanda*, que, en lo suyo, presenta con *Doña Flor y sus dos maridos* similitudes notables.

uno de los protagonistas, también nombrados en este pórtico, con una de las tres esferas que, para la interioridad humana, ha reivindicado parte de la filosofía de nuestro siglo, como reacción contra excesos racionalistas: la vitalidad (Vadinho, predominio de lo corporal), el alma (Flor, predominio de los sentimientos y afectos) y el espíritu (Teodoro, predominio del entendimiento y la voluntad) ⁶.

Vadinho, el primer marido, vibra en las cuerdas del guitarillo, en el sabor popular de una *modinha*, en el *samba* que danzan las comparsas; no está simbolizado por un instrumento, sino por varios. Tumuloso y cambiante como la vida, llega a la existencia de Flor y se va de ella sin previo aviso, sin formalidad. Se infiltra lenta e indeteniblemente, como la música, y se aleja con la vaguedad del canto que se confunde entre rumores distantes.

La *modinha*, el *samba*, las comparsas, son expresiones, por otra parte, del folklore, de la alegría y vitalidad desbordantes de un pueblo entero que vive consustanciado con su música. En el amor, Vadinho es, como esta música, inmensamente vital e imprevisible. El nombre mismo del personaje, que se conecta con el verbo *vadiar* y el adjetivo *vadio*, alude a su vida ociosa, a sus vicios y a su actividad erótica.

Para Teodoro Madureira, el segundo marido, en contraposición, la música es algo superpuesto, relegado, en el seguro e inalterable orden de su vida, a sesiones semanales, capaces de aislarlo de la *mezquindad de la vida* ⁷. Vadinho vive la música; Madureira interpola en su existencia paréntesis musicales. El fagot, al igual que todos los aspectos de su vida —incluido el amor—, está regido por su inteligencia y responde a un orden prefijado: *dispuesto a expresar en los sonidos graves del fagot su alegría de hombre triunfante, de vida plena y realizada: con su dinero, su farmacia, su saber, su oratoria, su paz, su orden, su música, su esposa bonita y honesta y el respeto general* ⁸.

⁶ Para una primera aproximación al tema, sigue siendo indispensable el ensayo de José Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma y espíritu*. (En sus: *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, 4ª ed., tomo II, p. 451-480-.

⁷ JORGE AMADO, *op. cit.*, p. 371.

⁸ *Ibidem*, p. 374-375.

Si bien el fagot se caracteriza por su sonido grave, noble y melancólico, en ocasiones el instrumento puede producir efectos caricaturescos. Evidentemente Amado juega con los dos polos, y los alterna en la configuración de este personaje. El farmacéutico es una mezcla de perfección y estupidez. Ya el hombre alude a ambos aspectos: por un lado, Teodoro significa *regalo de los dioses*. Como tal aparece en la vida de Flor. Es el mejor marido que pudo depararle la suerte, serio, de buena reputación, con una buena cuenta bancaria, y aparecido cuando la viuda más lo necesitaba. Por otro lado, el apellido juega perceptiblemente con el vocablo *maduro* que, si bien en sentido estricto significa *maduro, perfecto*, y, por extensión, *prudente, circunspecto*, en jerga popular se traduce como *idiota*. Tanto el primer aspecto de la personalidad del doctor como el segundo, están claramente simbolizados por su instrumento.

Doña Flor vive inmersa en su mundo doméstico, ocupada en sus quehaceres cotidianos, atendiendo su escuela de culinaria. Es un personaje de vida instintiva muy desarrollada, enorme sensibilidad y profundos afectos. El autor ha simbolizado a doña Flor y su mundo con elementos culinarios.

Las tres esferas representadas por estos personajes se entrecruzan a lo largo de toda la novela y constituyen su pivote estructural. El libro consta de cinco capítulos y un intervalo (intercalado entre el primero y el segundo). En el título de todos ellos se anticipa la temática que aborda cada uno, siempre relacionada con una etapa de la vida de Flor. Sigue al título un epígrafe, que señala cuál es el instrumento musical predominante, según la importancia asignada a Vadinho o a Teodoro en ese momento de la narración.

Era casi forzoso que la primera aparición de Vadinho en la novela se produjera en pleno carnaval, en medio del frenesí de las comparsas, subrayada por la música del guitarrillo, las flautas y guitarras. La explosión de alegría, la embriaguez de vitalidad, propias del carnaval, parecen acordes con la idiosincrasia del personaje, ocioso, borracho y alegre:

"La comparsa tenía una pequeña y afinada orquesta de guitarras y flautas; tocaba el guitarrillo Carlinhos Mascarenhas, un flacucho celebrado en las garçonnieres, ¡ah! un tocador divino..."⁹.

"El gitano Mascarenhas, que también iba cubierto de abalorios y canutillos y con festivas argollas colgando de las orejas, le exigió al guitarrillo; gimieron las flautas y las guitarras y Vadinho se lanzó a sambar con el ejemplar entusiasmo característico de todo cuanto hacía, si se exceptúa el trabajo..."¹⁰.

Ni siquiera la muerte es capaz de borrar la sonrisa del juerguista; es una última expresión de su vitalidad ardiente y de su alegría. Sólo después surgen el duelo y la tristeza: *El instrumento* [el guitarrillo] *colgaba ahora de las manos del artista, silencioso e inútil, como si Vadinho se hubiera llevado consigo al otro mundo sus últimos acordes*¹¹.

No obstante, mientras duran las honras fúnebres del difunto, la música del carnaval penetra por las ventanas, como un halo siempre presente, persistencia de las andanzas del muerto¹².

El capítulo II responde, dentro de la estructura general de la novela, a la primera etapa de la viudez de Flor, a su desconsuelo, al luto cerrado. Tienen un lugar importante en este capítulo los recuerdos de la viuda, el relato de su primer encuentro con Vadinho, *el enamoramiento, las bodas y la vida matrimonial de ambos*¹³. El epígrafe aclara: *con Edgar Cocô en el violín, Caymmi en la guitarra, y el doctor Walter da Silveyra con su flauta encantada*¹⁴.

El primer encuentro de doña Flor y Vadinho se produce durante un baile. La música aísla a los enamorados del resto del mundo: *Joãozinho Navarro finalizaba un tango floreado y Vadinho y Flor se sonreían*¹⁵.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, id.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² Cf. *Ibidem*, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴ *Ibidem*, id.

¹⁵ *Ibidem*, p. 94.

A lo largo de este capítulo aparece como *leit-motiv* la música de una serenata preparada por Vadinho y dirigida a doña Flor. Inicialmente es el relato de la primera serenata, canto del enamorado, llamado amoroso que se vuela en las calles y arrastra en sus sones a todo lo circundante. Después, muerto ya Vadinho, el recuerdo de la serenata aparece en una suerte de contrapunto con la realidad, transportando a Flor hacia el pasado, aislándola de las críticas de las comadres. Más que un recuerdo, la evocación de la serenata implica un volcarse hacia Vadinho, hacia su mundo festivo y erótico.

La vida matrimonial de la pareja aparece jalonada por diversos episodios de índole musical, que siempre destacan momentos de felicidad y comunión¹⁶. La música es el hilo invisible que enlaza los acontecimientos de la vida de Flor. No sólo es la serenata la que se repite para ligar los momentos pasados con el presente. También el primer tango, bailado en la casa del mayor Pergentino, aparece reiteradamente.

El capítulo III, *Del tiempo de medio luto, de la intimidad de la vida en su recato y en su vigilia de mujer joven y necesitada; y de cómo llegó a su segundo matrimonio honesta y apaciguada, cuando la carga del difunto ya se le hacía pesada sobre los hombros*, abre un paréntesis entre los dos momentos musicales. Es un compás de espera, un silencio. El epígrafe se limita a indicar: *con doña Dinorá en la bola de cristal*¹⁷. Es la vieja Dinorá¹⁸ quien busca en las reconditeces de su bola de cristal la imagen del nuevo marido de Flor, todavía puro presentimiento —o deseo—, sin relieve, sin voz.

Sólo en los sueños de la viuda, en sus vívidas representaciones oníricas, hay música. Dentro de la esfera de cristal baila una danza lúbrica, rodeada por sus pretendientes, todos ellos rechazados, excepto el último, el Príncipe, un hábil embaucador. El Príncipe viene acompañado por la música del tango de Vadinho, y el difunto reemplaza de pronto con su imagen la del favorecido candidato, reclamando la fidelidad de su viuda.

¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 188-189, p. 192, p. 206.

¹⁷ *Ibidem*, p. 219.

Así como la boda y los amores de Flor y Vadinho se conectan, de modo directo, con la música popular, con la alegría del *samba* y la *modinha*, el matrimonio con el doctor Madureira viene introducido por graduales referencias al fagot.

Las primeras alusiones al farmacéutico ya lo presentan en mundo serio, de un ascetismo despojado, digno de casi sacra reverencia: *Como única alegría y diversión le quedó el fagot...¹⁹. Por las noches se sentaba junto a ella [la madre] y ensayaba solos de fagot para aliviar la terrible soledad de la enferma²⁰*. Ya se prefigura la vida matrimonial de Flor, por cuanto la máxima expresión del devoto cariño de Teodoro es la música del fagot. Incluso el maestro Agenor Gomes compone para la madre del músico una sonata, *Tardes de Itapajipe con el amor materno²¹*, que luego tendrá paralelo en la romanza *Arrullos de Florípedes*, dedicada a Flor.

El capítulo III se cierra con un intencionado comentario, que después se va a repetir con variantes:

“En el principio de aquella noche de luna, cuando ya los novios iban a entrar al taxi que los conduciría fuera de la ciudad para celebrar las nupcias en la quietud de Sao Tomé de Paripe, en el golfo verde azul de la Bahía de Todos los Santos, con innumerables estrellas, música de grillos y *coro de sapos*”... todos le decían, incluso doña Rozilda:

—Esta vez sí que acertó; va a ser feliz.

Esta vez sí: lo decían todos sin excepción”²².

¹⁸ Dinorá fue un nombre bastante común a fines del siglo pasado en el Brasil, en el Uruguay y, que yo sepa, también en Buenos Aires. Lo que aquí importa es que se trata del título de una ópera de Meyerbeer, a la cual debió probablemente este nombre su popularidad, y que hoy sólo se recuerda de tanto en tanto cuando una soprano ligera quiere lucirse con el aria *Ombre leggere*. Apenas he podido rozar en este artículo algunas de las sugerencias de los nombres de los personajes. Un estudio cuidadoso no sería, creo, una agradable distracción filológica, sino que, bien por el contrario, permitiría sacar a la vista algunos ingredientes organizadores de la complejísima estructura de *Doña Flor y sus dos maridos*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 307.

²⁰ *Ibidem*, id.

²¹ *Ibidem*, id.

²² El subrayado es nuestro.

²³ JORGE AMADO, *op. cit.*, p. 322.

El capítulo siguiente está dedicado de lleno a la música del doctor Madureira y a la nueva vida de Flor. Retoma en el título la idea sugerida por el último párrafo del capítulo III: los vecinos forman un coro burlesco que subraya el *solo de fagot* de Teodoro²⁴. Este capítulo no incluye, como los demás, una receta culinaria, sino un programa de la orquesta de aficionados *Hijos de Orfeo*. Indudablemente Jorge Amado ha querido destacar con ello la relevancia que asume en esta parte de la narración Teodoro Madureira, quien, además de vivir según estrictas normas lógicas, morales y sociales, exige a Flor que se adapte a su disciplina, no sólo en su vida matrimonial sino en la escuela de culinaria. El doctor desplaza la vitalidad de su mujer y la obliga a plegarse a su orden. Por eso el aspecto culinario, símbolo de Flor, de su mundo doméstico, de su erotismo, queda soslayado en este capítulo, que lleva el epígrafe: *con el doctor Teodoro Madureira en un solo de fagot*²⁵. Hay que destacar que en esta etapa Flor, aburrída ya del farmacéutico, añora al difunto Vadinho y éste, atraído por los anhelos de la viuda, vuelve a buscar su amor. Por eso, el programa de los *Hijos de Orfeo*, después de anunciar: AGENOR GÓMES - *Arrullos de Florípedes* - *Romanza con solo de fagot y acompañamiento de orquesta* - *Solista: Dr. Teodoro Madureira*, agrega: FRANZ LEHAR - *Viuda Alegre* - *Potpourri*²⁶.

El *Rondó* de las *melodías*, intercalado en el capítulo²⁷, presenta en forma detenida al compacto coro de vecinos, y esboza no sólo opiniones de éstos acerca de Flor y Teodoro, sino reflexiones de cada uno de ellos sobre aspectos musicales. Se inicia con referencias al matrimonio de la viuda, que aluden tácitamente al casamiento anterior. Siguen discusiones centradas en la música culta, y se narran después los afanes de la joven Marilda por convertirse en cantante popular. La llegada de Mirandão —amigo de Vadinho— constituye un elemento de transición para el momento final del *rondó*, en que aparecen Flor y

²⁴ *Ibidem*, p. 323.

²⁵ *Ibidem*, id.

²⁶ *Ibidem*, p. 325. Recordemos que, por otra parte, en la opereta la viuda jamás añora a su primer marido.

²⁷ JORGE AMADO, *op. cit.*, p. 375-386.

Teodoro; él ensayando la romanza, ella recordando la música relacionada con Vadinho. La estructura de rondó es neta: A - B - A; el primer tema se reitera al final.

Doña Flor no se deja transportar por la música del fagot. Simplemente reflexiona, y la valora como síntesis de todo lo que su marido le ha dado: *Ella, con los ojos entrecerrados, oía y reconocía a través de aquel solo de Romanza, cuánto le había dado él, su buen marido...*²⁸.

La reaparición de Vadinho²⁹ es precedida por la voz de Marilda, que canta *el tango de doña Flor, enterrado en el mundo del difunto*³⁰, y se nos dice que *el fagot está mudo y grave, en un rincón*³¹.

El capítulo V se inicia con unos versos cargados de intención, que delinean básicamente la situación central: *Ya cerré la puerta, / ya la mandé abrir*³². Doña Flor rechaza a Vadinho y recíama, para alejarlo, la ayuda de los *Orixás*; pero después, arrepentida, vencida por el amor de Vadinho, combate las fuerzas del más allá que han sido convocadas, y se entrega sin retaceos. Por eso, la música se relaciona en el epígrafe con prácticas esotéricas: *con un coro de atabaques y agogós y con Exu lanzando una cantiga picaresca*³³.

Insiste este capítulo en la actitud fría y racional de Teodoro, y en su simbolización por el fagot: *En la cama de hierro, el doctor Teodoro duerme el famoso sueño de los justos, su noble figura en plácido reposo, la respiración uniforme tal como si roncase al ritmo del fagot*³⁴. El farmacéutico y su instrumento llegan a una identificación casi total. Se destaca, además, con una chispa de ironía, el papel que la música desempeña en su vida, tan importante como el de la esposa³⁵. Doña Flor simula agrado ante las actividades musicales de Teodoro, agradecida por su dedicación y afecto, pero se aburre cada vez más con su música y una gran parte de su personalidad siente la carencia de vitalidad del

²⁸ *Ibidem*, p. 407.

²⁹ *Ibidem*, p. 417.

³⁰ *Ibidem*, p. 416.

³¹ *Ibidem*, id.

³² *Ibidem*, p. 421.

³³ *Ibidem*, id.

³⁴ *Ibidem*, p. 480.

³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 490.

marido ³⁶. El estado anímico de Flor, que en el fondo añora a Vadinho, aparece subrayado por la voz de Marilda *en un canto de amor* ³⁷.

Las oscilaciones de Flor, sus dudas, su polaridad entre Vadinho y Teodoro, son también sugeridas por referencias musicales: *Ningún corazón debe tener dos amores a un mismo tiempo; mandé que me arrancases la mitad de mi ser, y aquí estoy, de nuevo entera, íntegra, oyendo tu música en el fagot; aquí está Teodoro, tu honrada esposa* ³⁸. Por otra parte, la actitud que Flor ha tomado según las normas de la moral consabida, se refuerza simbólicamente con el consenso general de las mujeres *decentes*, de principios rígidos, que vituperan la música popular ³⁹.

Casi al final de la novela, aparece una última referencia musical, que alude a lo ya narrado en el capítulo I sobre la muerte de Vadinho:

"La vez anterior sucedió de repente: cuando todos lo creían fuerte y sano, lleno de bríos, de vigor y de energía, Vadinho se desplomó entre las máscaras, en medio del carnaval, con su disfraz de bahiana y en plena animación [...]. Junto a él estaba Carlitos Mascarenhas, vestido de gitano, callado el sublime guitarrillo. El luto de la plaza era de cascabeles, lentejuelas y colores vivos" ⁴⁰.

La muerte de Vadinho tiene una doble vertiente. La primera, la del comienzo de la obra, está envuelta en la alegría de la música y danzas carnavalescas. Es una muerte física, pero conserva el *aleluya* del amor de doña Flor. La muerte en el ambiente irreal del carnaval no acaba de ser muerte. El carnaval es una suspensión del tiempo cotidiano, una inmersión en este tiempo que puede llamarse esencial o mágico, en el cual la normalidad de la vida queda como cancelada o, al menos, lo que en este plano poético es lo mismo, es un anhelo de renovación de la vida desde su elementalidad desaforada. No aduciré un ejemplo —los hay por centenares— sino un recuerdo: el valor que adquiere en el

³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 489.

³⁷ *Ibidem*, id.

³⁸ *Ibidem*, p. 493.

³⁹ *Ibidem*, p. 506.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 524.

filme *Orfeo Negro* el carnaval⁴¹. A pesar de la muerte, Vadinho puede regresar al mundo de los vivos, constantemente reclamado por el amor de su viuda.

La segunda muerte, la del último capítulo, es una disolución progresiva, fantasmal, que surge del rechazo de Flor. Pero también esta vez es el amor el que lo devuelve a la vida.

“Fue entonces cuando atravesó los aires una figura que penetró en los más cerrados caminos y venció a la distancia y a la hipocresía, con su pensamiento libre de cualquier traba: era doña Flor, desnuda, su pelo. Su gemido de amor cubrió el grito de muerte de Yansá. A última hora, cuando *Ezu* ya rodaba por el monte y un poeta comenzaba a escribir el epitafio de Vadinho”⁴².

Es la materia que ha triunfado sobre el espíritu, gracias al alma. Ya no hay música; el contrapunto ha cesado. El triunfo no implica sustitución, sino armonía, equilibrio. Los últimos párrafos de la novela presentan a Flor paseando con Vadinho y Teodoro, admirada por los vecinos, *satisfecha con sus dos amores*⁴³.

⁴¹ Por lo demás, el mito de Orfeo no está ausente entre los motivos que se entretajan en *Doña Flor y sus dos maridos*.

⁴² JORGE AMADO, *op. cit.*, p. 529.

⁴³ *Ibidem*, p. 530.

NOTAS

APROXIMACION A "LA URNA" DE ENRIQUE BANCHS

IRIS GÓMEZ DE BOSIO

La obra de Enrique Banchs, considerado por la crítica como el lírico más puro de la Argentina, está compuesta sólo por cuatro libros: *Las Barcas* (1907), *El libro de los elogios* (1908), *El cascabel del halcón* (1909) y *La Urna* (1911). A partir de entonces el poeta silencia su voz, pero esas cuatro obras de juventud fueron suficientes para darle un lugar de privilegio en nuestra literatura¹.

Cada uno de sus libros significa un paso adelante hacia el encuentro de sí mismo. Del Modernismo que late en *Las Barcas*, mediante un proceso de intensificación lírica llega Banchs a *La Urna*, que escapa a todo encasillamiento. Por el contrario, señala ésta la culminación de la personalidad e individualidad del poeta, que asimila y reelabora toda la tradición literaria universal dándole una fisonomía propia. Desde sus primeros libros se hace evidente esta intención de unir todas las voces anteriores del lirismo y de buscar una nueva expresión.

El verdadero y auténtico Banchs, anticipando ya todas sus posibilidades, se nos presenta en *El cascabel del halcón*, cuyas dos partes constituyen importantes avances hacia la culminación. En la primera, con elementos extraídos de su gran bagaje de conocimientos literarios,

¹ Valga como ejemplo esta cita: *Un clásico: eso es Banchs en el libro hermoso y sin par que cerró su labor poética juvenil. Un clásico verdadero, en quien la razón se equilibra con el sentimiento, y el idioma se ajusta al precepto sabiamente meditado.* (Noé, Julio, "La poesía". En: *Historia de la literatura argentina*, t. IV. Buenos Aires, Peuser, 1959. p. 101).

revive una nueva Edad Media, personal y sugestiva, en la que ingresa también el lector.

En la parte final se hace presente el *yo* del autor y el sentimiento que lo inspira es la tristeza surgida del encuentro con el propio ser y los interrogantes originados en este encuentro: el problema del ser, de la muerte, la aparición de la duda. Esto se manifiesta en su poema "Libro", donde se refiere a la poesía como experiencia compartida por el creador y el lector, y a la supervivencia de la obra sobre su autor.

No sabemos si somos. Bestialmente *la duda*
 está en la *vida*. Sólo sabemos que no duda
 el *muerto*. Pero el muerto, egoísta supremo,
 tiene el desdén enorme de la piedra, al extremo
 que son impenetrables sus gestos transitivos.
 Ya no son más humanos. Y nosotros, *los vivos*,
 ¿somos humanos?"²

En lo que se refiere a la métrica, en la primera parte, dentro de una gran variedad predomina el verso corto popular; en cambio en la segunda Banchs prefiere el verso largo.

Aún cuando *El cascabel del halcón* marca una diferencia notable con los dos libros anteriores, al leer los versos de *La Urna* nos sentimos en presencia de algo nuevo. Por un lado vemos que la gran diversidad de metros antes utilizados cede lugar a un solo molde, el soneto, que a menudo incluye heptasílabos. El sentido de unidad que da la presencia de una sola métrica, aún cuando en ella encontremos gran variedad de rima y de ritmo, corresponde al contenido del libro. Los elementos provenientes de distintas fuentes (poesía medieval, clasicismo, romanticismo, simbolismo, modernismo), que antes podían identificarse con cierta facilidad, ahora han sido completamente asimilados y reelaborados por el poeta, configurando un nuevo mundo artístico.

Por otra parte, *La Urna* no constituye una colección de poemas reunidos al azar. En realidad no podemos hablar de una línea argumental, pero sí de un hilo rector que puede seguirse a lo largo de los

² El subrayado es nuestro.

cien sonetos que componen el libro. El tono melancólico que trasunta el dolor hondo y contenido del poeta se encuentra íntimamente ligado con el tema central: el amor escondido, que da origen a la aparición de otros subtemas.

El amor callado aparece ya en el primer soneto al compararse el poeta con la naturaleza: los astros, los animales, las plantas, hasta los objetos inanimados dejan un recuerdo, en cambio:

“Sólo mi *amor estéril y escondido*
vive sin hacer señas ni hacer ruido”.

Esta misma idea se desarrolla en numerosos sonetos, por ejemplo en el 92:

“Tranquilo y majestuoso río ha sido
mi *Silencio* en que nace mi labor
como un nenúfar; y el mejor favor
que me concede es el pasar *sin ruido*.

Y un igual sentimiento hay en *mi amor*
que por lo *tranquilo* nunca se ha sentido,
que por *callado* todo lo ha perdido...
Fui como en la tiniebla blanca flor:

no alegra la mirada,
mas perfuma la sombra de su olvido;
fui como el tiempo *inánime y silente*

que está siempre con uno y no se siente;
fui cual rayo de sol en su vestido:
la tibia y áurea cosa que no es nada!”³

El concepto que preside todo el soneto es el Silencio⁴. En la primera estrofa el autor hace referencia a su quehacer poético, que se nutre en el aislamiento. En el resto del poema, con imágenes que despier-

³ La transcripción total de este soneto y de los siguientes se debe a la dificultad para el acceso a los textos del autor por cuanto las ediciones se hallan agotadas.

⁴ Juan Carlos Ghiano ha señalado en Banchs la atracción por los símbolos, expresada por medio del uso de mayúsculas. (*Poesía argentina del siglo XX*, Buenos Aires, F.C.E., 1957, p. 44).

tan melancólica resonancia en el lector, desarrolla su idea del amor callado y solitario.

Este amor oculto y siempre presente lleva a la idealización de la amada, como puede verse claramente en el soneto 10:

"Nunca como esta noche de verano
de gran silencio, melodiosa y pura
he sentido la lánguida dulzura,
la *irrealidad* de mi pasión que en vano

confieso al alma de la noche oscura.
Bien sé que espero en algo *muy lejano*,
algo que *no se toca* con la mano,
no se puede ver ni se figura:

algo como plegaria de *intangible*
boca, como plegaria imperceptible;
un suspiro del viento, acaso una

música de violines escondidos;
una vaga mujer cuyos vestidos
ondulan *en el claro de la luna*".

El ambiente nocturno presentado en los primeros versos coincide con la espera imprecisa del poeta. La irrealidad no se debe a que la amada no exista, sino a la idealización de que ha sido objeto. Esto se ratifica en el último verso del soneto siguiente:

"*Tú no eres irreal, aunque eres bella*".

A raíz de este proceso de idealización se suscita un ir y venir del poeta entre el mundo de la realidad y el del ensueño. La contraparte del soneto 10 se da en el 25, donde encontramos datos concretos sobre la existencia de la amada.

"Cuando en las fiestas vago en el *suburbio*,
desde las tierras altas la mirada
de albatros tiendo a la *ciudad cargada*
de hombres, al lado del *estuario turbio*.

Como en una visión de grandes valles
veo, entrando en el cielo, *humeantes barras*,
las *azoteas rojas*, las pizarras
y el *tajo ceniciento de las calles*.

Y veo *el barrio* donde está *tu casa*,
(lo veo y la tristeza me traspasa)
Y la casa escondida donde estriba

mi vida laboriosa y miserable.
Y se me alza en el pecho, inolvidable,
el gran amor de la *ciudad nativa*".

No aparece *ella*, sino que su realidad se da a través de la visión de la ciudad, el río y el suburbio. Es el soneto donde se siente en forma más concreta su presencia y sin embargo lo único que la señala expersamente es el *tu casa* del verso 9. Ella es el por qué del paisaje y del amor del poeta por su ciudad.

Una vez que la fantasía de Banchs ha creado su mundo de ensueño, le resulta difícil distinguir cuál de los dos es el verdadero. Se produce una interrelación entre realidad y sueño que nos recuerda los dos mundos de Bécquer. Todo el soneto 90 es un gran interrogante sobre este problema. A continuación transcribimos los dos tercetos:

"quiénes están soñando con nosotros
cuando soñamos? Quiénes son los otros
seres que no veremos ni hemos visto?

¿Y qué piedad desconocida quiere
que me vengas a hablar y que te espere
cuando apenas si existo?"

En el soneto siguiente, ya impregnado por el tono marcadamente descendente que caracteriza a los últimos poemas, es evidente el modo en que Banchs se debate entre esos dos mundos, como así también la conciencia constante de su quehacer poético:

"porque yo escribo este soneto y siento
que *divido mi vida en dos mitades*:
una es de nube, se la lleva el viento,
y otra es de tierra, toda realidades".

Aparecen además otros temas, como la fugacidad del tiempo y de la vida, la falta de armonía con la naturaleza, la purificación por el sufrimiento.

El amor y el dolor por el amor no logrado llega a nosotros sin exaltación, teñido de una suave y contenida melancolía por no poder integrarse en la totalidad de la naturaleza, como lo expresa con sencillas imágenes el soneto final, que resume el hondo desconsuelo del poeta :

Todo esto es bueno y tiene misteriosa
gracia. Y alrededor todo es dulzura
y rebosa alegría cual rebosa
la penumbrosa pérgola fresca.

Como es su deber mágico dan flores
los árboles. El sol en los tejados
y en las ventanas brilla. Ruiseñores
quieren decir que están enamorados...

¡Dios mío, todo está como antes era!
Se va el invierno, viene primavera,
y todos son felices; y la vida

pasa en silencio, amada y bendecida;
nada dice que no, nada, jamás...
Pero yo sé que no la veré más.

INCITACIONES MITICAS EN "ZONA SAGRADA"
DE CARLOS FUENTES

RAQUEL PUSKIN

Ya Cortázar y G. García Márquez incorporaron el mito a su narrativa, desde ángulos obviamente diferentes. Cortázar en *Los Reyes*, toma del mito tanto el tema como el lenguaje, es decir, el lenguaje de la tragedia clásica que ha sido por excelencia su instrumento de expresión. *Los Reyes* logra el milagro, a través del tiempo y del espacio místicos e históricos, de hacernos llegar con profunda pureza la decantada solemnidad y la fascinación de la tragedia antigua. Es en el tratamiento concreto de la anécdota donde se aproxima a lo que Fuentes plantea en *Zona sagrada*. A pesar de que ciertos hechos míticos parecen incontrovertibles, plantean en un segundo momento una radical ambigüedad. En el caso de Cortázar, el esquema se ejemplifica de manera más estricta: los mismos hechos finales, aquellos que cierran y son corolario de todo el proceso que se describe (la muerte del Minotauro, el rapto de Ariadna, la traición de Teseo) resultan producidos por una trama, si no más compleja, por lo menos diametralmente opuesta a la que nos ha llegado a través de la tradición. Así, el hilo de Ariadna no estaba destinado a Teseo, sino a la liberación del hermano cautivo, y de allí, los equívocos y las confirmaciones que son la sustancia misma del mito, cambian de signo con una naturalidad y evidencia tales que sólo queda un interrogante lícito: ¿cómo fue? si tuvo que ser de algún modo. Y un gran desasosiego.

García Márquez, en cambio, se propone dar forma mítica a la historia (que entonces casi deja de serlo) de una estirpe, que se desarrolla

fundamentalmente en un tiempo mítico, aunque no excluya el transcurrir histórico. Hay una tradición mítica propia de América, y en esa línea, la de Asturias y Carpentier, por ejemplo, se ubica también *Cien años de soledad*. Se ha discutido acerca de si el orden de ciclos cerrados que caracteriza al mito se refleja totalmente en el sucederse de los Buendía. Formalmente, quizá García Márquez cierre el cielo con la desaparición del último representante de la familia, que cumple así la profecía con que se inicia el libro; pero, en vez del fatalismo trágico del mito antiguo, encontramos aquí una fuente permanente de vida y la sospecha de que el deterioro y la corrupción de la estirpe radica en la elección de sus miembros condicionados por una estructura económica y social propia del colonialismo, de modo tal que el cambio de esa estructura posibilitaría la apertura a un mundo distinto y creador.

A través de los comentarios de Fuentes a su obra, se puede deducir con claridad su actitud frente al mito y los objetivos que lo llevan a incorporarlo a ella. El contraste entre esa claridad especulativa y el desarrollo concreto en *Zona sagrada* es igualmente evidente. Pero la oscuridad y el hermetismo cada vez más acentuados de sus novelas, no disminuyen la violencia apasionada y crítica de su lenguaje ni la fuerza de los temas y las situaciones que convoca.

Claramente, Fuentes se propone *abrir el mito*, sacarlo de la cristalización a que lo redujeron siglos de versiones idénticas, respetuosas de la dignidad y coherencia de las figuras. Contrariamente a Cortázar, que mantenía la legitimidad de los hechos pero alteraba las causas y las motivaciones, Fuentes se niega a creer en la coherencia misma del relato mítico tal como se plantea en la odisea de Ulises. A partir de ciertos hechos clave, que no puede dejar de aceptar a riesgo de hacer incomprensible el tema, invalida aquellos que le parecen destinados a la glorificación del héroe y a la consolidación de los valores morales al uso (firmeza del hogar, fidelidad, voluntad inflexible). Homero había reservado para su personaje predilecto, Ulises, un destino singular que contrasta con la habitual tragicidad de otras epopeyas (Aquiles, Héctor). Después de una colorida gama de aventuras —que lo exaltan y ennoblecen parejamente— lo espera el regreso, la venganza

final, el reencuentro feliz y una vejez dedicada a la unificación de su patria y a la exaltación de los valores que nutrirán la tradición griega, de la cual Homero se siente evidentemente satisfecho.

Ya Nietzsche había distinguido dos vertientes antagónicas en la cultura griega, igualmente vigentes en cuanto a arraigo e influencia. La más antigua se funda en el culto a Dionisos y los misterios órficos: pretende, a través del culto y el éxtasis, la eliminación del principio de individualización y el reingreso al orden oscuro y misterioso de la naturaleza, con lo que marca su conexión con las antiguas culturas orientales, adoradoras del principio elemental de la tierra y la fertilidad. Los pueblos bárbaros imponen a estas viejas deidades los nuevos dioses olímpicos, guerreros y portadores de la luz y la razón. Apolo, Dios del Sol, ejemplifica esta segunda vertiente, y toda la mitología griega es testimonio de la lucha y posterior convivencia de ambas tendencias. Históricamente, se impone la corriente apolínea, pero nunca la victoria es total, de ahí es que Fuentes, invocando igualmente la versión griega que nos llega a través de Apolodoro, reivindique la versión dionisiaca, por decirlo así, de la trayectoria de Ulises.

Explícitamente, leemos en *Zona sagrada*: *¿Hermanos? Aunque sea temporales, caro. Hermanos nacidos de una misma madre. Apolo y Dionisos, que sólo durante el invierno compartían su oráculo. Gemelos Guglielmo: Apolo, dios del sol y su cuate antagonista, Dionisos, el conductor de almas.* Fuentes cambia el signo del mito de Ulises y lo torna casi irreconocible. Es tarea inútil tratar de reconstruirlo, de homologar personajes (Claudia-Circe; Guillermo-Telémaco), prever un personaje distinto, contradictorio, alterado. Es inútil porque Fuentes mismo renuncia a él, no se resigna a las inevitables simplificaciones que requiere una anécdota coherente y prefiere permanecer, inaugurándola cada vez, en la zona sagrada, en el ámbito de todos los mitos, desarrollando todos los hilos sin importarle que coincidan o que vayan luego a trenzarse más arriba, en un nuevo misterio instaurado desde el caos que vuelve a ser original. El mito clásico hace a sus personajes en bloque, de una pieza. El conflicto existe en la intimidad, pero no se trata de psicología. Son valores trascendentes que encarnan y hacen del héroe un campo de lucha propicio, pero nunca determinante. Tra-

gicidad, coherencia y grandeza. El héroe es trágico, justamente porque no elige pero sí sufre hondamente un destino impuesto que de inmediato acepta como suyo. Se sabe invadido por potencias que lo exceden y determinan y asume su situación con cierto legítimo orgullo: la elección de los dioses no es nunca casual y él se sabe digno de antemano y nacido de ese destino para su cumplimiento. De ahí la coherencia: en realidad no hay imprevistos, y la acción se desarrolla encontrándose en sí misma en cada suceso, con la precisión de un silogismo y la aparente naturalidad de un acróbata —corolario de sinnúmeros artificios—. La fascinación y la grandeza surgen del enfrentamiento de dos órdenes inconciliables, pero subsidiarios: lo divino y lo humano en mutua interacción y dependencia, donde el hombre pugna contra sí mismo para alcanzar la altura de una exigencia moral que lo trasciende y lo justifica, y donde los dioses necesitan encarnarse para ser reconocidos y aceptados como instancia superior y ordenadora. Lo psicológico no se desenvuelve más que para contrastar y dar relieve a esta fuerza moral que constituía para el griego sustancia nutricia y paradigma al mismo tiempo.

Fuentes se propone desencadenar el mito, hacer circular un aire nuevo entre los compartimientos densos con que se entreteje la imagen del héroe. Surge la pregunta y la duda radical frente al destino: si hay que elegir, si con los ojos para adentro Penélope encuentra en sí misma a Circe, si además del yo desplegado y hecho acto hay siempre el residuo de una virtualidad que se niega y se pudre por impotente, entonces cabe la pregunta pero no la respuesta: *¿Tú crees que yo sé para qué nací? ¿Crees que estoy convencida de que fue sólo para esto que me ves hacer? Es mi pura leyenda*, dice Claudia, la actriz que es también madre y hechicera. La búsqueda psicológica, la vigencia total de lo humano con su carga natural de violencia y desasosiego, la rebelión frente al destino y la convicción de que, si está determinado, no lo está más que por la potencia oscura de una elección que nos pertenece, destruyen una parte vital del mito: su traslucidez. Pero, al mismo tiempo, Fuentes logra integrar esa plena humanidad en el espacio de lo sagrado. La búsqueda es exaltación y el encuentro es derrota: el lenguaje se impregna de esa exaltación y hace manifiesto

que no hay asomo de gratuidad en ninguna de las facetas que se van desenvolviendo en el interior de cada personaje que, siguiendo una línea ya habitual en Fuentes, pueden reducirse a uno solo: narrador y espectador a la vez de un juego que sólo aparece al ser nombrado: *el misterio del mundo es lo visible*, dice, y lo visible es la palabra que se despliega y significa y retoma y realiza: *He estado viviendo mi vida como si fuese un libro. Y un libro no nos remite a un significado: un libro es. Pero si, además, mi vida es en cierta manera un espectáculo, entonces algunas miradas sabrán descubrir la absoluta similitud —acaso, la confusión— de lo que ven con lo que leen. Claudia pasa por la pantalla y no hay, para mí, diferencia entre el espacio y el pensamiento.*

Todo nos remite a un lenguaje, tan sólo él se queda en sí mismo porque lo contiene todo. Pero es una totalidad en movimiento: contrariamente a un Borges, que buscaba la sola palabra que representa el Universo, Fuentes habla de un lenguaje, un conjunto, un sistema en donde cada parte sólo vale porque hay un contexto que la abre de sí misma en el momento que la hace ser realmente sí misma. Por eso las novelas de Fuentes son una complicada geografía que siempre acaba conectándose con una lógica insólita pero irrefutable. La búsqueda incesante del origen es también la aceptación de la dispersión, la necesidad del cambio constante para no agotar, para no consumir: *¿No sabrán rechazar la satisfacción para que el amor se agote, para que este temblor y este poder de la piel que siento aquí sea eterno?... Todos diremos No para decir Sí. Todos nos vedaremos y nos velaremos. Todo lo que nos acerca nos mata. Todo lo que nos separa nos hace vivir: el amor es distancia y separación.* Lo trágico surge ahora porque cada uno es en sí mismo insuficiente: nuestra figura se constituirá con el otro, pero a su vez esa presencia nos niega y nos aleja del centro al que creímos acceder por la entrega. Cada personaje conduce a su opuesto pero sin desaparecer como disyuntiva radical.

Fuentes no se compromete con ninguna alternativa: las impone con toda su fuerza y engendra una especie de dialéctica negativa, ya que los términos en oposición parecen demasiado absolutos como para ser superados: el todo que resulta es siempre frágil y casi ilusorio

frente a la radicalidad concreta de cada situación. Pero son *esta* ambigüedad y *este* cambio constantes, necesariamente reasumidos cada vez, la clave y el sentido último de una realidad que parece no tenerlos y que, en la aceptación de esa carencia, encuentra su real definición. *Debes regresar. Y para regresar, antes debes irte. Todos tenemos que cambiar de vez en cuando, para no morirnos de aburrición. Para no dejarnos gastar, que es lo único que envejece. Los golpes no, los cambios no.* Pero sin embargo, con la misma fuerza, Fuentes se pregunta: *¿No sabrán, ustedes, retener la semilla, devolverla al propio cuerpo, como hago yo? Temor y placer y deseo sin solución, sin encuentro, para siempre enamorado de su opuesto inalcanzable, voluntariamente alejado.*

R E S E Ñ A S

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Métodos de la crítica literaria*. Col. Cimas de América -
Revista de Occidente - Madrid, 1969 - 186 p. 21 cm x 13,50 cm.

Este nuevo libro del conocido crítico hispanoamericano, es el resultado de la revisión y ampliación de otro aparecido en 1957: *La crítica contemporánea* (Ed. Gure, Bs. As.) de tiraje limitado y agotado rápidamente. El título actual obedece al acento puesto ahora en una clasificación de los métodos de la crítica (p. 85 a 170). Su propósito es hacer la *crítica de la crítica*, una metacrítica al decir del autor. Para esto expone primero los diversos enfoques que requiere la tarea del crítico contemporáneo. Con severo rigor intelectual, va mostrando los pasos necesarios que permiten ver con claridad el complejo mecanismo de esta disciplina. Deslinda campos de trabajo, aporta nuevos puntos de vista, pretendiendo llegar a lo que llama *crítica sistemática o integral*. Y propone los *modos de estudiar la crítica*, haciendo con los críticos lo que éstos hacen con los poetas.

Después de una breve historia lineal de este quehacer —desde Platón hasta nuestros días—, ofrece un modo adscripto al saber filosófico: existencialismo, marxismo, psicoanálisis y estructuralismo, dice, han influido poderosamente al crítico contemporáneo. Tres tendencias se reconocen como más fuertes y visibles: realismo, idealismo y existencialismo. Así como hay quienes conceden capital importancia a la huella de los períodos literarios o de las generaciones, a la afiliación genésica que aportan las fuentes (crenología), o encaran el estudio comparativo entre literatura y artes o entre las literaturas entre sí, también hay quienes parten de un supuesto básico de categorías raciales, geográficas, lingüísticas, tradicionales o folklóricas.

Recién al llegar al llegar al Cap. V aborda el tratamiento del asunto fundamental: una clasificación de los métodos de la crítica que comporta una tipología. Advierte a modo de premisa que no debe pensarse en un método ideal: el crítico no debe ceñirse exclusivamente a uno de ellos, ni agotar todos los procedimientos que esa metodología le ofrece; no se trata tampoco de alternativas, sino más bien de diversos instrumentos que facilitan la tarea de investigación del proceso creador, o mejor aún, los distintos modos de conocer las diversas maneras de ser de esa realidad que es la obra literaria. Con verdadera prolijidad didáctica desarrolla este punto capital de su obra, que dedica especialmente a los estudiantes que se inician en la crítica.

La atención preferencial que se preste a cada una de las etapas del proceso creador requerirá una actitud particular, a saber: a) actividad creadora; b) la obra creada, c) la relación obra-autor. El examen de las etapas a) y c) constituyen la *crítica externa*; el del texto mismo (tema, forma, estilo) la *crítica interna*. A las formas de examen de la etapa a) correspondería el método histórico, sociológico, psicológico. Los métodos de esta etapa llevan naturalmente a los de la crítica de la obra creada y su innegable vinculación a una filosofía. Advierte al fin que no se puede separar la indagación de la génesis de una obra del análisis de la misma y que las departamentalizaciones de la tarea crítica sólo deben tomarse como un intento de disciplina, de ordenación didáctica. Anderson Imbert enfatiza la importancia de centrar todo estudio en la obra en sí, organizada como una unidad estructurada verbalmente. Quienes trabajan en crítica interna adoptan el método temático, el formalista o el estilístico. La otra actitud crítica examina lo que el lector recibe de la obra. Menciona al respecto la opinión de notables teorizadores contemporáneos y como método adecuado desde este punto de vista, el dogmático, el impresionista o el revisionista.

Termina este compendio cumpliendo la aseveración de un comienzo: no hay un método de crítica, ni un método determinado que responda exhaustivamente al análisis de un texto. Cabría hablar de una *Crítica integral* que ordenara el trabajo mediante un instrumental completo proporcionado por la posesión de un amplio saber. Ejemplifica con Benedetto Croce.

Es de destacar la valiosa y actualizada *bibliografía complementaria* que, en forma analítica, ofrece al final.

ANA F. DE VILLALBA

ANGEL J. BATTISTESSA: *El prosista en su prosa*. (Buenos Aires) Nova. (1969). 266 p. 20 x 14 cm.

A lo largo de una *Advertencia, no prólogo*, de catorce capítulos y una postdata, Angel J. Battistessa nos conduce —y en muchos casos nos hace penetrar a fondo— al mundo de un puñado de prosistas, a los cuales ha querido tomar inmersos en su *prosa*.

Por encima de saberes —ya Battistessa nos tiene muy acostumbrados a ello—; sin ningún alarde de erudición —pese a enfoques absolutamente nuevos y tomados a partir de las fuentes directas— al cerrar este libro nos queda como impresión básica y fundamental, lo que respiramos a través de todas las páginas: el cariño —y, en él, el profundo respeto— que Battistessa siente y pone de manifiesto por los autores que, en el enfoque de la crítica, se convierten en sus criaturas. Por eso, tal vez, *El prosista en su prosa*, con toda su seriedad y envergadura, es un libro

muy grato y, en muchos momentos, compartimos la emoción del crítico que, como gran escritor que es también, se convierte en *revelador de mundos*.

Ex fructus arbor cognoscitur, señalan los Evangelios y hace suyas las palabras Battistessa cuando expresa que *sólo es artista aquél que embebe el alma en sus realizaciones; el que sabe salir de sí mismo, "ex-presarse", para muy luego, si le es dado, quedar "im-preso" en tales realizaciones*. Y así, a través de catorce capítulos, él nos conducirá y orientará para sorprender en los textos las maneras del alma de un autor o de una época, *consciente o inconscientemente acertados en cada frase*.

En una postura netamente nominalista y que, en mucho nos recuerda a Croce, arranca su primer capítulo —*Presencia humana de los textos literarios y no literarios*— en el que destaca la imposibilidad de una separación neta y precisa de los géneros literarios. De no ser así, difícil le sería a la literatura la expresión de la primordial unidad del espíritu humano y de las distintas obras de arte. Es que, en definitiva, la obra literaria constituye un modo de conocimiento intuitivo y no lógico, en el que la intuición estética le convierte en un modo de visión. De ahí también su rechazo a la tradicional división de fondo y forma y la convicción de que el lirismo es lo que urge buscar en toda obra literaria. Así, con *un lenguaje potenciado y ricamente expresivo*, la literatura *es un modo de ver el mundo y de irradiarlo luego según la propia captación interior, lírica, pero objetivada en palabras*...

No podemos —mejor, no queremos— dejar pasar por alto un detalle de las muy valiosas que hay en sus consideraciones a la crítica. Y queremos destacarlo con la aún no perdida esperanza de que aquéllos para quienes es más fácil *crear a partir de...* antes que respetar lo hecho —y que se dicen críticos— lo tengan, por fin, alguna vez presente: *la obra de arte es lo que es y no lo que el crítico quiere que sea o que no sea*.

Hablamos antes de cariño —y en él, respeto— de Battistessa por sus autores y sus épocas. Con qué serena alegría, a menudo deleite, que en el fondo tiene mucho de emoción, hemos leído las páginas de *Doble visión de un siglo, Una época y su trayectoria estilística, Proposiciones para el estudio del Figaro, Vocación y paisaje, Simpatía e influencias, Dos centenarios, El escritor frente a sí mismo*, entre otros no menos valiosos capítulos pero quizás más cercanos a nosotros. Su proximidad nos los hace más familiares, como el relativo al Gral. San Martín y los referidos a Ricardo Güiraldes.

En los dos primeros capítulos citados hay una sólida, pero muy bien fundamentada, revalorización del siglo XVIII español y sus autores, el que, durante tantos años, fue juzgado a la sola luz de los estudios de Menéndez y Pelayo. Y acá está también presente el respeto, al invalidar algunas posturas de D. Marcelino que vio en el siglo de Voltaire algo parecido a un símbolo de potencias infernales. En ese siglo, *de abominación y de escándalo, frívolo, incrédulo y sensualista*, Battistessa, remontándose a auténticos antecedentes y causales (declinación de la pro-

sa a fines del siglo XVI y principios del XVII) demuestra cómo —ante todo— fue un siglo de *áspera sinceridad* y en esa áspera sinceridad, una *etapa lastimosa y aleccionante* en la que fue preciso empezarlo casi todo. En esa búsqueda y en ese empezar, encuentran su razón de ser la obra de un Feijoo y de un Jovellanos y el predominio del ensayo como una de las preocupaciones más atendibles.

La decadencia de la prosa ya data de antes: del olvido de los clásicos y de los aportes idiomáticos populares. Y por eso, junto a Feijoo y Jovellanos adquiere su real dimensión un Forner, en su *persistente voluntad de estilo*. Siglo de dificultades, de transubstanciación de influencias, de ensayo y de tentativa: es que, en serena reflexión, *la madurez nunca se logra sin un cierto margen de contraste vital o de íntimo desencanto*.

Pensamos —¿por qué negarlo si no somos expertos en literatura española?— que por primera vez se nos ha ofrecido una visión de la figura de Mariano José de Larra como la que nos brinda —para nuestra alegría en un nuevo encuentro— Battistessa. Sencillamente, porque cumple en forma cabal con su misión de crítico: permitarnos penetrar más allá, ofrecer nuevos enfoques, calar más a fondo situaciones de hombres y de obras que antes pasaron por nuestras manos. En una palabra, descubrimiento, *triunfo de la evidencia*. A partir de ahí, una mayor comprensión y, en ella, *un comprender para amar*.

De ese modo, sorprendemos en el texto *las maneras del alma del autor*, de ese autor en quien la angustia está en íntima conexión con otras angustias españolas: la de Quevedo, la de Gracián, las de Feijoo, Cadalso o Jovellanos y que luego se harán unánimes con la generación del 98.

Escribir en España es llorar, es buscar una voz sin encontrarla, como una pesadilla abrumadora y violenta. Muy consciente de su época —y con una vida nada fácil— Larra se yergue con un doloroso postulado: el de una vida —Battistessa no lo pierde de vista— en el que *el casi* es el signo admonitor: *No vi nada, sino el gran casi por todas partes*.

En una no buscada —racionalmente— postura romántica, queda, sin embargo, como el ejemplo de la eterna búsqueda, y, en ella, el eterno sinsabor, el constante no haber logrado. Esto no es nuevo. Pero pocos, como Battistessa, van mostrando, palmo a palmo, una vida que, de algún modo, está siempre presente en su obra.

Por eso consigue —y ahí crítico consolidado— que el tomo de Larra ya no sea simplemente eso; es mucho más, inmensamente más: es toda una vida que late en una prosa. Y por eso, a partir de ahora, nos será muy difícil acercarnos sólo eruditamente a un texto de Larra. Está, sí, el texto, pero ahí está también —siempre dolorosamente presente— el hombre de las posibilidades que no se cumplieron, el hombre del fracaso inesperado *en medio de las circunstancias aparentemente favorables*.

Esta sucesión de prosa, no es más que el producto de una sucesión de hombres: el estilo conciso, apretado, limpio de adornos, al final, dignamente castrense del

Gral. San Martín, para quien *lo general de los hombres juzga de lo pasado según la verdadera justicia y de lo presente según sus intereses*; o bien, *si no soy dueño de olvidar las injurias, a lo menos sé perdonarlas*.

Con Pierre Loti y su *vocación de Ulises*, andaremos en un mundo de nostalgias, de melancolía y de tedio, al lado de un hombre que no hizo sino *bostezar su vida*. Pero, lejos de la comodidad o de la abulia, comprobamos la profunda desazón metafísica de Loti, quien confesaba en 1890: *He paseado mi alma inestable a través de un mundo fluente*.

Ya lo dijimos antes: el crítico sensato y cargado de comprensión está presente en cada página de este libro. Y ha obtenido aquello que es fundamental: decir muchas cosas que observamos, las sentimos, las palpamos; muchas cosas que nos dolieron o nos hicieron felices; pero que, nuestra pobre expresión, nos impidió plasmarlas en palabra escrita. Eran muy nuestras; tan tristemente nuestras que no sabíamos decirlas sino a nosotros mismos. En sus consideraciones acerca de la literatura en general —a través de todas sus páginas— nos sentimos profundamente reconfortados al encontrar impreso —y magníficamente dicho— aquello que no sabíamos decir pero que, de alguna manera, nos ocupaba.

Pensamos que algunas veces a Battistessa puede haberle ocurrido lo mismo. Por eso expresa con tanta generosidad y emoción esa especie de *paternidad común* que sentimos frente a un autor o su obra. Y por eso también, con toda honestidad y valentía, reconoce qué difícil es prescindir de la tradición, a medida que el tiempo pasa. Y cómo todos —si lo hacemos con respeto— vamos participando en el eterno descubrimiento de un patrimonio común, al cual cada uno, en su tiempo y su momento, le va dando un tono personal, sin trastocar lo que recibió. Es que la literatura, es eso, tarea de eterno descubrimiento. Y, en buena hora, cuando el crítico nos ilumina y nos abre caminos. En buena hora, porque nos enriquece al sentir que las obras son más nuestras y al revelar mundos que antes sólo soslayamos.

Hoy es el hombre en la prosa; ayer, fue en su poema; antes, tantos trabajos sobre distintos autores —cómo olvidar el Racine, que con el recuerdo de sus comentarios se agiganta en la emoción de lo definitivo.

Cuando se tiene la epidermis y el corazón hospitalarios a la larga todo termina siendo nuestro. Battistessa nos indica el camino: su libro es, sencillamente, nuestro.

GUILLERMO BIBILONI

ADOLFO BIOY CASARES: *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Buenos Aires, Sur, 1970, 58 p., 24 illus., 19 x 12 cm.

Un librito de pocas páginas, muchas ideas y otras tantas opiniones. Muchas fotografías alusivas y un argentino que quiere decirnos algo, decirse algo sobre

un tema aparentemente conocido y que al primer intento del estudioso o del curioso se le revela complejo e inesperadamente inasible.

Un librito donde un argentino sin complejos, donde un escritor argentino con fama internacional se pregunta sobre un medio y sobre los personajes que lo pueblan tratando de coordinar su erudición de gran lector con los conocimientos que la familia, los amigos, su infancia generosamente le han brindado.

La pampa, mejor, su pampa conocida de la que fue un testigo atento y aun ansioso, se limita a una zona que hacia el sur de la provincia de Buenos Aires llega a Tandil. Una pampa por cuyo nombre no la nombran los criollos, quizá porque se trata de una palabra demasiado prestigiosa.

Así como la pampa parece nuevamente recuperar la vieja categoría de desierto —la atracción de las ciudades es la causa principal del creciente éxodo— también ha desaparecido el gaucho. Bueno, el gaucho ha desaparecido hace ya un siglo o más si nos atenemos a ciertos testimonios escritos, tales el de Hilario Ascasubi en su *Santos Vega* o el de Vicente Fidel López en su *Historia de la República Argentina*. Sin embargo el autor, cuando joven e ignorante de tales testimonios, se daba por satisfecho con hallar un criollo de auténtico chiripá. La autenticidad de la prenda podía acreditar la del paisano.

Se ha dudado de la autenticidad del gaucho —tanto de la palabra como del personaje— durante mucho tiempo, hasta que recientemente ha pasado a ser símbolo de patria, ...*el "gaucho" (surge) como personaje cuya valoración moral es contradictoria, pues ha provocado a su respecto, discrepancias de juicio que van desde el baldón hasta el ditirambo* (p. 32).

Sin embargo, hay gauchos. No se trata ya del antepasado ilustre por su valor y coraje —fácil de evocar aunque difícil de precisar, tras leer Lynch y Güiraldes, tras bailar o ver bailar folklore, tras el mito que alimentamos los argentinos— sino del hombre del campo que hoy podemos conocer, que Bioy ha conocido en su pampa bonaerense, *tan gauchos como siempre, sólo que desprovistos del chiripá, relegado en calidad de antigualla, y cubiertos de una miscelánea, algo que tolera la denominación de restos de ropa* (p. 40). Si hasta el hijo de inmigrantes cuando no el inmigrante mismo se torna gaucho.

Hablando de uno de los personajes de la pampa que personalmente ha conocido, a Bioy le parece estar viendo algunas de las características del gaucho: *Por ejemplo, esa delicada variedad del énfasis que consiste en decir menos de lo que es; una deferente disposición a restar importancia a dificultades e infortunios; el descreimiento sin terquedad, la ironía respetuosa; el vocabulario preciso, con su dejo arcaico; una suavidad en el modo, como si nunca fuera necesario levantar la voz; la tranquila resignación, que no conoce abatimiento, y una distinción personal que ninguna circunstancia perturba* (p. 56).

El autor de *La invención de Morel*, que hizo su fama como cultor de una literatura de fantasía rigurosa, el novelista que marginando la realidad supo crear

en sus novelas y cuentos una realidad que le pertenece y que se proyecta en imágenes de diversos planos espirituales, nos ofrece ahora un librito donde corrobora su preocupación evidente por lo argentino que domina su madurez a partir de *El sueño de los héroes*. Bioy Casares siente y piensa sobre un tema bien enraizado en la tierra. Corrobora y condensa, porque este opúsculo lleno de sugerencias, está escrito en estilo suelto, apretado, contenido.

Vale la pena leer *Memoria sobre la pampa y los gauchos*: mirar su cuidado muestrario fotográfico, seguir con atención y deleite las reflexiones en voz alta de Adolfo Bioy Casares, acompañarlo en sus perplejidades, dudas y afirmaciones. Se queda uno con gusto a más.

CARLOS ORLANDO NALLIM

Études littéraires, Quebec, Les Presses de L'Université Laval, volume I, N° 1, avril 1968, 157 p., 15 x 23 cm.

En el número inaugural de *Études littéraires* se manifiestan, en primer lugar, los objetivos y proyectos de la publicación: presentar las más recientes investigaciones de la crítica en torno a la literatura en lengua francesa y a las relaciones de ésta con otras literaturas; además, otorgar un lugar destacado a los problemas de estética literaria. Cada ejemplar estará dedicado a un escritor, un tema o un género, con el objeto de lograr una mayor coherencia y unidad en los trabajos. Los títulos anunciados para publicaciones posteriores son dignos de ser mencionados por el interés que ellos presentan. Tales son: "El teatro y la novela en el siglo XVIII", "El poeta en la sociedad contemporánea", "Francia y el mundo hispánico (siglos XVIII y XIX)", "La novela canadiense (1945-1960)", y "La crítica literaria".

"Baudelaire" es, en esta primera publicación, el tema central alrededor del cual se reúnen siete artículos que responden a otros tantos puntos de vista en el enfoque del poeta, y que ponen de manifiesto el interés siempre renovado por su personalidad y su creación. A ellos nos referiremos más o menos brevemente.

Secundo Poncelia, en "Baudelaire contemporáneo", destaca algunas de las características más notables en la producción del poeta que permiten afirmar la vigencia actual del padre del Simbolismo, además de ubicarlo entre los más importantes precursores de la poesía moderna. Tal la incorporación baudelairiana de todo un mundo de realidades, hoy cotidianas en la poesía, pero no admitidas por él: hasta entonces, Baudelaire fue también el primer poeta que cantó a la vida moderna y, sobre todo, el primero que tuvo conciencia del proceso de concentración urbana en el que subyace una progresiva alienación y masificación del individuo. De esta toma de conciencia surge una experiencia de la temporalidad semejante

a la del hombre de hoy. El apego al recuerdo, nacido del rechazo al presente, viene a impregnar a este último hasta fusionarse con él. El pasado revive en cada sensación, en cada percepción, y el poeta es el traductor de sus significaciones simbólicas. Por fin, uno de los temas más ricos del Baudelaire precursor, fue su capacidad para internarse por los caminos de la psiquis en la captación de la ambivalencia y del desgarramiento del Ego.

"Baudelaire y la conciencia de la muerte" se titula el artículo firmado por Marc Eigeldinger, quien desarrolla en él la evolución de la idea de la muerte en el espíritu del poeta. Esta idea aparece como una presencia constante en la vida y la obra de Baudelaire, las que adquieren con ella una de sus más importantes dimensiones. El suicidio atrae al joven Baudelaire que lo siente como única solución en sus choques con la sociedad y consigo mismo; pero el deseo de acabar su obra y las dudas sobre lo que ha de seguir a la muerte le impiden refugiarse en ella. Esta dualidad de sentimientos, este anhelo y rechazo de la muerte signará toda la creación baudelaireana, en la que surge, a cada paso, el morir, reflejado en los seres y los ciclos de la naturaleza, en la conciencia de la huida del tiempo, en la angustia del "spleen", en las interrogaciones angustiosas sobre el más allá. Pero no siempre ha de ofrecer Baudelaire esta imagen dolorosa de la muerte. En las últimas composiciones de *Las flores del mal* brota la esperanza de alcanzar, tras la muerte, una liberación de la materia, así como el reencuentro de la unidad perdida del Ser y el cumplimiento de los anhelos espirituales irrealizables durante la vida. Nace así la ilusión de ver, en la existencia sobrenatural, el ideal de la Belleza tal como el artista lo lleva dentro de sí y no ha logrado reflejar en sus creaciones. Esta concepción de Baudelaire está más próxima a la tradición platónica que al cristianismo, pues no implica la creencia en la resurrección de la carne, sino en la eternización del alma que se purifica y alcanza la visión de la Belleza absoluta. La conciencia de la muerte introduce en Baudelaire *la dimensión de lo sagrado al asegurar el predominio de lo espiritual*.

De qué manera Rimbaud se apartó de los caminos trazados por Baudelaire, a pesar de haberse iniciado en ellos, es lo que Marcel Ruff se propone demostrar en "La filiación de Rimbaud a Baudelaire". El crítico profundiza algunos puntos de aproximación entre ambos poetas tales como las cuestiones de: el lenguaje, la "modernidad", la naturaleza, el vidente, la rebelión y la maldición. El análisis de las actitudes baudelaireana y rimbaldiana ante tales planteos da como resultado una demarcación de los límites en la filiación de los dos poetas, pues, efectivamente, sus posturas muestran grandes diferencias. Si hay un verdadero punto de contacto entre Baudelaire y Rimbaud está en la concepción de la poesía que es, para ambos, un medio para cuestionar la condición humana más que un fin en sí misma.

"La vida anterior" no es sólo un profundo análisis del poema del mismo nombre. Louis Morice ahonda su indagación en un sentido determinado a fin de des-

cifrar la naturaleza de aquella otra vida, al mismo tiempo añorada y anhelada por Baudelaire, en su búsqueda de la unidad perdida del Ser, a través de la experiencia poética.

"Saint-Denys-Garneau, lector de Baudelaire" es objeto de estudio para Roland Bourneuf, quien ve, al examinar la obra y la correspondencia del poeta canadiense, una progresiva adhesión hacia el maestro francés. La impregnación del espíritu baudelairiano se produce en Saint-Denys-Garneau a partir de su vivencia de una problemática análoga a la del creador de *Las flores del mal*, tanto en el campo vital como en el artístico.

"La juventud de Baudelaire vista por Prarond" es un trabajo de tipo documental, y el primero de los dos que firma Claude Pichois. El autor aporta un nuevo punto de vista en la visión de Baudelaire, uno de los tantos enfoques que considera necesarios para lograr una imagen real y completa del poeta y del hombre. A través de una serie de textos pertenecientes a E. Prarond, es posible reconstruir el mundo que conoció y frecuentó Baudelaire durante su vida de estudiante, cuando habitaba la pensión Bailly.

El siguiente aporte de Pichois —"Para una prospectiva baudelariana"— se refiere al estado actual de la bibliografía acerca del poeta. Es una útil enumeración comentada de los más recientes trabajos sobre Baudelaire; bibliografías, ediciones críticas, obras completas. Pichois propone, a su vez, una serie de tareas para completar y facilitar la obra de los críticos en la profundización de los temas baudelairianos.

Con este último artículo se completa la parte central de este volumen. Encontramos a continuación una sección titulada "Documento" con una nota acerca de "La francofonía como cultura", del escritor senegalés Léopold Sédar Senghor. Cierra este ejemplar una última sección dedicada a reseñar algunas publicaciones de crítica literaria.

Para concluir diremos que esta publicación es de gran interés para quienes se preocupan en particular por las cuestiones literarias en lengua francesa. Nos encontramos, pues, ante un valioso esfuerzo editorial de la Universidad Laval.

LILIANA E. LABBÉ

GERMÁN GARCÍA: *El inmigrante en la novela argentina*. Buenos Aires, Hachette, 1970, 108 p., 20 x 15 cm.

En 1967 Germán García desarrolló el tema de la inmigración en la narrativa argentina en un curso sobre aspectos de la literatura de nuestro país, organizado por la Universidad Nacional del Sur. También ha tratado extensamente el tema en su cátedra del Colegio Libre de Estudios Superiores. Y, como él mismo lo de-

clara, el material de estos cursos ha sido el utilizado, con los debidos ajustes y ampliaciones para la elaboración del presente libro.

El primer capítulo del mismo, *El acontecer histórico*, está destinado a analizar el movimiento inmigratorio como fenómeno histórico-social instalado en un período fundamental en el proceso de modernización de nuestro país. Se examina rápidamente la actitud de nuestros sucesivos gobernantes y hombres públicos frente a este problema, desde la Revolución de 1810 hasta fines del siglo XIX, y se describe en sus líneas principales el proceso de transformación social, cultural y étnica que promovió el inmigrante.

Con el segundo capítulo, *La novela del inmigrante*, se nos introduce de lleno en la historia de la narrativa de la inmigración, en la cual García señala tres momentos fundamentales: En el primero, que coincide con la época de auge de la corriente naturalista, incluye los nombres de Cambaceres, Argerich, Podestá, Ceferino de la Caille. En el segundo momento, que señala con marcada influencia de la literatura española de Pereda y Pérez Galdós, inscribe tres autores, Granmontagne, Saldías y Ocantos, como los más representativos. Y en el tercer momento la novela del inmigrante es, a juicio de García, una novela fundamentalmente histórica: *Lo que vendría después sería evocación más que testimonio de contemporáneos... ya no es, en parte, la realidad presente sino historia que se quiere iluminar y acercar a nuestros días*. La lista de autores de novelas y cuentos en los que se rescata el personaje del inmigrante se hace entonces muy extensa.

Desde el segundo apartado de este capítulo hasta el final del mismo, García "reconstruye" la vida del inmigrante en sus distintos aspectos y etapas, a partir del testimonio que le proporcionan diferentes obras y autores. Pasan así ante nosotros las peripecias del desembarco, las miserias de la vida en el conventillo, los oficios y las costumbres del inmigrante, sus vicios y sus virtudes.

En el capítulo tercero, *El país del inmigrante*, hace referencia García al papel decisivo que este personaje tuvo en la transformación de la fisonomía del campo y de la sociedad rural argentina, para detenerse luego en la enumeración de aquellas obras que han dejado testimonio del paso del inmigrante por distintas regiones del país.

Los hijos se titula el capítulo cuarto, y está dedicado a examinar la novela hijo del inmigrante. García atiende especialmente a las obras de Argerich y Cambaceres, en las que este personaje aparece como la encarnación del vicio y la vileza. Acota el autor el hecho de que esta perspectiva no es auténtica ni justa y nace simplemente de la adhesión de estos escritores a la corriente del naturalismo.

En el último capítulo, *El chauvinismo racista*, se examinan muy sumariamente las obras que documentan la reacción de los nativos frente al extranjero, prestando atención a aquellas que ponen de manifiesto la agresión y el desprecio por el inmigrante.

En el final de este capítulo insiste García en el valor documental de la narrativa de la inmigración y señala, además, que ésta no ha cumplido definitivamente su ciclo. *No otra cosa que novelas de inmigrantes son algunas contemporáneas, como "Villa Miseria también es América". ...La novela del inmigrante, nuestra más vieja novela, sigue siendo de actualidad.*

El inmigrante en la novela argentina es un trabajo fundamentalmente documental y descriptivo, un cuidadoso registro de escritores y obras que de una manera u otra dejaron testimonio del fenómeno de la inmigración. Y en este sentido resulta valioso como instrumento para futuras obras de valoración de este tipo de narrativa.

ANA ESTELA PERAZZOLI

PAUL GINESTIER, *Anouilh*; Paris, Seghers, 1969, 191 p., 16 x 13 cm.

Es éste uno de los más recientes trabajos entre los que componen la bibliografía sobre Jean Anouilh. Teniendo en cuenta los anteriores estudios acerca de este dramaturgo, Paul Ginestier se propone aquí un enfoque más completo y profundo de la obra anouilhiana. Esta, según el presupuesto del cual parte el autor, no ha sido ni bien ni totalmente comprendida por la crítica, que ha visto en Anouilh una total indiferencia ante los problemas de nuestra época. Ginestier intenta mostrar cómo éstos sí están presentes entre las preocupaciones de Anouilh, y surgen a cada paso en su obra, junto a las cuestiones que afectan eternamente al hombre. Para lograr su propósito hace una revisión y análisis de todas y cada una de las obras del dramaturgo, y de ellas va extrayendo una serie de textos demostrativos del pensamiento de su autor. De este modo traza una "biografía intelectual" de Jean Anouilh al presentarnos el desarrollo del arte dramático de este autor, desde sus comienzos hasta la actualidad.

Ginestier ha elegido para la ordenación de su trabajo una división temporal y no temática de la producción anouilhiana. El hito divisorio es la Segunda Guerra Mundial, por lo que la parte central de la obra queda dividida en tres partes correspondientes a las piezas anteriores, contemporáneas y posteriores a la guerra.

El crítico se detiene con un análisis más detallado en las principales obras de Anouilh y va señalando paso a paso los temas centrales de su creación. Destaca como el más importante de éstos —aquél que se repite adquiriendo distintos matices y encarnándose en diferentes personajes—, el de la búsqueda de la pureza moral y la lucha entre el ideal anhelado y la vida, que mata nuestras ilusiones: también la idea de que envejecer es renunciar a los sueños y Anouilh, a través de sus héroes y heroínas, se niega a hacerlo; la solución será la huida o la muerte.

Ginestier nos muestra también a un Anouilh que se anticipa a los autores del teatro del absurdo, puesto que ya en sus obras aparece el lenguaje como insuficiente para la comunicación entre los hombres.

Luego del análisis de las obras, Ginestier, con el mismo método de selección de textos, nos deja testimonio del pensamiento de Anouilh acerca de distintos aspectos referentes al teatro: autores, directores, personajes, público, etc. Se señala la admiración del autor francés por los clásicos —Molière y Shakespeare en particular— y por algunos contemporáneos tales como Pirandello, Claudel, Cocteau y Giraudoux. En cuanto a los autores del teatro de vanguardia, Anouilh les niega originalidad, aunque reconoce el valor de algunos de ellos como Becket o Ionesco.

Sigue un capítulo que recopila críticas y comentarios acerca de la persona y la obra de Anouilh, luego del que encontramos, en forma de sinopsis, una cronología de la vida y otra de la labor teatral del autor en cuestión. Ginestier completa su trabajo con una bibliografía que menciona las ediciones francesas de Anouilh y numerosos estudios críticos sobre su obra.

Finalmente digamos que este volumen resulta de gran utilidad a quienes se inician en el estudio de Anouilh y también de interés para los conocedores de su obra, pues Ginestier nos brinda, a la vez que un completo ensayo realizado con penetración, una nueva oportunidad de acercamiento al dramaturgo francés.

LILIANA E. LABBÉ

ALBERTO GIRRI: *Poemas de Robert Lowell. Versión, prólogo y notas de Alberto Girri*. Buenos Aires, Sudamericana (1969), 100 p., 13 x 20 cm.

La traducción de Girri de los poemas de Robert Lowell incluidos en *Lord Weary's Castle* (1946) responde a una amplia y evidente necesidad en nuestro campo de las letras: disponer de versiones bilingües que nos acerquen a las obras de autores extranjeros y abran posibilidades responsables a la comprensión estudiosa de ellas. El nombre de Girri anticipa una garantía de seriedad en esta clase de trabajos. Una vez más nuestra presunción queda justificada por la lectura de este libro.

El prólogo, después de una breve síntesis de la carrera literaria de Lowell, esboza los rasgos indispensables de la obra del autor norteamericano. Su poesía, de inspiración religiosa, se caracteriza por una visión apocalíptica del mundo contemporáneo. A pesar de la conversión al catolicismo de Lowell y probablemente por influencia de la rigurosa tradición puritana en que se crió, la idea de Dios — omnipresente en estos poemas — se acerca más a la imagen terrible y justiciera del Antiguo Testamento que a la preferida hoy, compasiva y benevolente.

Respecto al estilo tan peculiar de la poesía de Lowell nos dice Girri:

“...es esa fijación al mundo del Antiguo Testamento lo que confiere a la poesía de Lowell su tono propio, distinto al de Richard Wilbur, John

Ciardi, John Berryman, Peter Viereck y otros poetas de su generación, afines, no obstante a Lowell por un común desdén hacia el 'estilo inflado' de Whitman, o de sus seguidores. Y por la práctica de una poesía en la que la pasión de la inteligencia, el orden, la elegancia, la ironía, la tensión, han reemplazado con ventaja al mero entusiasmo verbal y sin dejar por eso de ser característicamente norteamericana en su idioma; no el idioma de Whitman o Carl Sandburg, sino el que construyeron maestros del lenguaje como Pound, Eliot y Wallace Stevens" (p. 11).

La versión de Girri de los poemas de Lowell es de una extraordinaria y ágil fidelidad. En las pocas ocasiones en que se aparta un tanto de la letra original mantiene, acaso por ello, el tono y el sentido que el autor impuso al poema. Merece destacarse el cuidadoso apego a la sintaxis y la estructura de cada verso, tarea bastante ardua tratándose de una lengua cuyas correspondencias con la nuestra son con frecuencia problemáticas.

Las notas que acompañan cada poema aclaran las alusiones, explicitan las fuentes bíblicas, históricas y literarias, e incluyen una breve y acertada apreciación crítica. Girri nos facilita así la comprensión de la peculiar poesía de Lowell, de apariencia sencilla y directa, pero fundamentalmente compleja y de resonancias múltiples.

En suma, esta edición bilingüe, gracias a la versión magníficamente lograda de Girri, además de dar al lector de habla española la oportunidad de conocer un autor todavía poco difundido en América latina, se lee con placer y constituye un útil instrumento para quienes se ocupan de manera profesional de la literatura norteamericana.

NORA A. DE ALLENDE

RICARDO GULLÓN: *García Márquez o el arte de contar*. Cuadernos Taurus, 93 - Madrid, 1970, 71 págs., 18 x 11 cm.

Ricardo Gullón abre el Cuaderno con un bosquejo biográfico del gran escritor hispanoamericano — a modo de prólogo — que no por conocida su identidad y trayectoria literaria deja de ser siempre útil. Dedicó el trabajo a Nilita Vientós Gastón, feliz directora de la Revista *Asomante* — hoy *Sin Nombre* — que fue orgullo en el lapso de veinticinco años del quehacer literario puertorriqueño.

El breve y denso ensayo se centra en lo que considera Gullón valor fundamental en *Cien años de soledad*: el arte de contar. Valor que el crítico explicita en la portada: *García Márquez o el olvidado arte de contar*.

El estudio no omite ninguno de los recursos utilizados por el novelista, que cumplen el papel de ingredientes insustituibles para el logro de la perfección del relato y la concreción del tema: la soledad. Soledad que Gullón no reduce a cien años de la dinastía de los Buendía sino a siglos de la soledad del hombre.

Los recursos estilísticos, traducidos en reiteraciones hiperbólicas, dan a la novela una estructura circular revitalizando, en alguna medida, el Mito del Eterno Retorno. Ritmo giratorio y vertiginoso que arrastra sin solución de continuidad lo cotidiano y maravilloso, subyugando al lector gracias al tono familiar e imperturbable del narrador.

La novela de García Márquez es para Gullón —y he aquí la originalidad del crítico— igual a la historia humana. Explica esa identidad a través del análisis de los mitos bíblicos.

Cien años de soledad se abre con un Génesis y se cierra con un Apocalipsis. Su acontecer es paralelo a *Las Sagradas Escrituras*, pero Gullón advierte una diferencia: mientras en la Biblia la historia es regida por Jahvé, en la novela del colombiano la historia del hombre se desenvuelve en el silencio de Dios. Historia de existencias en horizontal que, por immanentes, llevan consigo la soledad *como vocación impuesta por el nacimiento* (p. 36).

El autor, en el segundo y último capítulo de su conciso ensayo, analiza cada uno de los mitos presentes en la novela. La selva, símbolo del caos, de lo informe, espera la mano ordenadora pero en actitud acechante. Es la inmemorial devoradora, el mito latinoamericano por excelencia.

Los mitos bíblicos están ordenados conforme aparecen en *Las Sagradas Escrituras*. El Génesis está representado en la fundación de Macondo. El milagro del verbo, principio ordenador, termina con el caos. El Éxodo, la evasión de la pareja fundadora de Macondo de una culpa obsesiva, en pos de su destino. Las Plagas, como castigo bíblico, también están presentes en Macondo: el insomnio que evoluciona en olvido. Olvido que al alejar a los hombres de su prójimo, los aísla de sí mismos, acentuando la soledad. Las guerras civiles y las tiranías que suceden a ellas, la fiebre del banano que posee a Macondo con la invasión de las compañías norteamericanas son todas expresiones del castigo inferido al hombre que, en la Biblia, recae en los dominadores y en la novela de García Márquez lo sufren también los dominados. El Diluvio sucede al asesinato de los huelguistas por parte de la compañía bananera. Este mito está estrechamente vinculado al del progreso del siglo XIX. El Apocalipsis cierra —como dijimos— la novela. El *huracán bíblico* arrasa a Macondo cuando todo está dispuesto para su aniquilación: *podrido por la lluvia, reseco, y pulverizado por la sequía y el calor* (p. 62). El círculo se cierra y con él la novela.

Gullón concluye su excelente estudio crítico con un escueto análisis de las figuras míticas que transitan en el relato: Melquíades, José Arcadio Buendía, Amaranta, Remedios, Úrsula y Francisco el Hombre, y con un breve comentario sobre

gestos y signos. Quizá sean las identidades míticas atribuidas a los personajes las que cuesten aceptarse sin discusión. Sobre todo, la identificación de Remedios, la bella, con la Virgen María. En lo demás, reiteramos, el trabajo de Gullón es un valiosísimo aporte para el esclarecimiento de *Cien años de soledad*. Recomendamos su consulta por su originalidad, coherencia y claridad, cualidad esta última, poco común en la crítica actual.

FANNY PREVEDELLO

CARLOS A. MAGIS: *La lírica popular contemporánea*. España. México. Argentina. (México), El Colegio de México (1969), 724 p. 24 x 16 cm.

Se trata de una obra de gran aliento y de versación indudable. Representa el resultado feliz de muchos años de reflexión y trabajo y su aparición proporciona un instrumento de utilidad segura en varios campos, no sólo de las letras. Carlos H. Magis ha superado muy bien el defecto de los libros dedicados a estas cuestiones. El suyo no es un mero acopio de material más o menos anotado, sino que constituye una obra orgánica donde el elemento conceptual abunda en aclaraciones importantes.

La obra parte de la coincidencia fundamental de la poesía popular en el mundo de habla española. Y también toma por base el delicado juego de interpenetraciones que se advierte entre la poesía popular y la culta. Tras examinar los aportes concretos de esta última, el autor agrega:

“De las tendencias incoadas en el Siglo de Oro, la lírica folklórica moderna ha consolidado la inclinación a la regularidad métrica, la preferencia por la cuarteta y la seguidilla, y la adhesión a un cuadro típico —aunque no necesariamente cerrado— de temas y motivos propios. Como rasgo original, es evidente que la lírica popular de nuestros días ha desarrollado una lengua poética en la cual tienen, a diferencia de la antigua lírica de tipo tradicional, singular importancia tanto la imagen propiamente dicha, como la metáfora y el símbolo” (p. 10).

Es imposible en el estrecho marco de una reseña ofrecer una idea adecuada de la riqueza del contenido. Magis atiende con igual maestría a los aspectos temáticos y expresivos —muy acertada la parte dedicada a versificación popular— como a las proyecciones estéticas. La poesía popular interesa ante todo porque es poesía. De aquí que al establecimiento de repertorios ha de seguir la etapa propiamente crítica. De lo contrario el estudio quedaría en una fase inerte. La valorización que se advierte a lo largo del libro, la finura de las observaciones estilísticas, el acierto de los cotejos, son otros tantos méritos que el lector agradece tanto como el estudioso.

Entre los mejores deslindes conceptuales, me parece especialmente justo lo que se dice de *asunto* y *tema*. Siempre deben ser bienvenidas las precisiones en un terreno donde se padece por igual el uso flotante de los términos, o, remedio peor que la enfermedad, la multiplicación de distinciones cuya aplicación no hace sino estorbar la comprensión de las realidades abordadas. Para Magis, el fondo o contenido *presenta diversos niveles, a modo de círculos concéntricos, cada uno de los cuales es un modo de participar en el fenómeno poético, y, al mismo tiempo, uno de los grados de concentración con que el contenido aparece en las muestras de la poesía folklórica. Estos niveles son: "asunto", "tema", "subtema" o "tema menor" y "argumento"*. Esta gradación dinámica, cuidadosamente perfilada, será de una notable fecundidad en todo el terreno del estudio literario. Vuelvo a llamar sobre ella la atención de investigadores y profesores (p. 27 ss.).

El profesor Carlos H. Magis ya tiene un nombre respetado en los círculos que atienden estos vastos problemas de la poesía y de la historia. Esta obra no hace sino aumentar y robustecer la opinión que teníamos sobre su capacidad y vigor constructivo. Por todo ello, *La lírica popular contemporánea* es un libro de consulta imprescindible y que, además, proporciona ratos de fresca emoción estética. Es, asimismo, un motivo de alegría que sea un egresado de esta Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo quien haya cumplido una tarea de este porte.

ADOLFO RUIZ DÍAZ

GIULIANO MANACORDA. *Montale*. Col. II Castoro. Firenze. La Nuova Italia. 1969. 117 pág. 15 x 16,5 cm.

Giuliano Manacorda organiza su estudio sobre Montale en cinco apartados, tres de ellos estructurados alrededor de cada una de las grandes colecciones montalianas y los dos restantes de tono general.

Con acierto nuestro crítico parte de la ubicación del poeta en cuanto integra la generación 'novecentista' que consuma la reacción contra la poesía del '800. Pero dentro de ese grupo vasto, Montale tiene un campo definido: es ajeno a los temas y formas del último Risorgimento, del verismo y de la influencia de Carducci; además está totalmente alejado de las soluciones neovanguardistas. Así, su obra tiene una impostación eminentemente poética y moderna por una fundamental consonancia con el sentimiento y la expresión del hombre de este siglo.

El hilo conductor es en última instancia el motivo del dualismo metafísico entre esencia y existencia, con la consecuente búsqueda de un medio que redima al individuo de la fatalidad a que está destinado. Este medio de salvación se configura

en los *Ossi di seppia* y en las *Occasioni* como un talismán misteriosamente dotado para poder lograr el prodigio que se niega a la voluntad personal. En la *Bufera* el recurso se convierte en persona, es la mujer ángel que posibilita el vínculo del poeta con las verdades humana y divina que paulatinamente asumen sentido religioso. Mientras este milagro no se cumple, la vida es un drama inefable; sólo la poesía puede iluminar en parte lo que es misterioso para la razón.

En base a esta resolución, Manacorda detalla la trayectoria poética de Montale guiándose en las tres etapas individualizadas por Piero Bigongiari. En efecto, estudia estos tres momentos que manifiestan una profunda unidad que proviene de la coherencia descubierta entre el hombre y el poeta.

El análisis, de cierta profundidad, parte de las primeras poesías (1916-22) que preludian el primer momento poético y que ya significan un tempo interior y un movimiento. Paisaje, símbolos, alusiones, lengua se confirman en sucesivos intentos que llegan a los *Ossi di seppia* (1925). Aquí el crítico se detiene en varias líricas señalando hitos de un ciclo que se cierra en el mismo libro y que, a la vez, preanuncian el segundo: las *Occasioni* (1939). Nos enfrentamos ahora con una poesía resuelta en la formulación de un símbolo pero en la que el autor nos informa de la ocasión que lo ha generado y destaca Manacorda que *el elemento intuitivo sigue siendo fundamental en esta fase de la lírica montaliana* (p. 50).

En la *Bufera* (1956) el crítico ubica el vértice de esta poética e incluso, de la poesía europea moderna. Según su parecer, cada lírica se define como una iluminación, una toma de conciencia de una situación existencial y cobra así profundidad en el tiempo. Pero *el poeta queda solo en la vigilia frente a la risa del mundo, del que registra su horrible locura, víctima y testimonio al mismo tiempo* (p. 65). En suma, poesía que es desolación.

Finalmente el crítico se propone aclarar el valor de Montale prosista y ensayista. Para ello se refiere a la *Farfalla di Dinard* (1956): el fondo autobiográfico de poesía y prosa es el mismo, hay correspondencias temáticas y lingüísticas pero evidentemente, también hay diferencias de timbre y de entonación. En la prosa se siente una tensión narrativa, un léxico coloquial, una memoria realista y humor. El ensayista no establece prioridades de valor sino que señala puntos de posible estudio comparativo.

Al mismo tiempo que puntualiza sus conclusiones, Manacorda nos detalla la dimensión crítica del tema (Macri, Solmi, Ramat, Binni, Contini, Sanguineti, Varese), que amplía satisfactoriamente en la bibliografía comentada que adjunta al estudio. Se nos presenta así como un investigador rigurosamente actualizado, enterado de todo dato sugerente para la mejor comprensión de la difícil poesía montaliana, y esto se confirma en las entrevistas que preceden al ensayo que explican la condición del hombre y del poeta.

JOSÉ MARTÍ: *Versos Libres*. Barcelona, Labor, 1970, 152 p., 17 x 11 cm.

En la atractiva colección Textos Hispánicos Modernos, aparece esta cuidada edición de *Versos Libres*, a cargo, lo mismo que el prólogo y las notas, del Prof. Ivan A. Schulman.

Un tercio del volumen está ocupado por la "Introducción" que se convierte en un verdadero estudio sobre el tema. A través de estas páginas, además del fervor del crítico por todo lo martiano, se nota una sostenida labor para poder realizar una edición de calidad de *Versos Libres*, que se acompaña de un detenido estudio de los temas tratados por Martí, más un rastreo y estudio comparativo que resultan base adecuada para la edición.

Copiosamente anotada, nos enteramos sobre el método seguido por el editor y más, a través de estas notas, nos ponemos al día en la cuestión: dudas anteriores, fallas de otras ediciones hallan en el trabajo de Schulman adecuada solución o por lo menos un juicio mesurado y actual.

La desconfianza que al Prof. Schulman le inspiran las ediciones anteriores de éste y otros libros martianos —"por la absoluta carencia de fidelidad textual"— le sirve de acicate para en todo momento ceñirse a los manuscritos.

El educador, periodista y patriota cubano, el poeta que dijo: *Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava*. El poeta que insiste en su amor *por las sonoridades difíciles y la sinceridad aunque pueda parecer brutal*, tiene en la edición del Prof. Schulman una buena interpretación y un excelente homenaje.

CARLOS ORLANDO NALLUM

RODOLFO E. MODERN: *Literatura alemana del siglo XX*. Buenos Aires, Columba (colec. Nuevos Esquemas n. 22), 1969, 376 p. 18 x 10 cm.

Con *Literatura alemana siglo XX* Rodolfo E. Modern ofrece un bien organizado estudio de la actividad literaria de los pueblos de habla alemana en lo que va del siglo.

Perfila con nitidez su perspectiva crítica puntualizando desde la "Introducción" la especial densidad de la literatura que lo ocupa, en la cual encuentra ciertas notas definitorias: *Orden y confusión, tradición y ruptura, desgarramiento y ansias de esclarecimiento, enigma e instinto, culpa y castigo, hombre y mundo* (p. 10), artítesis todas que le otorgan su peculiar fisonomía.

Consciente de los escollos que un compendio de tal envergadura presenta de secha una división de su trabajo por géneros literarios tradicionales y prefiere una ordenación más acorde con los grandes procesos históricos y culturales de la lite-

ratura actual. De acuerdo con esta intención didáctica presenta ese vasto panorama en 5 capítulos que abarcan desde *Los fundamentos* (cap. I), donde incluye movimientos tales como el naturalismo, el impresionismo, neorromanticismo y neoclasicismo hasta la situación de la novela, la lírica y el teatro en el presente (cap. V), analizando antes estos mismos géneros en *El Expresionismo* (cap. III), y durante el lapso que va *Entre las dos guerras mundiales* (cap. IV). Capítulo aparte merecen para el crítico Stefan George, Rainer María Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Thomas y Hermann Hesse, a quienes considera *Clásicos* y bajo ese título los analiza y presenta en su obra (cap. II). Porque entiende que el término *clásicos* no es una determinación de fijaciones estilísticas o epocales, sino que comprende a aquellos escritores cuya obra se ha convertido en paradigmática (p. 47).

El mismo autor aclara que ha omitido deliberadamente algunos nombres y que algunos escritores han recibido un tratamiento reducido, dada su gravitación actual. Rodolfo Modern, en una consciente actitud crítica no pretende con este panorama presentar algo definitivo y completo, dada por una parte la índole del libro que impide tratamientos exhaustivos y totales y por otra la dificultad de aunar opiniones críticas de diversas épocas.

La partición didáctica del libro y su enfoque biográfico y descriptivo son sumamente aptos para presentar esa realidad de por sí compleja de las letras actuales. Agrega finalmente una bibliografía general en alemán, aunque, cabe destacar que, al estudiante de nuestro medio le hubiera resultado de gran utilidad el que consignara una lista de traducciones y de autores que abordaran estos temas en castellano.

Con *Literatura alemana siglo XX* el autor completa su *Historia de la literatura alemana*, que ya publicara en el Fondo de Cultura Económica en 1961 y 1968. A la vez sintetiza en algunos movimientos y autores sus principales opiniones críticas ya presentadas en estudios particulares más detenidos, tales como *El expresionismo literario*, Nova, 1958, y *El concepto de naturaleza en la obra de Georg Büchner*, 1968. Además, la obra viene a llenar un vacío dentro de los estudios de historias de literatura alemana accesibles al lector de habla hispana, ya que la de Martini, clásica en su género, no abarca las últimas décadas del siglo.

En síntesis, un bien organizado compendio, preciso y claro en sus apreciaciones críticas, que ofrece un excelente acercamiento a las letras alemanas actuales.

DOLORES COMAS DE GUEMBE

ELSA MORANTE. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino. Einaudi. 1968. 227 pág. 14 x 22 cm.

Extraño e inquietante este libro de Elsa Morante que pone una vez más de manifiesto la originalidad de esta escritora, su absoluta independencia de juicio.

Libro difícil de encasillar por lo variado de los temas, por lo imprevisto de la forma e inclusive por los recursos gráficos que aparentemente pretenden fijar por todos los medios (música, signos, exclamaciones) la atención del lector, pero que bien pueden significar una crítica a esta era nuestra de señales tendientes a provocar la sensación más que la reflexión.

Son pequeños poemas de versos largos o muy breves, sobre motivos diversos que tienen el tono, en su mayoría, de la novela picaresca, con un toque surrealista. Esto les da un sabor arcaico de fábula al que se mezcla una modernísima dosis de irreverencia.

Comienza el libro con un poema de tono elegíaco, *Addio*, que es una doliente despedida, un adiós a un amigo muerto por suicidio. Desfilan los recuerdos desgarradores, se multiplican las imágenes que reviven momentos de afectuosa intimidad, y la imaginación en vano se prodiga para inventar imposibles retornos. Todo esto en un lenguaje extraño, alusivo que crea una intensa tensión dramática.

El capítulo denominado *Canzoni popolari* parece ser el más significativo porque a él se vinculan en cierto modo todas las páginas de este libro que es, en la intención de la autora, una protesta contra la injusticia, contra la perversión de los sentimientos, contra la explotación del hombre por el hombre; y es también una exaltación del candor, de la fuerza moral de una privilegiada minoría. Un ejemplo ilustrativo es la *Canzone degli F. P. e degli I. M.* dividida en tres partes. Los F. P., o sea, los *felici pochi*, pertenecen a cualquier raza, sexo, nación, edad, sociedad, religión. Pobres o ricos, son los espíritus libres, capaces de sentir la poesía, desinteresados, generosos. Pueden estar en los arrabales, en plena ciudad, en el *ghetto*, en la *casbah*, en las universidades, en los ministerios, en las fábricas: *Es sabido que cada tipo de F. P. por su naturaleza / cuando no es vigilado, resulta sospechoso / a las Autoridades.* La escritora ofrece diez ejemplos fichados en diez casillas dispuestas en forma de cruz: Gramsci, Rimbaud, Spinoza, Giordano Bruno, Juana de Arco, Giambellino, Platón, Rembrandt, Simone Weil, Mozart. Como se ve, se trata de personajes muy distintos y distantes, pero todos ellos han obrado bajo el signo del amor y de la rebelión: rebelión contra el filisteísmo de los poderosos, contra la opresión de los que perpetúan la impostura escudados tras el formalismo de los reglamentos. La autora hace esta reflexión dolorosa: que año tras años los *felici pochi* serán cada vez más pocos y cada vez menos felices. La visión abarca todas las épocas y por ende, también la nuestra. Elsa Morante alude al penoso condicionamiento civil, al indirecto aprendizaje para la destrucción del hombre que está implícito en la masificación tecnológica. El tema de los instrumentos humanos y de la resistencia que a la destrucción oponen seres pre-industriales o hasta pre-cristianos, es tratado por la escritora con arrebatado lirismo y a la vez, con desencantada amargura.

La serata a Colono, definida como parodia, tiene sin embargo un tono obsesivo y fatídico. Es una fantasía mitológico-dialectal en la que Edipo y Antígona son

trasladados al dolor y a la miseria de una clínica moderna en una ciudad sud-europea. Estridente, desgarrador contraste entre la majestad del antiguo mito y la sordidez del lenguaje y del ambiente al que ese mito es transferido. Las frases sueltas e incoherentes del Coro *son tomadas*, informa la autora en una nota final del libro, *en parte de documentaciones de Ordenes Predicantes, campos de concentración, discursos políticos y militares antiguos y modernos. Otras citas recitadas por el Coro o por otros personajes provienen de antiguos cantos aztecas, de Sófocles, de un antiguo "blues" cantado por prisioneros, del Himno hebraico de los muertos, de las Instrucciones a los reclutas, de la Biblia, de los Vedas.*

Lo notable es cómo con este extraño, heterogéneo mosaico la autora logra dar la sensación de un vertiginoso, gratuito transcurrir; es la rueda veloz de las generaciones que gira alrededor de un punto fijo: la angustia y el dolor de la humanidad.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

POÉTIQUE *revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1, 1970, París, Seuil. 128 pp., 16 x 24 cm.

En el transcurso del año 1970 ha aparecido una nueva revista literaria en Francia publicada con el concurso del Servicio de Publicaciones de París-Sorbona. El comité de redacción está compuesto por tres nombres ya conocidos en la nueva crítica: Hélène Cixous, Gérard Genette y Tzvetan Todorov. Según se enuncia en la Presentación, su misión es ser *un signo y un instrumento* de esa renovación de la crítica francesa que desde hace unos años procura llenar el claro que en ella se nota con referencia a otras críticas europeas y americanas: *la ausencia de una conciencia y una actividad teóricas*. Quisieran también favorecer la aparición de una verdadera historia literaria. Su campo será vasto, pues se extenderá a *toda clase de juego sobre el lenguaje y la cultura y a toda literatura no solamente la francesa*.

Este primer número comprende seis artículos: *Par où commencer?* de R. Barthes, maestro del grupo; *Balzac, de la force a la forme* de J. P. Richard; Harald Weinrich, *Structures narratives du mythe*; H. Cixous, *L'écriture comme placement (Henry James)*; Ph. Lacoue-Labarthe, *La fable (littérature et philosophie)*; Ch. Ves chambre, *Sur les "Impressions d'Afrique"*; una puesta al día sobre *Littérature médiévale et théorie des genres* y un documento en el que T. Todorov presenta *Le nombre, la lettre, le mot* el artículo del formalista ruso Vélimir Khlébnikov, *Livre des préceptes*.

El artículo de Barthes es una iniciación al análisis estructural de una obra literaria. El libro elegido es *La isla misteriosa* de Julio Verne. Según Barthes, y siguiendo un procedimiento aplicado por la lingüística, deben *establecerse primero los dos conjuntos límites, inicial y terminal, y luego explorar por qué vías a través de qué transformaciones el segundo se une al primero a través de la "caja negra"*. Llega de ese modo a establecer dos *códigos*, uno, estático: la situación adámica de los colonos; otro, dinámico: el trabajo eurístico por el que los colonos descubrirán la naturaleza de la isla y sus secretos. El crítico seguirá a través de la novela el desarrollo de ambos.

El segundo artículo, de J.-P. Richard, esboza un sistema novelístico de Balzac centrado en el *combate*, en el enfrentamiento de fuerzas que luchan por un premio, inferior en importancia que la lucha misma. Este *combate* puede tener lugar entre individuos o entre uno de éstos y un grupo que pueden unirse o separarse según líneas de tensión de fuerzas siempre variables.

Hans-Robert Jauss replantea en su artículo el muy tratado tema de los géneros literarios tratando de aplicar este concepto a la literatura medieval, etapa intermedia entre lo mítico, estudiado por los estructuralistas, y la literatura clásica. Establece la necesidad de mantener el concepto normativo de género literario, a pesar de Croce, por ser éstos demostrativos de una realidad histórica, cumplir una función estética y hermenéutica eficaz. Sin embargo, afirma, no debe considerárselos como categorías lógicas sino como *grupos o familias históricas* lo que los libera de un orden jerárquico y de una limitación de géneros según los modelos clásicos que no podían contaminarse. *La continuidad que crea el género puede encontrarse en la reunión de todos los textos de un género —como la fábula— o en las series opcionales de las canciones de gesta o de la novela cortesana, en la sucesión de obras de un solo autor, como Rutebeuf, o en manifestaciones generales de estilo que atraviesan una época (...) en la historia de una forma métrica (...) o de un tema (...)*. La introducción de la noción dominante que organiza el sistema de una obra completa permite transformar en categoría metódicamente productiva *la mezcla de géneros*. El estudio termina con un planteo de las funciones de la obra literaria: sociológica, psicológica, etc. El trabajo, traducción de E. Kaufholz, forma parte de un trabajo colectivo titulado *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg, y está acompañado de una Bibliografía selectiva.

En el transcurso del año 70 han aparecido los cuatro números prometidos en este primero. Todos ellos con artículos de igual interés y calidad que los que hemos señalado arriba, lo que hace de ella un excelente y muy interesante elemento de contacto con las nuevas teorías de la crítica francesa y europea.

JEAN POUILLON: *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós, 1970. 215 p. 9 x 10 cm. (Letras mayúsculas, 11).

De la *Introducción*, donde el autor se refiere de modo especial al método que utilizará, surge la división de su trabajo en dos partes, de acuerdo con los aspectos que señala como necesarios en la novela: *la dimensión psicológica y la descripción de una duración* que no sea un simple desarrollo.

La primera parte se titula *La comprensión de los personajes* y se divide en dos puntos: *Novela y psicología* y *Los modos de comprensión*. La segunda parte, titulada, *La expresión del tiempo*, se divide en tres puntos: *La contingencia*, *Las novelas de duración* y *Las novelas de destino*.

La intención novelística (primer apartado de la primera parte) se refiere a las relaciones entre psicología y novela. Pouillon afirma que dichas relaciones son a tal punto estrechas que el objetivo de una y otra es común: comprender la realidad humana. Aunque el psicólogo trate de darnos la comprensión de nosotros mismos y el novelista se preocupe por darnos la del otro y el primero, por lo tanto, practique cortes transversales en la vida psíquica con el propósito de aislar estados y el segundo los haga en forma longitudinal para hacernos comprender la sucesión continua de dichos estados, estas diferencias no son, sin embargo, obstáculo para que Pouillon afirme que *la novela es psicología*.

El segundo apartado (*La imaginación*), se propone demostrar que *toda comprensión es imaginación* y busca el motivo por el cual la imaginación es necesaria y el resultado del empleo de la misma. El papel de la imaginación consiste en captar aquello que escapa a la percepción; entrar en juego para suplir dichas carencias.

En *La autobiografía* (tercer apartado) Pouillon se preocupa, de modo especial, por este género en tanto que en él pareciera no intervenir la imaginación, razón por la cual la autobiografía no podría ser considerada novela. Cabe señalar que no considera a la autobiografía en la novela sino a la novela y a la autobiografía a fin de clarificar el esbozo de los problemas planteados para la primera. Dichos problemas son los que surgen de la situación del autor con respecto a sus personajes. De allí que, cuando se refiere a *Las diferentes formas del conocimiento de sí*, se ocupe de dos tipos de visión: de la visión *con* y de la visión *por detrás*, las dos únicas posiciones posibles para quien capta desde el interior.

En *Los modos de comprensión*, el estudio se divide en varias direcciones puesto que un personaje puede estar situado de diversas maneras, hecho que conduce a que sea visto, también, de diversas formas. En este punto a la visión *con* y a la visión *por detrás*, agrega la visión *desde afuera* que escapa a la autobiografía ya que sólo existe *una afuera* en relación con otro.

La presentación y *La participación* completan los modos de comprensión. La presentación se caracteriza por: *una cierta distancia incalificable entre ella y aquél para quien es hecha, el hecho de que se capte en ella simultáneamente al sujeto y*

el mundo en que éste vive, su carácter total. La participación, en cuanto es conocimiento del otro, es conocimiento de una duración que requiere que sepamos qué es viéndolo hacerse. El hilo conductor nos lleva a la segunda parte: *La expresión del tiempo*, donde trata de decirnos en qué consiste la continuidad temporal y cuáles son sus caracteres puesto que el personaje no se da instantáneamente sino que existe en el tiempo, tiempo que puede tomar formas diversas. De allí que se refiera, a continuación, a las novelas de duración y a las de destino y que dedique el último título a Faulkner (*Tiempo y destino en Faulkner*).

Este trabajo de Pouillon se centra en la novela y, cuando se refiere a novelas en particular es, siempre, con la finalidad de extraer de ellas lo que atañe a la novela en general.

La densidad del contenido y la organización estructural de *Tiempo y novela* exige una lectura no sólo detenida sino también un espíritu crítico alerta.

MARÍA A. POUGET

TZVETAN TODOROV: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

Nos encontramos ante el primer libro que establece de una manera metódica y completa un estudio de la literatura fantástica como género literario. En el primer capítulo el autor establece la dificultad del estudio científico de la literatura en general; estudia en particular la teoría del sabio crítico americano N. Frye a la que desmenuza y critica. Fijados los límites y las inevitables deficiencias de la crítica literaria, Todorov define lo fantástico como *la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento en apariencia sobrenatural*. El ser que debe experimentar ineludiblemente esa duda es el lector, aunque muy a menudo participe de ella un personaje. El lector adopta una actitud ante el texto y rechaza tanto una lectura alegórica, como una poética, es decir, no representativa de una realidad material. Estas tres características, duda, ser que duda y apariencia de sobrenatural, se inscriben en la obra desde tres aspectos: *verbal*, referido al punto de vista; *sintáctico*, referido a lo que comúnmente se llama composición y *semántico* referido a los temas. No siempre el lector sale de la duda, pero a menudo lo hace el personaje que sale entonces del campo de lo fantástico y admite o que los hechos entran dentro de las leyes naturales y entra entonces en el género de lo extraño, lo inusitado, o, por el contrario, admite que los acontecimientos son sobrenaturales y se adentra en el género de lo maravilloso. Esto hace de lo fantástico *un género siempre evanescente*. Señala el autor luego los límites entre poesía y literatura fantástica; dice que la poesía es fundamentalmente no representativa y que, en cambio, debe necesariamente serlo, implica por lo tanto la *ficción*, aunque, dice, existan antologías de poesía fantás-

tica. El límite entre lo alegórico y lo fantástico está señalado por el hecho de que lo alegórico admite un sentido segundo que explica el texto, en cambio, por definición, la definición de Todorov al menos, lo fantástico deja de serlo en cuanto puede ser explicado, pues lo que lo caracteriza es el estado de duda.

El capítulo quinto está consagrado al estudio de ciertas técnicas que se imponen a la literatura fantástica: la del narrador representado, por ejemplo, más apto que el omnisciente para mantener el estado de duda, personaje capaz de engañarse y que facilita la identificación lector-narrador. La irreversibilidad de la lectura, obvio en este tipo de temas cuyo fundamento es la duda, lo mismo que en las novelas policiales o en las bromas.

El estudio de los aspectos semánticos o temáticos se inicia con un interesante planteo acerca del estudio de la temática literaria en general. Clasifica luego los temas fantásticos en dos grupos: los temas del *yo* y los del *tú*. Los primeros se refieren esencialmente a la estructuración de la relación sujeto-objeto, en términos freudianos a la relación percepción-conciencia. Se rompen los límites entre el mundo físico y el espiritual y surge una causalidad de tipo fantástico o sobrenatural que se convierte en un pandeterminismo. A la vez se produce una transformación del tiempo, que parece suspenderse, y del espacio, que pierde su estructuración estable. Los temas que se reúnen en este grupo —metamorfosis, multiplicación de la personalidad, etc.— tienen estrecha relación con las experiencias de los psicóticos, los drogados y los infantes de muy corta edad. Los temas del *tú* están relacionados con la sexualidad y muy especialmente con sus formas excesivas. Se los encuentra representados muy a menudo por el diablo y expresados en términos de violencia y crueldad. También la muerte, los cadáveres, el vampirismo, la vida después de la muerte están ligados con él. Si los relacionados con el primer grupo correspondían a una estructura interna peculiar del sujeto, en éstos entran en cuestión las relaciones entre los humanos, la posesión del hombre por lo que puede llamarse sus instintos y se resuelven siempre en acción. Podrían llamarse también *temas del discurso* así como los primeros *temas de la mirada*, por ser el lenguaje, forma por excelencia, el agente estructurador de las relaciones entre el hombre y los otros.

De la semántica deduce Todorov las funciones de lo fantástico. Social: un modo de expresión de ciertos temas tabú que no se osaría expresar de modo realista, sea por una censura institucional o por una interna. Eso explicaría el auge de la literatura fantástica en el siglo XIX, anterior al psicoanálisis. Desde un punto de vista estrictamente literario, lo fantástico tendría una triple función: *pragmática*, mantiene el suspenso; *semántica*, describe un universo fantástico que no tiene existencia fuera del lenguaje y por fin, *sintáctica* por cuanto la intervención de lo sobrenatural produce el desequilibrio necesario para el nacimiento de la acción y por lo tanto del relato. La función de lo fantástico en sí mismo, es decir, la duda entre lo real y lo maravilloso corresponde en el fondo, concluye Todorov, con la literatura que va más allá de la dicotomía real-imaginario. En el siglo XX (Kaf-

ka) nos encontramos ante una generalización de lo fantástico, el mundo del libro y el del lector están incluidos en él, *lo que antes era excepción se hace ahora regla*.

La obra concluye con una bibliografía breve, pero fundamental sobre el tema. Nos encontramos ante una obra fundamental sobre el tema de la literatura fantástica y ante un ejemplo de rigor y claridad en el estudio de los temas literarios. Su autor, discípulo de R. Barthes, pertenece al grupo de jóvenes que dentro de la línea del estructuralismo se propone iniciar la renovación de la crítica francesa.

MARÍA CELIA DARRÉ

GUILLERMO DE TORRE: *Doctrina y estética literaria*. Madrid, Guadarrama, 1970, 810 p., 15 x 22 cm.

La editorial Guadarrama reúne, en un grueso y bien presentado volumen, un conjunto de trabajos de Guillermo de Torre, aparecidos en diversas fechas y circunstancias: *Para un concepto de la literatura*, *La aventura y el orden*, *La crisis del concepto de literatura*, *Literatura y compromiso*, *Generalizaciones y movimientos*, *Miradero clásico*, *La aventura estética de nuestra edad*, *Los géneros literarios*, *Diálogo de literaturas* y *Ut pictura poesis*. Todos ellos abordan cuestiones de literatura en general o aspectos particulares de ella, que replantean problemas de largo aliento.

Se trata de una iniciativa loable, ya que, si bien ningún estudioso de la literatura ignora estos trabajos, su consulta y manejo serán ahora más fáciles. Esto permitirá aproximaciones y cotejos, útiles sin duda para precisar el pensamiento de Guillermo de Torre, tan influyente en su larga trayectoria.

Lo mismo cabe decir acerca de nuevos círculos de lectores, a los cuales esta obra podrá iniciar en el conocimiento de un crítico cuya amplísima versación y juicio cuidado los orientarán en múltiples problemas de la literatura actual.

Por todo ello, cabe recomendar la consulta de este volumen, que ocupará desde ahora un lugar importante en la biblioteca y, lo que es más importante, en la presencia viva de temas inagotables.

BEATRIZ E. CURIA

GIANNI VENTURI. *Pavese*. Col. II Castoro. Firenze. La Nuova Italia. 1969. 125 pág. 15 x 16,5 cm.

El presente estudio debe ser considerado como una concepción orgánica acerca de Cesare Pavese; como una visión completa desde su personalidad y sus obras

iniciales a su producción más cumplida. Siguiendo la estructuración del ensayo deducimos la evolución temática y el ideario mantenido por Pavese a través de sus experiencias humanas y literarias. El material a estudiar está ordenado en once capítulos completados ajustadamente por los datos biográficos y la bibliografía comentada que adjunta la edición.

Destacable resulta la importancia que Venturi asigna a la experiencia poética en la trayectoria del autor que, sabemos, no es marginal o mero antecedente de su producción narrativa. *Lavorare stanca* señala hitos estilísticos y temáticos que remiten a la consciente profundización que implica la literatura para Pavese.

Su tendencia fundamental a *dar a sus actos un significado que los trascienda, a hacer de sus días una serie de momentos inconfundibles y absolutos*, implica que lo autobiográfico asume una intención simbólica ya en el plano de una problemática universal.

El ensayista se detiene en la 'poesía-racconto': la métrica, la sintaxis, los motivos, los desarrollos y analiza algunas líricas que manifiestan la dimensión poética postulada por Pavese, verdadera reacción contra el hermetismo y resolución de su adhesión inmediata a la realidad. Del mismo modo trata la 'imagine-racconto', la literatura como 'mestiere', la experiencia americana, la poética pavesiana que se configura como *una espiral que difunde y acoge motivos ya experimentados* en progresivo ahondamiento (p. 15).

Cuento y novela presuponen en este autor una nueva tentativa de expresión. No todos los relatos son logrados y valen más, a veces, como desarrollo de técnicas que como expresión artística. Aquí la búsqueda pavesiana se orienta sucesivamente al diálogo, al ritmo, al personaje, a la tensión narrativa y narrar se convierte en *aplacamiento del magno interior, clarificación del nudo inicial*. También en este aspecto Venturi señala connotaciones y las dilucida acertadamente.

Por último, el crítico explica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, colección que cierra el arco literario pavesiano. La poesía representa la extrema posibilidad de expresión. Sentimos la brevedad de este apartado por cuanto Venturi apunta sugerentes comentarios en lo que respecta a lírica y en este caso no agota el tema.

La articulación de los distintos capítulos nos permite llegar a la unidad de la obra de Cesare Pavese. Pero donde se perfila el mayor interés del ensayo es en la elaboración personal y funcional de una serie de datos, que siendo los mismos, permiten a Venturi conclusiones propias. *Pavese* es a nuestro juicio un aporte serio y útil para el conocimiento orgánico del escritor fallecido hace veinte años.

GLORIA GALLI DE ORTEGA A.

SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL DIA 15 DE SETIEMBRE DE 1972
EN LA IMPRENTA DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
SANTA FE - REP. ARGENTINA



IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe & Argentina