

ARTURO SERGIO VISCA

LA MIRADA CRÍTICA
Y
OTROS ENSAYOS



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS
MONTEVIDEO

1979

ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

ACADEMICOS DE NUMERO

Presidente: Don Arturo Sergio Visca

Secretario: Don Fernando García Esteban

Don Carlos Sabat Ercasty

Don Carlos Rodríguez Pintos

Don Justino Jiménez de Aréchaga

Don Domingo L. Bordoli

Don Juan E. Pivel Devoto

Doña Celia Mieres

Don Julio C. Da Rosa

Don Rolando A. Laguarda Trías

Don Santiago Dossetti

Doña María de Montserrat

Don Ildefonso Pereda Valdés

Don Aníbal Barrios Pintos

Doña Elida Miranda

Don Luis Bausero

Don Rodolfo Talice

Don Angel Curotto

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE LETRAS

SERIE III

ESCritos

IMPRESO EN EL URUGUAY

Queda hecho el depósito que marca la ley

ARTURO SERGIO VISCA

LA MIRADA CRÍTICA
Y
OTROS ENSAYOS



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS
MONTEVIDEO

1979

ADVERTENCIA

Tres secciones disímiles componen este volumen. La primera se integra con tres ensayos interdependientes que versan sobre la crítica literaria; la segunda reúne un conjunto de trabajos que proponen puntos de vista sobre aspectos de la creación de figuras representativas del 900 uruguayo; la tercera convoca quince notas bibliográficas publicadas en la revista Búsqueda. Los tres ensayos de la primera sección se publican aquí por primera vez, salvo unas pocas páginas adelantadas en la citada revista. Los trabajos de la segunda fueron dados a conocer en diversas publicaciones periódicas. Algunos han sido reelaborados y ampliados.

Los tres ensayos que constituyen la primera sección no pretenden formular una teoría cabal sobre la crítica literaria sino, tan sólo, transmitir las personales meditaciones del autor, apoyadas en la experiencia adquirida por el ejercicio de esa actividad intelectual a lo largo de muchos años. Los trabajos reunidos en la segunda son esquemas o proyectos de ensayos sobre temas cuya elucidación total requerirían más amplios desarrollos. Tanto aquellos como éstos son, sólo aproximaciones a los temas que tratan. El autor estima sin embargo, que constituyen una contribución no del todo inútil para el esclarecimiento de algunos problemas que esos temas postulan. Lo mismo es válido para las reseñas bibliográficas que congrega la tercera sección.

Lo antedicho destaca suficientemente, según creo, el carácter de las páginas que componen este volumen: sólo procuran ser, reiterando los términos usados, esquemas de ensayos o aproximaciones a los temas que plantean. Esos puntos de vista pueden constituir, sin embargo, incitaciones para su profundización y cabal desenvolvimiento. Si así ocurriera, la publicación de este volumen quedaría justificada.

A. S. V.

LA MIRADA CRÍTICA

El crítico tiene que percibir, de un modo mucho más puro y profundo que el lector ordinario, todo aquello que, transmitido por el poema, nos pone íntimamente en contacto con la intuición creadora del poeta. Dicho con otras palabras, el crítico es un poeta, y posee los dones de un poeta, por lo menos virtualmente.

Jacques Maritain

Una obra de arte no se basta a si misma. Cuando el crítico la abandona es un cuerpo muerto y no tarda en desaparecer. Al contrario, la obra no vive más que cuando el crítico la insufla vida, dándole un carácter que, por lo demás, se modifica de siglo en siglo. El crítico es un verdadero demiurgo.

León Pierre-Quint

A. La lectura crítica

1. *Secreto y confidencia*

Cuando alguien toma entre sus manos un texto literario, lo primero que cae bajo sus ojos como expresión de ese mundo imaginario es el vasto conjunto de grafemas que lo componen. En ese momento inicial lo que el lector tiene ante sí es un secreto. Pero se trata de un secreto que, desde su mismo origen, lleva en sí la aspiración de revelarse. Es un secreto que quiere convertirse en confidencia. Esa confidencia se verifica si quien tiene el texto entre las manos desentraña el sentido de los grafemas mediante ese acto descifradorio que es la lectura. Mediante ella, se penetra en el texto, se desentraña el secreto y se recibe la confidencia. Estas operaciones, que son las primeras de la actividad crítica, obligan a recordar que la lectura, aunque siempre idéntica como acto descifradorio externo, admite, sin embargo, una gama de posturas íntimas muy variada. La actitud íntima de quien lee un anuncio comercial no es la misma, desde luego de la de quien estudia un tratado de filosofía, ni tampoco la de éste y la de quien penetra en un texto literario. Y aún más sutilmente: la postura íntima varía si se trata de textos literarios de distinto género. De estas afirmaciones se deriva sin esfuerzo que la actitud íntima que debe adoptarse ante un texto literario es el acto crítico fundacional del cual surgen en no pequeña proporción, los rasgos de las operaciones críticas posteriores. La lectura de un texto literario, realizada con fines críticos, y por ser, precisamente, el acto crítico fundacional, debe estribar en postulados que aseguren el rigor de los aspectos científicos de la crítica literaria. A su vez, esos aspectos requieren fun-

damentarse, en cuanto actividad científica, en principios y postulados teóricos imprescindibles como punto de partida para el enjuiciamiento de un texto literario concreto. Pero esos principios y postulados encuentran su fundamentación en los datos que proporcionan los textos singulares donde *lo literario* (o la *literaturidad*, según expresión de Roman Jakobson) se verifica. La ciencia de la literatura y los aspectos científicos de la crítica literaria tienen, por consiguiente, una raíz experimental, válida, asimismo, para la elaboración de una teoría de la *lectura crítica*, piedra angular de la mencionada ciencia y de lo que de científico la crítica literaria tiene. El análisis de esa raíz experimental es, pues, necesariamente previo a toda consideración sobre la *lectura crítica*.

2. La crítica como empiria

El conocimiento experimental o empírico tiene su base, como es bien sabido, en la acumulación de observaciones registradas en el sector de la realidad del que se ocupa en cada caso. Pero la fundamentación de verdades sustentadas en la observación de hechos exige, por una parte, milimétrica exactitud en la observación, y, por otra, que la misma comprenda la integridad del fenómeno, sin dejar fuera el mínimo detalle. Ahora bien: hay cierto tipo de hechos o fenómenos que sólo requieren la observación externa, desde fuera u objetiva, mientras otros exigen, además, la observación interna, desde dentro o subjetiva. Dicho de otro modo: hay hechos o fenómenos que obligan a que el observador se sitúe en una postura de distanciamiento u objetividad, en tanto otros imponen al observador, a fin de aprehenderlos en su totalidad, a que se ubique en una actitud de subjetiva identificación o convivencia con ellos. Materia de esta índole tienen los textos literarios que, obviamente, son el campo de *observación* del crítico literario. Esa materia es el contenido emocional o de sensibilidad comunicado a esos textos por el creador. Esos

estremecimientos de sensibilidad y emocionales impregnan todos los componentes del texto y para la captación integral y en profundidad de los mismos no es suficiente la observación externa, desde fuera u objetiva, porque si bien las emociones y los estremecimientos de la sensibilidad ajena admiten ser observados *desde fuera*, lo cierto es que para *saberlos* realmente es necesaria una especie de íntima comunión con *el otro* sólo lograble por medio de una facultad simpática que permita la convivencia de la intimidad ajena. Sin esa convivencia, no hay posibilidad de una *observación* total de la intimidad del otro y, por consiguiente, desde el punto de vista científico, carecería de validez, por no cumplir la exigencia del método experimental que requiere la observación exacta y total del fenómeno indagado. La *observación* integral de los contenidos emocionales y de sensibilidad de un texto literario impone, por lo tanto, la íntima convivencia del crítico con ellos, porque, en caso contrario la *observación*, de acuerdo con las anteriores afirmaciones carecería de rigor científico. Esto es: no sería *visto* en su integridad y al quedar parcializada la *observación*, no se cumpliría con las imposiciones del método experimental. De donde, evidentemente, toda concepción posterior carecería de base firme y lo mismo ocurriría con los postulados y principios especulativos teóricos de los aspectos científicos de la crítica literaria y de la ciencia de la literatura. Este planteo sugiere de inmediato una pregunta: ¿cómo es posible una internación tan íntima en el texto literario que permita *convivirlo* y *verlo* desde dentro? La lectura descifratoria de los grafemas que componen el texto es, como ya se ha afirmado, el acto crítico fundacional y piedra angular de todo el edificio crítico destinado a revelar ese secreto que quiere convertirse en confidencia que el texto literario, como asimismo se ha afirmado, propone. La respuesta a la pregunta planteada ha de encontrarse, por consiguiente, en el análisis de ese acto crítico fundacional. Es necesario, pues, ingresar en el análisis de la lectura.

3. Dos modos de lectura

La postura íntima asumida en la lectura, como ya se dijo, puede adquirir matizaciones diferenciales muy diversas, pero es posible reducir esa multiplicada diversidad a dos maneras diferenciadas y antagónicas que pueden denominarse *lectura en cercanía* y *lectura en lejanía*. Las dos tienen un rasgo identificador: ambas consisten en la recepción y desciframiento del mensaje encerrado en el secreto constituido por los grafemas; las dos llevan ínsito en sí un elemento que las diferencia: cada una de ellas supone la adopción de una postura íntima propia que determina una manera distinta de recepcionarlo. La *lectura en cercanía* es la que consiste en leer esforzándose en convivir emocional y conceptualmente el texto y comprometiéndose con la vida imaginaria que el texto comunica; la *lectura en lejanía*, contraria a la *lectura en cercanía*, consiste en leer manteniéndose emocionalmente independiente del texto, sin dejarse atrapar por las redes conceptuales que el mismo expone y contemplando, pero sin comprometerse con él, el cuadro imaginativo que el texto dibuje. Dicho de otro modo: el lector *en cercanía* se abandona a la atracción tentacular del texto y se interioriza en él; el lector *en lejanía* procura permanecer en situación de externidad en relación con el texto y ubicándose en posición netamente objetiva, lo estudia a través de una indagación fría y lúcida y analítica. Esta dicotomización de la lectura en dos modos opuestos o de facciones nítidamente diferenciadas induce, naturalmente, a preguntar cuál de las dos es la específicamente crítica y realmente adecuada para el penetrante enfrentamiento crítico de un texto literario.

La oposición entre estos dos modos de lectura es muy precisa: la *lectura en cercanía* se atiene a las condicionantes del subjetivismo; la *lectura en lejanía* tiene los rasgos atribuibles a lo objetividad. Un antagonismo tan tajante induce espontáneamente a sostener que ambas lecturas no admiten ser consideradas a la vez específicamente críticas y que, por ende,

una debe ser descartada. Como la actividad rigurosamente científica (como lo es, en algunos aspectos, la crítica literaria) requiere métodos de indagación que aseguren la objetividad de las conclusiones, es fácil concluir que la *lectura en lejanía* u objetiva es la específicamente crítica y que la *lectura en cercanía* o subjetiva debe ser rechazada por a-crítica o anticientífica. No es, sin embargo, así. Ambos modos de lectura son críticamente necesarios y tienen, con todo rigor, carácter complementario. Esta afirmación se fundamenta en el planteo realizado en el párrafo anterior. Las aseveraciones allí sentadas sirven para dar razón de los motivos que validan críticamente a una y otra lectura y las hacen complementarias. Para ello es necesario tener bien presente la afirmación siguiente, reiteradamente expuesta: algunos aspectos de la crítica son de carácter rigurosamente científico y se fundamentan en principios y postulados especulativos teóricos, los cuales, a su vez, se basan en los datos obtenidos experimentalmente del mismo texto. Esta afirmación determinó una interrogante: ¿cómo lograr esos datos cuya obtención —y por motivos ya expuestos— exigen una internación tan íntima en el texto que permitan *convivirlo* y *verlo* desde dentro? La respuesta es ahora clara: a través de la *lectura en cercanía*, que consiste, precisamente, en esa imprescindible *convivencia* y *visión* internas. La caracterización antes realizada de lo que es la *lectura en cercanía* así lo evidencia y, ahora, no es necesario más para que quede fundamentada la validez crítica de esa lectura. Aún más: ella no es solamente válida desde el punto de vista crítico sino que, en verdad, es la lectura raíz, porque proporciona su material a la *lectura en lejanía*. La imprescindibilidad de esta última lectura para la elaboración crítica con valores científicos casi no requiere fundamentación. Tan evidente es. La *lectura en lejanía* permite realizar la lúcida indagación analítica de los *datos* vivenciados a través de la *lectura en cercanía*. El análisis confirma, corrige o rechaza esos datos. Este cernimiento analítico se continúa con las operaciones críticas que concluyen en la caracterización, in-

interpretación y valoración finales del texto. La aseveración de que ambas lecturas son complementarias queda, con todo lo dicho, confirmada: la *lectura en cercanía* de por sí es insuficiente para fundamentar una crítica rigurosa en sus aspectos científicos, pero la *lectura en lejanía* sin la anterior carecería de base sólida para fundamentar juicios valederos. Las delicadas operaciones conceptuales que requiere la elaboración de una crítica rigurosa son, pues, consecuencia de las conclusiones inferibles de ambas lecturas.

4. Tres avenidas críticas

La posición asumida por el crítico literario ante la *lectura en cercanía* y la *lectura en lejanía* permite determinar, teóricamente y con prescindencia de la multiplicidad de orientaciones o tendencias que la historia de la crítica literaria hace visibles, la posibilidad de tres grandes avenidas críticas. Cada una de ellas se singulariza por los rasgos diferenciales que, de un modo general y sin pretensiones de realizar un dibujo pormenorizado, se expondrán a continuación.

a. *Crítica impresionista.* Cuando el crítico, tras la *lectura en cercanía*, expone en forma casi espontánea y sin mayor análisis objetivo ni rigurosa fundamentación teórica, las reacciones inmediatas que en él ha promovido el texto, realiza ese modo de crítica que ha recibido la denominación de *crítica impresionista*. Esta forma de crítica ha sido, en las últimas décadas, muy desestimada, llegándose, incluso, con notoria injusticia, hasta negarle la jerarquía de actividad crítica real. Esta desvalorización total no se justifica. Si es exacto, como ha sido dicho, que el modo de contar el *argumento* de una novela supone una forma larvaria de crítica, ya que constituye la expresión de una manera de *verla*, con más razón es válida la calificación de actividad crítica el transmitir el conjunto de impresiones vivamente experimentadas ante la lectura de un texto literario. Esas impresiones,

además, aunque no procuren estribar en un sistema crítico teórico que las fundamente analítica y conceptualmente, pueden ser, y así ocurre con frecuencia, penetrantemente certeras. Y cuando están expresadas, y es asimismo frecuente que así sea, con verdadera calidad de escritura o impulso lírico, se constituyen como una válida *recreación crítica* del texto que, en algunos casos, supera los valores del texto mismo. No es posible, en consecuencia, negarles jerarquía crítica, porque, y así debe ser subrayado, suelen iluminar al texto con luces desentrañadoras de su significación y sentido. Mucho hay, por ejemplo, de impresionismo crítico en las páginas del *Rubén Darío* de José Enrique Rodó y, sin embargo, es imposible negarles ubicación en el más alto nivel crítico. Para concluir, conviene plantear esta pregunta: ¿qué valor tiene, desde el punto de vista científico, la crítica impresionista? La respuesta es clara: la crítica impresionista que se limita a expresar el *efecto* que la obra produce en el crítico, no es a-científica sino científicamente incompleta, porque se funda solamente en la *lectura de cercanía*, y en las vibraciones que la misma provoca en la sensibilidad, y no completa el proceso de elaboración conceptual y análisis que se apoyan en la *lectura en lejanía*. Pero aporta dos enseñanzas capitales: acentúa la importancia de la primera forma de lectura subrayando que la actividad crítica, a pesar de sus aspectos científicos, no puede obviar los ingredientes emocionales y de sensibilidad, y, asimismo, evidencia lo que la crítica tiene de actividad creadora, ya que, entre otros motivos, al completar la obra del creador descubriendo y llevando a plenitud elementos que en ella sólo están en germen, se muestra como un modo de creación estética acentuado, generalmente, por las calidades de realización que esta forma de crítica suele ostentar.

b. *Crítica objetiva*. Los rasgos singularizantes de esta avenida crítica son los opuestos a los de la crítica *impresionista*. Esta se basa exclusivamente en la *lectura en cercanía* y traduce las espontáneas reacciones, fundamentalmente emo-

tivas, del crítico ante el texto literario, y, aunque menos frecuentemente, *ideas* que el mismo le sugiere. La crítica *objetiva*, por lo contrario, se fundamenta sustancialmente en la *lectura en lejanía* y procura prescindir de las reacciones primarias provocadas por la *lectura en cercanía*, e incluso prescindir de toda lectura de tal naturaleza, para centrar la actividad crítica en el análisis objetivo del texto. Esta crítica evita esa íntima internación en el texto cuyo efecto es una *convivencia* del mismo que se manifiesta en estremecimientos de la sensibilidad. Desecha, por consiguiente, la expresión de las reacciones emotivas que el texto pueda provocar en el crítico como *mero lector* e intenta limitar su actividad al análisis fríamente objetivo de los componentes de aquél. Frente a esta crítica *objetiva*, ¿qué posición cabe adoptar? El enjuiciamiento de la crítica *objetiva* conduce a señalar en ella aspectos positivos, ausentes en la crítica *impresionista*, y otros negativos, que en esta última no aparecen. Los aspectos positivos son el intento de realizar un análisis objetivo de los componentes del texto y el sustentarse, porque de lo contrario cualquier análisis objetivo sería imposible, en un sistema conceptual teórico. Los aspectos negativos son, en primer término, el desechar las reacciones espontáneas provocadas por la *lectura en cercanía*, y, en segundo término, el propósito derivado de esa actitud inicial, de lograr un análisis puramente objetivo de los componentes del texto. En relación con el primer aspecto, la objeción que debe formularse es muy precisa. Si la base experimental de la crítica se halla, tal como se expresó en el parágrafo 2. *La crítica como empiria* de este ensayo, en las reacciones espontáneas provocadas por la *lectura en cercanía*, la crítica *objetiva*, al prescindir de esa base, se despoja de un ingrediente sustancial para la elaboración conceptual rigurosa. La crítica *impresionista* es incompleta por no acceder al análisis conceptual objetivo; la crítica *objetiva* es incompleta por prescindir de su base experimental y por no integrar en sí los ineludibles elementos emotivos y de sensibilidad. En cuanto al segundo aspecto, la objeción se funda-

menta en que no es sostenible la posibilidad de una total objetividad en el análisis, si pretende ser integral, de un texto literario. Es posible una relativa objetividad en el análisis de algunos aspectos del texto (por ejemplo: en el que culmina con una caracterización de su *contenido*), pero es totalmente imposible en otros (por ejemplo: en el que culmina en el acto axiológico). Es preciso, aún, agregar, que el intento de total objetividad se frustra —con matizaciones subjetivas indominales— en el acto expresivo, porque el poder creador del lenguaje hace decir, simultáneamente, más y menos de lo que se quiere, ya que, según ha afirmado con precisión José Ortega y Gasset, el lenguaje está sujeto a una ley de insuficiencia y de exuberancia que produce ese efecto.

Estas últimas afirmaciones conducen espontáneamente a la formulación de una pregunta cuya respuesta es importante. La interrogante es esta: ¿es válida la denominación de crítica científica para la que en este ensayo ha sido designada como crítica *objetiva*? Es éste un problema cuya elucidación —y, con toda certeza, no cabal— exigiría extensos y delicados análisis. La pregunta formulada ha tenido respuestas distintas y ha promovido actitudes polémicas. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, por ejemplo, ha escrito taxativa y sin duda exageradamente esto: “*La crítica literaria nada tiene de ciencia y siempre tendrá mucho de intuición personal.*” En cambio, Alfonso Reyes, en diversos ensayos, se muestra ecuanímente cauteloso, y, con ciertas restricciones y condicionantes, no niega enteramente la posibilidad de una crítica científica. Otros teorizantes, más cercanos en el tiempo, no vacilan en aceptarla como una realidad. Es recomendable para visualizar el problema y las varias respuestas que le han sido dadas, el libro de Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (Alianza Editorial S. A., Madrid, 1970). No obstante su carácter decididamente polémico, hay en este libro una visión ajustada de la historia de la denominada crítica científica y una documentada exposición de las posturas asumidas ante la pregunta que interroga sobre su posibilidad. En este ensayo,

desde luego, no se intentará el enfrentamiento del problema, que se escinde en varios, planteado por la expresión *crítica científica*. Sólo se afirmará, de un modo muy general, que la actividad crítica tiene entre sus operaciones algunas de carácter científico, sin que ello suponga afirmar la posibilidad o existencia de una crítica científica en su totalidad. Incluso es necesario subrayar que para legitimar el adjetivo *científico* como válido para algunos aspectos de la crítica, es necesario delimitar con precisión el sentido atribuido al sustantivo ciencia, que no admite aquí ser exactamente el mismo con que se le toma al usarlo cuando se trata de otros modos de conocimiento de la realidad. Esos aspectos científicos son, fundamentalmente, el rigor en el uso de los datos proporcionados por la investigación, actividad distinta a la crítica pero auxiliar de la misma, y la posesión de un sistema conceptual crítico y un método de análisis que, es necesario subrayarlo incisivamente, son variables para cada crítico y para cada distinta orientación crítica.

c. *Crítica integral*. Una imagen metafórica puede explicar concretamente qué se entiende en este ensayo por *crítica integral*. La *impresionista* y la *objetiva* serían, en esa imagen, como dos líneas que partiendo de un mismo punto, el texto literario, se bifurcarán como los catetos de un triángulo rectángulo, y la *integral* se constituiría en una línea que, partiendo del mismo punto, fuera perpendicular a su hipotenusa. O, dicho de otro modo: la *crítica integral* sería como una línea de fuerza sintetizadora de las otras dos. Esta inicial caracterización metafórica admite ser precisada con la exacta afirmación de Rafael Lapesa cuando expresa que el crítico no debe “*entregarse irreflexivamente a sus reacciones más espontáneas, ni tampoco anularlas, pues revelan a su manera el poder estético de la obra, sino superarlas mediante un análisis detenido y profundo.*” La *crítica integral* es, pues, como se infiere sin esfuerzo de la imagen metafórica propuesta y de las aseveraciones de Rafael Lapesa, aquella que, conciliando los opues-

tos en una unidad superior, funde los aspectos positivos de la crítica *impresionista* y de la objetiva y descarta, como es natural, los negativos. El texto literario sólo puede ser enfrentando en su totalidad, y con auténtico rigor, desde la ubicación que proporciona esta avenida crítica y, por consiguiente, sólo realiza crítica en su más alto nivel quien se sitúa en esta posición integradora. Las operaciones críticas que ella exige serán explicitadas —y, desde luego, fundamentadas— en el próximo ensayo. Pero es necesario afirmar aquí, taxativamente, y como fundamento general de esas operaciones, que solamente la crítica *integral*, y precisamente por serlo, cumple con las dos exigencias básicas que la actividad crítica auténtica exige y sin las cuales todo el edificio crítico carece de consistencia. Esas dos exigencias, piedras angulares de la elaboración crítica, consisten en atender cuidadosamente a los *datos experimentales* que el texto proporciona y en analizar reflexiva y *objetivamente* (hasta donde la *objetividad* es posible, según se ha subrayado) los *datos experimentales obtenidos*. La primera exigencia queda asegurada por la *lectura en cercanía*, que el crítico *integral* no descarta, como lo hace el *objetivo*, y, por ende, y según palabras de Rafael Lapesa, no *anula* sus *reacciones más espontáneas*, aprehensoras de los datos experimentales; la segunda exigencia queda asegurada por la *lectura en lejanía*, que el crítico *integral*, en oposición al *impresionista*, efectúa y mediante la cual puede acceder al nivel de *objetividad* posible en el análisis de un texto literario, cuando ese análisis es, siempre, según palabras de Rafael Lapesa, *detenido y profundo*. Ambas operaciones críticas, cuyos fundamentos han sido expuestos en los parágrafos 2 y 3 de este ensayo, requieren, desde luego, para su realización lúcidamente rigurosa, la posesión de *un* método y de *un* conjunto de conceptos críticos coherentemente organizados que proporcionen una definida perspectiva para el enfrentamiento del texto literario. En definitiva: la doble atención a la *empiría* y a la *objetividad*, el no descuidar los ingredientes emocionales

y de sensibilidad ínsitos en el texto, ni su reflejo en el crítico mismo, cuya sustancial importancia se estudiará en el próximo ensayo, y la posesión de *un* método y de *un* sistema conceptual crítico, dan base sólida a la crítica *integral* para proceder a la verificación de todas las operaciones críticas que el análisis total del texto literario requiere. Esta síntesis final debe, aún, ser completada con algunas precisiones que se harán en párrafo separado.

5. *Acotación final*

El paisaje dibujado por la actividad crítica, desde su lejano origen, que suele fijarse en la *Poética* de Aristóteles, hasta nuestros días, muestra un abigarrado, y quizás quepa decir colorido, entrecruzamiento de tendencias dispares que, en muchas ocasiones, se han enfrentado polémicamente. En estas últimas décadas, la proliferación de orientaciones críticas opuestas entre sí ha adquirido un carácter casi alarmante. Crítica sociológica y crítica formalista, crítica psico-analista y crítica estructuralista son tan sólo unas pocas, citadas como ejemplo, de las muchas posturas críticas antagónicas que en nuestros días aspiran a que se les considere la *crítica* por antonomasia. Lo alarmante no es la multiplicidad de tendencias, ya que cada una puede acceder al análisis del texto desde un válido punto de vista iluminador de aspectos importantes del mismo, sino la pretensión de cada una, como ya se ha señalado, de ser considerada la crítica por antonomasia, decretando, de este modo, la casi nula validez de las otras. Ante esta multiplicada variedad de orientaciones, cabe preguntarse qué ventajas reporta el adherir a alguna de ellas, y, teniendo en cuenta el enfrentamiento polémico de las mismas, qué desventajas pueden derivar de tal adhesión. La respuesta, y parece posible afirmarlo taxativamente, es la siguiente: una tal adhesión proporciona, y es la ventaja, un punto de vista bien definido para asediar críticamente el texto literario, pero, y es la desventaja, esa adhesión *sectoriza*

la visión crítica, impidiendo el análisis *total* del texto. Estas afirmaciones no significan, en modo alguno, un rechazo masivo de esa multiplicidad de orientaciones. Esta posición tendría, sin lugar a dudas, las facciones de lo absurdo, y resultaría mucho más negativo que la adhesión dogmática a cualquiera de esas tendencias. La posición más ventajosa ante ellas se infiere de la consideración de las relaciones entre el texto analizado y la postura crítica válida ante él. Al respecto, es válido afirmar que las especulaciones teóricas deben ser continuamente confrontadas con los resultados de los también continuos análisis de los textos, a fin de ajustar aquellas especulaciones a lo que esos resultados impongan. La *teoría* debe ceder ante la *realidad*, que es, con todo rigor, la que implacablemente impone normas. Algo similar ocurre en lo que respecta a las relaciones entre el texto y la válida postura crítica ante él. La intrínseca naturaleza del texto impone normas para su penetración crítica válida. Esto hace posible ingresar al análisis de un texto, y según sea su intrínseca índole, desde los puntos de vista proporcionados por diferentes orientaciones. Cada texto *propone* el punto de vista, correspondiente a determinada tendencia, desde el cual conviene iniciar el análisis. Pero, y es preciso subrayarlo incisivamente, ese punto de vista debe ser sólo un estribamiento inicial. El análisis integrador exigido por los más altos niveles críticos deberá ser continuado, partiendo de los resultados que haya rendido ese estribamiento inicial, en todas las direcciones que requiera el análisis total del texto. Es posible afirmar, como síntesis final, que ante las distintas orientaciones, que se enfrentan polémicamente, lo ventajoso es adoptar una posición de *expectativa* que se resuelve —cabe decirlo así— cuando el texto analizado *elige*.

B. Area de acción, teoría, métodos

1. *Como en la filosofía*

En el párrafo final del ensayo anterior, se señaló que la crítica, a lo largo de toda su extensa trayectoria histórica, ha ido mostrando una abigarrada multiplicidad de rostros y se agregó que en estas últimas décadas esa multiplicidad, temporalmente simultánea, presenta una variedad casi alarmante. ¿A qué causa es posible atribuir tan nutrida proliferación de tendencias polémicamente enfrentadas? La respuesta a esta interrogante, dentro de un inicial nivel analítico, no es difícil. Parejamente a lo que ocurre con la filosofía, cuyos límites, definición y métodos no han podido, a lo largo de muchos siglos de especulación filosófica universal, ser fijados de un modo que unánimemente convoque la aprobación de todos los filósofos, la crítica no ha logrado aún, por parte de sus practicantes, una precisa determinación de sus bases teóricas, métodos y área de acción. El universal consenso de todos los críticos, e incluso de aquellos que no lo son pero se interesan en el problema, parece imposible de alcanzar cuando el mismo se plantea. En el párrafo que sigue, se expondrán algunos puntos de vista sobre esos tres temas, aunque, obviamente, sin la pretensión, que sería vana, de lograr un imposible consenso ni la de resolver, desde luego, todos los problemas que esos temas llevan insitos en sí. Las afirmaciones que siguen, por consiguiente, sólo valen como una postulación aproximativa más entre las muchas que han sido postuladas sobre el área de acción, las bases teóricas y los métodos de la crítica literaria. Estos tres temas ocuparán otros tantos apartados en el párrafo que sigue. No se procederá a un análisis detenido de los mismos, por lo que,

quizás, sea conveniente destacar que las afirmaciones que se harán en esos apartados son congruentes, y en parte se fundamentan, con las que figuran en el ensayo anterior.

2. *Los tres apartados*

a. *El área de acción.* Coherentemente con lo expresado en el parágrafo final del ensayo anterior, que afirma el carácter normativo del texto cuando se le enfrenta críticamente, es preciso inferir que el área de acción de la actividad crítica extiende sus límites hasta donde el texto mismo lo exija, siempre que se pretenda realizar un análisis totalizador. El área de acción crítica no puede, pues, reducirse, en el análisis total, a la sola consideración de los valores literarios y estéticos del texto. Cuando el texto los plantea o los sugiere, la crítica debe proceder al análisis de motivos extra literarios o extra estéticos: sociológicos, éticos, metafísicos... Y corresponde hacerlo desde dos puntos de vista: como problemas en sí mismos de carácter extra literario y como componentes de la estructura estética del texto. El análisis de esos motivos desde este segundo punto de vista es imprescindible. Esos motivos, en efecto, al ingresar a un texto literario, adquieren independientemente de su significación y valor intrínsecos, el carácter de componentes estéticos del mismo y deben ser así juzgados para la consideración de la indicada estructura. Cabe agregar que es desde luego lícito que el crítico limite su área de acción si, renunciando al análisis totalizador, sólo se propone analizar uno o algunos aspectos del texto.

b. *Las bases teóricas.* En páginas anteriores de este libro, se han formulado, y reiteradamente, dos afirmaciones en relación con las bases teóricas de la elaboración crítica. La primera de esas afirmaciones es la siguiente: el crítico no puede prescindir de la posesión de un *sistema* conceptual que confiera coherencia y solidez al enfrentamiento analítico de

los textos particulares; la segunda afirmación es esta otra: el *sistema* conceptual, cuya raíz se halla en la observación y análisis de esa realidad sustancial que es para el crítico los textos literarios, a ella debe atenerse, y, cuando así lo impongan nuevas observaciones y nuevos análisis, debe modificarse. La *teoría* obedece a la *realidad* y a ella debe someterse y ajustarse. Tras esta reafirmación de la imprescindibilidad, para el crítico, de poseer un *sistema* conceptual que ha de ajustarse dinámicamente a la realidad sustancial que son los textos literarios, es preciso señalar que ese *sistema* no puede limitarse a la concepción estética y literaria. La gran crítica requiere que ese sistema —además del material que proporciona la observación y el análisis de los textos— se dimensione coherentemente con una visión socio-filosófica de la realidad, sin la cual la labor del crítico limitaría su área de acción o carecería de solidez al extenderla más allá de lo puramente estético y literario. De lo dicho se infiere sin esfuerzo, y es casi ocioso señalarlo, que cada crítico, mediante su personal reflexión, elabora su propio sistema conceptual, cuya amplitud, solidez y profundidad depende de la extensión de su experiencia estética, literaria y vital y de su mayor o menor capacidad especulativa. Estas últimas afirmaciones, que *personalizan* las bases teóricas de la elaboración crítica, posibilitan el planteo de esta pregunta: si la *teorización* es *personal*, ¿qué validez otorgar a la llamada ciencia de la literatura, cuyos postulados deben tener carácter de vigencia general? Es admisible articular esta respuesta: 1. la posibilidad de una *ciencia de la literatura* es todavía motivo polémico y no está demostrada; 2. aún admitiendo su posibilidad, los intentos por constituir la no han logrado resultados definitivos e incluso muchos de sus propugnadores la estiman sólo una *ciencia en formación*; 3. cada crítico, por consiguiente, aunque atienda y aun aproveche los resultados positivos de tales especulaciones, debe necesariamente fundamentar su propio *sistema* conceptual, ya que éste no puede provenir de una ciencia no existente y dudosamente posible; 4. incluso

existiendo una *ciencia de la literatura*, quedaría una zona en el sistema conceptual de cada crítico proveniente de su propia reflexión: la que corresponde a sus conceptualizaciones de carácter socio-filosófico.

c. *Los métodos.* El plural del sustantivo método utilizado para titular este apartado tiene una muy precisa significación: no hay uno sino múltiples *métodos críticos*. Esta aseveración es clara consecuencia de las que figuran en los apartados a y b, relacionadas, unas, con las consideraciones relativas a la *primacía del texto*, y otras, con el carácter personal del *sistema* especulativo que constituye la base imprescindible para la sólida elaboración crítica. Dos motivos, fundamentados en las consideraciones mencionadas, explican suficientemente la inevitable co-existencia de una multiplicidad de *métodos críticos*. El primer motivo se encuentra en lo que se ha denominado *primacía del texto*. Esa primacía, en efecto, hace que el texto sea normatizador de las operaciones críticas, y, por consiguiente, de la intrínseca naturaleza del mismo depende el *método crítico* válido para su rigurosa interpretación y valoración. No es posible, por ejemplo, enfrentar con idéntico *método crítico* un texto lírico puro que otro colmado de implicaciones sociológicas. Esta situación se repite en múltiples casos. Entre otros, éste: el estudio de una obra de valores literarios medianos, aunque interesante en su significación en el proceso evolutivo de una literatura, no admite la utilización del mismo *método* que el empleado para el estudio de una obra maestra de la literatura universal. La multiplicidad de *métodos críticos* es, pues, inevitable, hasta para el mismo crítico que, ante distintos textos, debe variar las normas de enfrentamiento. El segundo motivo que explica la coexistencia de una variada gama de *métodos críticos* es consecuencia de la índole personal del sistema especulativo de cada crítico. Si bien cada texto impone normas adecuadas a él para su correcto análisis, esto no impide que el crítico posea un *método* de carácter general, que, al adaptarse a

las exigencias de cada texto, se constituye en particular o matización del general. Ahora bien: ese *método crítico* de carácter general es función del *sistema* conceptual reiteradamente aludido, el cual, como también se ha afirmado reiteradamente, es personal *creación* de cada crítico. En consecuencia: su *método*, función de ese *sistema*, es también creación del crítico mismo. Cada crítico, por consiguiente, tiene su *método*, que multiplica en *métodos* al enfrentar los textos en particular. La múltiple coexistencia de *métodos críticos* tiene, así, una segunda motivación. Quizás convenga agregar que el sostener la coexistencia de una multiplicidad de métodos críticos no supone sostener, paralelamente, la inexistencia de algunas normas generales de acceso a los textos literarios. Ellas existen y de diverso modo se integran en los distintos *métodos*. Pero se integran a ellos sin destruir su carácter de creación personal. Con esas normas de carácter general se podrá, es posible, incluso y sin dificultad, elaborar una especie de cartilla de normas válidas para realizar una buena lectura crítica de los textos literarios que facilite su correcta interpretación y valoración. Pero la misma no tendría más que un pragmático valor didáctico y de nivel, en verdad, superficial. El *método* de un crítico, cuando lo es rigurosamente, no es asimilable a esas normas generales.

3. *Precisiones*

Las afirmaciones que figuran en los apartados anteriores evidencian, con meridiana claridad, que la *crítica* (cuya finalidad específica es el análisis interpretativo y la valoración de un texto particular o de algunos aspectos de él) no puede prescindir de la *teoría*, sin la cual carecería de la necesaria base especulativa, y que la *teoría* (cuya finalidad específica es el análisis especulativo sobre *lo literario*, considerado genéricamente, y de los problemas que el enfrentamiento de *lo literario* plantea) no puede prescindir de la *crítica*, que proporciona puntos de vista fundamentales para la ela-

boración conceptual genérica propia de la *teoría*, que tiene en los textos mismos su raíz experimental y logra sus progresivos afinamientos a través del cada vez más ahondado análisis de los mismos. La *crítica* y la *teoría* son, pues, actividades estrechamente inter-relacionadas. Esta estrecha inter-relación, y es conveniente subrayarlo explícitamente, no impide, sin embargo, la independencia de ambas actividades, cada una de las cuales tiene, como se ha patentizado en la somera caracterización expuesta entre paréntesis, sus propias fronteras y sus finalidades propias bien definidas. Pero es necesario agregar que a más de las diferencias ya patentizadas, se da entre *crítica* y *teoría* otra diferencia sustancial: la primera analiza, interpreta y valoriza; la segunda especula pero no emite juicio de valor. La *crítica* culmina, pues, con acto axiológico que a la *teoría* no le corresponde. Una crítica no valorativa, como la propugnada por Roman Jakobson, no es, en estricto rigor, *crítica* sino sólo análisis *teórico* de un texto, de donde se infiere que si no se extraen conclusiones generales de ese análisis, el mismo es una actividad *teórica* incompleta, y si se les extrae, el análisis entra de lleno en la teoría literaria. Por otra parte, a esa *crítica* no valorativa se le ha objetado, con razón, que pretende eludir un juicio valorativo que, no obstante, efectúa, porque la simple elección de un texto para proceder a su análisis supone, de por sí, un juicio valorativo.

4. Un “no” al panlingüismo

Establecidas, y, a la vez, deslindadas, las relaciones entre teoría literaria y crítica, es necesario anotar, aunque también esquemáticamente, algunas consideraciones sobre la relación de interdependencia mantenidas entre las mismas, y la lingüística. En las últimas décadas, el progreso acelerado de los estudios lingüísticos ha promovido, en muchos medios culturales, la eclosión de una especie de panlingüismo que pone en inminente riesgo de convertir en disciplinas subsidiarias de la lingüística a todas aquellas que con ella sostienen relacio-

nes interdisciplinarias. Tal ocurre con la *crítica* y la *teoría* literarias. La lingüística, sin lugar a dudas, debe acudir a los textos literarios en busca de materia verbal imprescindible para sus investigaciones, y, a la inversa, la *crítica* y la *teoría* literarias encuentran en la lingüística una disciplina auxiliar necesaria para la realización de su labor específica. No es posible negar, por ejemplo, la verdad de la afirmación de Karl Wossler cuando anota que *"con el análisis del ambiente idiomático, la historia literaria de determinadas épocas ganaría, por lo menos, tanto como con los acostumbrados análisis de las corrientes políticas, sociales y religiosas o del suelo y del clima."* Pero es, asimismo, innegablemente exacta o verdadera la aseveración de René Wellek y Austin Warren cuando, en su divulgada y excelente *Teoría literaria*, manifiestan que los estudios lingüísticos *"sólo son literarios cuando sirven al estudio de la literatura, cuando se proponen investigar los efectos estéticos del idioma, en suma, cuando pasan a ser estilística (al menos en un sentido de este término)."* En acuerdo con estas afirmaciones, corresponde aseverar taxativamente que ni la *crítica* ni la *teoría* literarias pueden ser *colonizadas* por la lingüística, aunque ella les sea un inevitable instrumento auxiliar investigativo. Las respectivas áreas de acción deben ser rigurosamente respetadas. Se han señalado ya las de la *crítica* y *teoría* literarias, que difieren de la que a la lingüística le corresponde. El área de trabajo de ésta es sólo, y obviamente, el lenguaje. El estudio del mismo permite, en ocasiones, derivar conclusiones que trascienden esa área y es válido que otras disciplinas recojan, para sus propios fines, esas conclusiones, siempre que ello no signifique dejarse *colonizar* por la lingüística ni desdibujar finalidades específicas.

5. Una relación más

Las relaciones entre lingüística y *crítica* y *teoría* literarias son, pues, indudables, aunque, de acuerdo con lo afirmado en el párrafo anterior, cada una de esas tres disciplinas debe

mantener intactos sus fines específicos propios. Cabe, ahora, formular esta interrogante: ¿qué relaciones mantienen la *crítica* y la *teoría* literarias con la *historia de la literatura* y ésta con ellas? La respuesta tropieza, inicialmente, con esta dificultad: la *teoría literaria* no ha logrado aún fijar con precisión cuál es el área de acción, el método y la finalidad de la *historia de la literatura* y hay, incluso, quienes niegan rotundamente que ella sea una disciplina válida o realmente posible. Las argumentaciones en favor o en contra de la posibilidad o validez de la *historia de la literatura* son tan sólidas las unas como las otras. Su discusión queda fuera de los fines de este ensayo. Pero no se niega la validez y posibilidad de la *historia de la literatura*, aunque se admite la actual imprecisión de su área de acción, finalidad y método. Esa imprecisión no impide afirmar que la finalidad fundamental de la *historia de la literatura*, y caracterizándola en forma amplia y elemental, es la de reconstruir el proceso evolutivo de los *hechos literarios* de un área cultural determinada e interpretar ese proceso de acuerdo a puntos de vista definidos. Tal intento de reconstrucción supone, entre otras, la verificación de estas complejas operaciones intelectuales: establecer correlaciones entre autores y obras ordenados sincrónica y diacrónicamente, vincularlos a la situación social, histórica y cultural en la que se insertan, determinar *motivos* de variaciones y continuidades, penetrar en el espíritu del autor y de su época, fijar los cambios que la crítica ha tenido a través del tiempo, ante un autor o un texto... Es evidente que la *historia de la literatura* difiere en sus fines específicos con los de la *crítica* y *teoría* literarias. Así se hace bien ostensible si se coteja lo afirmado, en páginas anteriores, sobre las dos disciplinas citadas en último término con las afirmaciones que anteceden relativas a la *historia de la literatura*. Pero ese mismo cotejo hará evidente también que entre las tres disciplinas se dan relaciones inevitables. El historiador de la literatura no puede prescindir ni de la *crítica* ni de la *teoría* literarias, porque en tal caso renunciaría, desvirtuando

o desnutriendo los fines propios de su labor, a la especulación conceptual sistemática y al análisis interpretativo y axiológico de los textos y autores que configuran el proceso histórico y, por ende, su tarea carecería de base científica sustentadora de la objetividad de su investigación. Inversamente, es obvio que tanto el crítico como el teórico literarios requieren para su tarea de aquellos datos proporcionados por la *historia de la literatura* que amplían su propia visión. Aunque nada impide, desde luego, que se los procure por sí mismo, ya que, obviamente, es posible la coincidencia, en una misma persona, de un historiador literario, un teórico y un crítico, pero debiéndose subrayar que esa coincidencia no destruye la especificidad de fines de cada una de las tres disciplinas.

6. *El creador y su medio*

El tema de este ensayo exige, para ser completado, atender, todavía, a otro problema que tiene algunas resonancias polémicas. Este problema es el que se plantea cuando se analizan las relaciones que el texto literario mantiene con su creador y ambos con el medio socio-histórico-cultural en el que se insertan. En las últimas décadas, algunas corrientes críticas han propugnado una radical descalificación de la importancia que el estudio de esas relaciones tienen tanto para la teoría literaria como para el análisis particular de textos. Esas corrientes, en base a ciertos postulados de los formalistas rusos reunidos en el *Círculo Lingüístico de Moscú* (1914-1915), y malinterpretando, en algunos casos, esos postulados teóricos, o, en otros, exagerándolos sin discernimiento, han elaborado, con fundamentos más lingüísticos que críticos, una especie de teoría *textualista* que recusa como pecado capital crítico cualquier análisis o interpretación del texto que procure apoyo en las aludidas relaciones. La importancia de las mismas, como instrumento auxiliar para las investigaciones teóricas o el análisis e interpretación individual de textos, es tan evidente que no requiere ser fundamentada (salvo para quienes pa-

dezcan de esa extraña ceguera crítica que admite la denominación de *dogmatismo del texto*). Se elude aquí, pues, por obvia, la fundamentación de la importancia de las relaciones de que se trata, la cual, por lo demás, podrá ser inferida, indirectamente, de las cuatro acotaciones ampliatorias que figuran a continuación.

Esas acotaciones son las siguientes:

a. El análisis e interpretación de un texto, enfrentado crítica o teóricamente, puede hallar en el análisis e interpretación de las relaciones del mismo con su creador o con el medio socio-histórico-cultural en el que se inserta un útil instrumento auxiliar para una de estas dos operaciones críticas: corroboración, desde otra óptica analítica e interpretativa, de conclusiones inferidas del texto mismo; apertura de una vía investigativa, sugerida por la consideración de esas relaciones pero que debe hallar en el propio texto su confirmación y fundamento. La primacía del texto, como campo sustantivo de las operaciones críticas y teóricas, no queda, pues, desplazada por la utilización, en calidad de instrumento auxiliar, de las relaciones entre texto, autor y medio socio-histórico-cultural.

b. El análisis e interpretación, cualquiera sea su finalidad, de las relaciones de un texto y el medio socio-histórico-cultural en el que se inserta no debe nunca prescindir de la consideración del creador, que intermedia entre el primero y el segundo. El medio socio-histórico-cultural no se refleja *directamente* en el texto sino a través de ese prisma transfigurador que es el autor y, por consiguiente, prescindir de esta consideración, cuando se enfrenta crítica o teóricamente el texto en su calidad de creación estética, equivale a despojar al mismo de su esencial cualidad de creación literaria y, por ende, destruir, al falsear sus bases, el análisis interpretativo realizado. Esa intermediación requiere ser tenida en cuenta incluso cuando se

utiliza un texto literario como *documento* expresivo de vicisitudes históricas o sociales de una época. Si se prescindiese de ella, se falsea la interpretación del documento, pues éste sólo refleja indirectamente esas vicisitudes.

c. La investigación de las relaciones de un texto y su autor o de ambos con su medio socio-histórico-cultural puede rendir conclusiones importantes para la utilización en otras áreas del conocimiento vinculadas a la crítica y teoría literarias pero que no las integran en sentido estricto. Por ejemplo: la psicología de la creación estética o la valoración de la literatura como expresión de la sociedad o el análisis o interpretación de *lo individual* como manifestación de *lo colectivo*. Sin olvidar que el estudio biográfico y psicológico de un gran creador literario aporta materiales de primera calidad para la antropología filosófica o ciencia del conocimiento del hombre, según prefería denominarla José Ortega y Gasset.

d. Las operaciones críticas y teóricas a que se hace referencia en los apartados a y b se vinculan pero no se confunden con dos disciplinas, la *biografía* y la *sociología* de la literatura, que tienen su área de acción y sus finalidades propias. El biógrafo investiga cuáles y como fueron los acontecimientos de una vida humana, qué relación guardan con el medio en que transcurrió y qué trazos característicos la singularizan. La *biografía*, por lo mismo, es una disciplina que entra en el área de las investigaciones históricas. Cuando el personaje biografiado es un escritor, sus creaciones literarias constituyen *hechos* de su vida y son *índices* para estudiarla (tarea que exige muy delicadas cautelas metódicas, que no corresponde exponer aquí, y tendientes a evitar la confusión entre vida y creación estética). En cuanto a la *sociología de la literatura*, es una disciplina que enfrenta una multiplicidad de importantes problemas. De ellos, y como ejemplos de su campo de acción, se destacan algunos: análisis e interpretación de la obra literaria como testimonio de un determinado tipo

de sociedad, estudio de las motivaciones sociales determinantes del surgimiento de ciertos *tipos* de textos literarios, investigación de las motivaciones económicas que influyen en la creación literaria, indagación de las razones de orden histórico, social o cultural que explican la influencia ejercida por una obra literaria, análisis de la relación autor-lector (o, según una terminología en boga, del *emisor* con el *receptor*). Lo expuesto hace notorio lo afirmado al comienzo de este apartado: la *biografía*, cuando se trata de la de un escritor, y la *sociología de la literatura* se vinculan a las operaciones críticas y teóricas aludidas en los apartados a y b, porque pueden aportar información válida para ser utilizada en esas operaciones, pero se deslindan de ellas porque su campo de acción y sus fines son distintos. Parece innecesario señalar que si el biógrafo o el sociólogo de la literatura, ingresan, a partir de las conclusiones propias de su disciplina, en el análisis e interpretación crítica o en la teorización literaria, trascienden su campo de acción propio y se ubican en el de la crítica y teoría literarias.

C. El crítico en acción

1. *El crítico y el texto*

La crítica de un texto literario es el resultado del dinámico enfrentamiento de dos protagonistas: el crítico y el texto mismo. El segundo es, como se ha afirmado en el párrafo 1 del ensayo titulado *La lectura crítica*, un secreto que aspira a convertirse en confidencia; el primero, alguien que, acuciado por la irresistible necesidad de recibir la confidencia, asedia al segundo sin prisa y sin pausa, hasta lograr que se la trasmita. Este asedio exige la realización de un complejo y siempre difícil conjunto de operaciones conceptuales, teñidas, es necesario subrayarlo con energía, por los reflejos de un no menos complejo mundo de vivencias emotivas y sensibles promovidas por el texto en la intimidad del crítico. Pero previamente a la realización de ese conjunto de operaciones conceptuales, fundamentada especialmente en la *lectura en lejanía*, es imprescindible, como se afirmó en el citado ensayo, que el crítico proceda a una *internación* en lo más hondo del cuerpo textual, que se logra por la *lectura en cercanía*. Esta *internación* hace que la crítica, y cualquiera sea el juicio final que se emita, sea un *acto de amor*, ya que supone una inevitable identificación del crítico con el texto. Y por ser un *acto de amor*, la crítica es un *acto creativo*: fecunda al texto y, potenciando todas sus virtualidades, lo conduce a su plenitud. Sin textos literarios no habría crítica pero sin crítica los textos literarios no lograrían la plenitud de su contenido vital. Explicitar, aún suscitadamente, cuál es la índole de esas delicadas operaciones conceptuales, con raíces emotivas y sensibles, haría necesaria la elaboración de una especie de sicología de la actividad crítica creadora, que,

desde luego, no entra dentro del plan de este ensayo, cuyo propósito, más modesto, es sólo subrayar algunos aspectos de los muchos que componen la *recepción* y *análisis* de un texto.

2. *Un proceso imaginario*

El acto de *recepcionar* un texto, a través de la lectura, con la finalidad de elaborar un trabajo crítico, y las operaciones preparatorias que realiza el crítico, en el orden conceptual, con vistas a ese trabajo, son, sin lugar a dudas, diferentes ante cada texto y aún cuando sea un mismo crítico el que los enfrenta. Y es así, en primer término, porque cada texto impone un modo distinto de lectura y diferentes operaciones conceptuales preparatorias e investigativas, y, en segundo término, porque la íntima situación del crítico no es una *constante* sino una *variable*. La variedad de modos con que se verifican realmente el acto receptivo de un texto y las operaciones conceptuales críticas preparatorias no impide, sin embargo, que todos esos actos y operaciones distintos entre sí tengan algunos aspectos comunes identificadores. Esto permite reducir el acto receptivo de un texto y las operaciones conceptuales preparatorias, por abstracción y perfilándolos imaginariamente, a cuatro momentos sustanciales. Estos cuatro momentos constituyen un proceso *imaginario* pero no *irreal*, porque si bien no dibuja, con trazos exactos, el ocurrir real en la variable intimidad del crítico, o los críticos, sí perfila con exactitud, aunque en empobrecido esquema, lo sustantivo de todo acto de recepción de un texto y de las operaciones críticas conceptuales preparatorias.

El primer momento del proceso *imaginario* está constituido por la *lectura en cercanía*, acto crítico fundamental que, como ha sido ya señalado, proporciona la *base empírica* de la actividad crítica. Esa lectura identifica vivencialmente al crítico con el texto y convoca en el primero un nutrido conjunto de *impresiones* nacidas espontáneamente de su contacto con el segundo. Esas *impresiones* abarcan una gama

muy amplia y su naturaleza varía de acuerdo al texto y especialmente si se trata de textos de distinto género. Las *impresiones* provocadas por un poema lírico, por ejemplo, no son, desde luego, de igual índole a las promovidas por una novela. Pero en todos los casos son el resorte inicial que moviliza, y dinamiza, la actividad analítica y conceptual del crítico. El conjunto de *impresiones* convocado por la *lectura en cercanía* constituyen un conocimiento primario pero imprescindible del texto y son la raíz de las operaciones críticas siguientes. Debe anotarse, ahora que al término *impresiones* se le da aquí un sentido muy amplio: son reacciones emotivas y conceptuales, aunque, en el segundo caso, tienen el carácter de *epísteme* (mera opinión) y no de *doxa* (saber real o fundamentado). El segundo momento es *introspectivo*. El crítico se hunde en sí mismo y se auto-analiza. De acuerdo con la citada afirmación de Rafael Lapesa, las reacciones espontáneas promovidas por la lectura inicial del texto deben ser sometidas a riguroso análisis pero no anuladas. Esto es lo que el crítico hace en este segundo momento *introspectivo*: analiza su reacción espontánea ante el texto, procurando tomar conciencia lúcida del *porqué* motivador de sus *impresiones*. Podría afirmarse que este momento consiste en el cotejo de dos recuerdos: el del texto en sí, que se intenta *rever* imaginativamente en su objetividad, y el de las *impresiones* suscitadas por la *lectura en cercanía*. De ese cotejo surge una *depuración* de las *impresiones* espontáneas. Se acepta, aunque provisoriamente, la validez de algunas, se rechazan otras y otras son corregidas o modificadas en parte. El tercer momento es el de la *lectura en lejanía*, para la cual, como ya se ha indicado, el crítico se sitúa en posición de *externidad* con respecto al texto. Este es el momento del análisis *objetivo* (aunque, desde luego, con las limitaciones señaladas para toda pretensión de *objetividad* total.) Para este análisis objetivo, que procura abarcar todas las posibles perspectivas desde las cuales el texto puede ser enfrentado, que son siempre múltiples, el crítico debe esforzarse por dominar sus reacciones

emotivas, acallándolas pero sin anularlas. Ellas son siempre *guías* necesarias para el análisis, aunque sólo con carácter de *señales* indicadoras y sin despojar de *objetividad* a la labor conceptual. Es necesario, por fin, destacar que este análisis objetivo comprende una multiplicidad de operaciones críticas complejas y delicadas que no se detallarán aquí. El cuarto momento está constituido por un conjunto de operaciones conceptuales mediante las cuales el crítico construye su *visión final totalizadora* del texto. Esta *visión final* es *totalizadora* por dos motivos: primero, porque ella se configura con todos los aspectos relevantes del texto al ser enfrentado desde las diversas perspectivas que su propia índole impone; segundo, porque esa *visión* recoge todas las conclusiones válidas, tanto en el orden conceptual como en el emotivo, obtenidas a lo largo del proceso imaginario dibujado. Estas últimas afirmaciones evidencian que la *visión final totalizadora* no excluye los estremecimientos emotivos provenientes de la *lectura en cercanía*, a pesar de que esa *visión* es elaborada bajo la rectoría del *análisis objetivo*, el cual, sin lugar a dudas, impone sus normas, pero sin anular, en lo que tienen de valedero, las impresiones emotivas espontáneas provocadas por la lectura inicial. En esa síntesis conclusiva que es la *visión final totalizadora*, quedan, pues, dialécticamente conciliados el *análisis objetivo* y las *impresiones* emotivas espontáneas. La *visión final totalizadora* es, por consiguiente, a la vez, *científica* (hasta donde el término es aplicable al análisis literario) y *emotiva*, y, por lo mismo, en toda crítica auténtica, se entretejen, aunque claramente discernidos, el rigor conceptual que analiza fríamente y la emoción provocada por el texto y que caldea el análisis.

Los cuatro momentos en que se ha dividido el *proceso imaginario* dibujado en las líneas que anteceden visualizan, aunque en forma esquemática y abstracta, la primera etapa de la actividad crítica. Esta etapa es la de la *recepción* emotiva y analítica del texto. Este *acto receptivo* (que, como se ha insinuado, se constituye con una multiplicidad de vi-

vencias emotivas y operaciones conceptuales muy delicadas y complejas) proporciona al crítico el material que utilizará en la segunda etapa. Esta es la de la *objetivación verbal* de las conclusiones obtenidas en la primera. Esa objetivación asume distintas formas según sea el propósito del crítico. Lograda la *visión final totalizadora*, el crítico se halla en condiciones de optar entre diversas posibilidades. El texto se le ofrece como un vasto campo de trabajo que requiere su atención y solicita su interés desde muy distintos puntos de vista. El crítico puede optar por uno de ellos, por varios o, finalmente, por el texto como totalidad. El plan de su trabajo crítico y el método del mismo estarán determinados por la perspectiva que adopte. Es obvio, pues, que cada trabajo crítico u *objetivación verbal* de las conclusiones obtenidas por el crítico en la primera etapa de su actividad se constituye como un *mundo* caracterizado por trazos propios y, hasta cierto punto, intransferibles a otros. Esta innumerable diversidad no imposibilita, sin embargo, abstraer de ella cuatro modos de enfoque que de un modo u otro aparecen en todo trabajo crítico (aunque no siempre, conviene señalarlo desde ya, aparecen los cuatro).

3. Cuatro categorías críticas

Los cuatro enfoques aludidos constituyen otras tantas categorías críticas que admiten las siguientes denominaciones: *descripción analítica*, *interpretación conceptual-emotiva*, *proyección potenciadora* y *valoración*. En la primera etapa de la actividad crítica, de *recepción* analítica, emotiva y conceptual del texto, estas cuatro categorías son diversificaciones de la *visión final totalizadora*, o, dicho de otro modo, constituyen cuatro distintas perspectivas de *visión* del texto contenidas en la *visión final totalizadora*; en la segunda etapa, de *objetivación verbal*, son elementos sustanciales de la *comunicación* crítica. Cada una de esas categorías, tiene sus trazos caracterizantes propios y sus funciones específicas que

serán expuestas después de asentar cuatro acotaciones de carácter general destinadas a evitar falsas interpretaciones. *Primera*: estas cuatro categorías críticas no constituyen una estructura porque no son interdependientes pero están relacionadas entre sí, ya que la segunda se *apoya* en la primera, la tercera en la primera y la segunda y la cuarta en las tres anteriores. *Segunda*: la claridad expositiva exige tratar por separado cada una de esas categorías críticas, pero en la *objetivación verbal* pueden aparecer separadamente o entrelazadas entre sí. *Tercera*: esas categorías críticas son válidas para los tres grandes sectores (narrativa, drama, poesía) en que suele dividirse, en forma general, la literatura, pero, desde luego, para cada uno de ellos se presentan con matices diferenciales bien definidos, determinados por la esencia misma de lo narrativo, lo dramático y lo poético. *Cuarta*: no siempre, como ya fue indicado, aparecen las cuatro categorías en la *objetivación verbal* que constituye la *comunicación* crítica, pues la utilización de las cuatro o sólo de alguna o algunas de ellas, así como la extensión con que pueden ser utilizadas, dependen de los fines que el mismo crítico se propone. Tras estas necesarias precisiones, se accederá a la caracterización y determinación de funciones de cada una de las cuatro categorías.

a. *Descripción analítica*. El texto y la *visión* que del mismo tiene el crítico no son, desde luego, totalmente equiparables. La extensión y riqueza de contenido del texto son mayores que el contenido y la extensión posibles de recoger en la *visión* crítica. Ocurre con el texto literario lo mismo que con cualquier otra realidad. Lo visible de ella es siempre un *esquema* incompleto. De acuerdo con estas afirmaciones, es posible caracterizar la *descripción analítica* como la *fotografía* de aquellos ingredientes del texto que, mediante el análisis, han sido visualizados por el crítico. Es, dicho de otro modo, la descripción *objetiva* de lo que el crítico ha visto en el texto, aparte de todo acto interpretativo y de valoración. Es, pues, el *preparado* crítico que permite realizar y comunicar

con eficacia las operaciones interpretativas y valorativas posteriores. Esas son, por consiguiente, sus funciones. En la interioridad del crítico, es la visión nítida y objetiva del campo de trabajo acotado; en la *objetivación verbal*, es el reflejo de ese acotamiento. La *descripción analítica*, además, sectoriza, si para la posterior actividad crítica es necesario, el campo de trabajo acotado en áreas distintas bien definidas. En un texto literario, por ejemplo, es posible, en algunas ocasiones, discernir un repertorio de ideas éticas, metafísicas, sociales y científicas con interés o valor intrínseco independiente de su función estética en el texto, y, en ese caso, la *descripción analítica* permite, por abstracción, constituir con ellas un área de análisis interpretativo y valorativo independiente del estrictamente estético.

b. *Interpretación conceptual-emotiva*. Para hacer posible una clara caracterización de la *interpretación conceptual-emotiva* y señalar sus funciones, son necesarias algunas consideraciones previas. En el parágrafo inicial de este ensayo, se afirmó, taxativamente, que la actividad crítica tenía dos protagonistas: el texto y el crítico. El grado de principalía de uno y otro no es el mismo en los distintos momentos del proceso de elaboración crítica. La principalía del texto es total en la *descripción analítica*, que exige del crítico un máximo de objetividad para que su fotografía de las facciones que ha visto en el texto sean reproducidas con un máximo de fidelidad. En el proceso de *interpretación conceptual-emotiva* es la actividad interior del crítico la que toma la principalía. Y es así porque la interpretación de cualquier realidad, cuando se le aborda con rigor especulativo, supone poner en juego un *sistema* conceptual definido y atender delicadamente a las reacciones emotivas provocadas por lo interpretado. La principalía del interpretante es, por ende, notoria, pero sin anular la imprescindible *objetividad*, porque toda interpretación rigurosa debe ceñirse, especulativamente, al mandato de lo interpretado. Este señala

la *dirección* en que es necesario realizar la interpretación. En este sentido, lo interpretado tiene la primacía. Estas consideraciones permiten caracterizar la *interpretación conceptual-emotiva* de un texto literario como la *visión*, en la interioridad del crítico, en la primera etapa, y como la *objetivación verbal*, la segunda, del *sentido* del texto descubierto a través de las reacciones emotivas y las operaciones conceptuales del crítico que lo enfrenta. Esta caracterización exige, para lograr precisión, especificar qué se entiende en ella con el término *sentido*. Un texto literario *dice* explícitamente algo pero *trasdice* implícitamente algo más. Se entiende aquí por *significado* lo dicho explícitamente y por *sentido* lo trasdicho implícitamente. Esto es: lo virtualmente contenido en el texto y proyectado en una bien definida dirección pero que el creador no ha querido decir explícitamente o no ha podido *ver* con lúcida conciencia, aunque ha quedado implícitamente ínsito en el texto. La caracterización anterior admite precisarse ahora afirmando que es la explicitación por parte del crítico de lo *trasdicho* en el texto. La función de esta segunda categoría crítica es, con lo hasta aquí afirmado, clara: consiste en explicitar lo que en el texto está implícito y, por lo mismo, *completarlo*. Incluso es posible afirmar que a través de la *interpretación conceptual emotiva* el texto se *realiza* totalmente. Y en este aspecto, la labor crítica es un acto de co-creación. La *primacía* del texto, sin embargo, no se anula, porque la *interpretación conceptual-emotiva* concilia armónicamente la objetividad del crítico (su *sistema* conceptual y sus reacciones emotivas) con la *objetividad* científica (precisa atención al texto como realidad y obediencia a las líneas especulativas que el mismo impone y que el crítico debe seguir sin desviaciones).

c. *Proyección potenciadora*. La lectura de un texto literario suele suscitar en el crítico ideas o reflexiones, de muy varia índole, que al ser desarrolladas se independizan

del texto. Esas reflexiones e ideas, vividas interiormente por el crítico en la primera etapa de su actividad analítica, pueden legítimamente ingresar, en la segunda etapa, a la *objetivación verbal* comunicativa. Constituyen, entonces, la categoría crítica que se ha denominado *proyección potenciadora*. La función de la misma surge claramente de la caracterización efectuada: enriquece los contenidos de la *interpretación conceptual-emotiva* y, como consecuencia, enriquece también la *visión* del texto. Para que esta *proyección potenciadora* sea críticamente válida, debe mostrar nítidamente en la *objetivación verbal* su carácter de ideas o reflexiones personales del crítico y no confundirse con la estricta interpretación y valoración de lo que el texto es en sí mismo. Cabe afirmar que la *proyección potenciadora* es una especie de *impresionismo ideológico* asimilable, hasta cierto punto, al emotivo de la crítica *impresionista*. En los mayores practicantes de las disciplinas críticas, es frecuente la presencia de la *proyección potenciadora*, aunque sólo aparezca como un *bordado* en distintos momentos de la *objetivación verbal* comunicativa. Y en algunos casos, cuando la *proyección potenciadora* es amplia, y si el crítico posee sensibilidad y facultades especulativas auténticamente creadoras, su labor tiene el carácter de un *mundo* con valores relativamente independientes de los autores u obras enjuiciados. Un *mundo* de esta naturaleza es, y para citar un solo ejemplo, el creado por Sainte-Beuve. Su vasta obra, e independientemente de lo que aporta para el conocimiento de la literatura francesa, y en especial en su monumental *Port-Royal*, constituye una *visión de lo humano* que interesa por sí misma y, es conveniente agregar, por las calidades excepcionales de creación verbal evidentes en esa vasta creación.

d. *Valoración*. La finalidad de la *descripción analítica*, de la *interpretación conceptual-emotiva* y de la *proyección potenciadora* es, en primer término, aprehender el *ser* del texto mediante el hallazgo de los rasgos esenciales de su

significado y su *sentido*, y, en segundo término, comunicarlos a través de la *objetivación verbal*. Finalidad distinta es la de la *valoración*. Es el momento crítico axiológico, y, por ende, se propone la determinación de los *valores* del texto literario, cuyo *ser* ha sido fijado por los momentos críticos anteriores permitiendo proyectar sobre él la *mirada axiológica*. Pero ¿qué son los valores de un texto literario y cómo se les determina? La respuesta cabal a estas dos preguntas exigiría la elaboración de una *teoría de los valores literarios* que, desde luego, queda fuera del plan del presente ensayo. En el mismo, sólo se intentará, a continuación, una respuesta sucinta o esquemática.

La primera de esas dos interrogantes admite distintas respuestas según sea la postura axiológica de quien la conteste: si se sostiene que los *valores* sólo tienen realidad subjetiva o psicológica, se negará que los del texto literario sean intrínsecamente constitutivos de él; si se sostiene que los *valores* tienen ese modo peculiar de existencia que corresponde a los *objetos ideales*, los del texto literario serán constitutivamente intrínsecos de él. La primera postura decreta una especie de anarquismo axiológico que reduce el *valor* a una mera determinación subjetiva del valorante. El *valor* se fundamenta meramente en que es *visto* o *sentido vitalmente* como tal. Se le despoja así de toda consistencia en cuanto norma válida más allá de lo individual. Los *valores* de un texto literario sólo serían, para quien sostenga esta posición axiológica, la expresión de sus propias reacciones personales ante el texto. Esta posición es claramente insostenible y no es necesario fundamentar su rechazo. La segunda posición, que postula la existencia de los *valores* como *objetos ideales*, y sostiene, por ende, que son intrínsecamente constitutivos del texto literario, es indudablemente exacta. Esta afirmación tan taxativa requiere, a fin de no aparecer como totalmente caprichosa, ser fundamentada, por lo menos sucintamente. Esa fundamentación puede lograrse dando respuesta a esta pregunta: en la valoración de un texto literario, y cualquiera

sea la postura axiológica del crítico, ¿qué es lo que el mismo valora? La valoración incluye, entre otros, dos ingredientes sustanciales del texto literario: la extensión y profundidad de la concepción del mundo y de la vida que el mismo expresa y que se revela en la *intencionalidad creadora*; las cualidades de ejecución y el acuerdo de ellas y la indicada concepción del mundo y de la vida. Ambos ingredientes están en el texto literario y no en la subjetividad del crítico. Son, por consiguiente, intrínsecamente constitutivos de él. Y de este modo, y mediante un rodeo conceptual, se ha arribado a la respuesta implícita de la primera de las dos interrogantes planteadas antes y que puede explicitarse así: los valores de un texto literario, intrínsecamente constitutivos de él, son los que le confieren las cualidades y calidades de su ejecución y la profundidad y extensión de la *intencionalidad creadora* mediante la cual se revela la concepción del mundo y de la vida que el texto expresa. Es necesario agregar, ahora, que los *valores* de un texto literario no son inmediatamente visibles por sí mismos y que para visualizarse exigen, como ocurre con el *sentido*, ser descubiertos o patentizados por la actividad valorativa del crítico receptor. Cabe, incluso, afirmar que los *valores* de un texto literario se hallan en él en estado virtual y potencial y sólo adquieren *consistencia y realidad externa* cuando son puestos *en acto* por el crítico receptor a través de su actividad valorativa. Para concluir con este punto, cabe acotar que tras haber sido puestos *en acto* los valores intrínsecamente constitutivos de un texto literario, es posible una nueva operación crítica que admite denominarse *valoración de los valores*. Un *valor*, racionalmente descubierto y del mismo modo fundamentado, puede, sin embargo, ser *sentido* como vitalmente indiferente. Hay, por consiguiente, una perspectiva axiológica *racional* y otra *vital*. Y sus conclusiones no son siempre coincidentes. La *valoración de los valores* de un texto literario consiste en enfrentar desde una perspectiva axiológica *vital* los *valores* patentizados en él desde la perspectiva axiológica *racional*. Las *visiones axiológicas*

proporcionadas por una y otra perspectivas son, en ocasiones, coincidentes y en otras, no. La coincidencia o discrepancia puede darse entre el *sistema de valores vitales* del propio crítico y los determinados por él como intrínsecamente constitutivos del texto literario o entre éstos y los *valores vitales* vigentes en un determinado momento histórico en el área cultural en la que el criterio está inserto. En uno y otro caso la *valoración de los valores* es legítima y enriquecedora de la visión del texto literario siempre que el crítico discierna, con nítida precisión, las conclusiones de su visión axiológica *racional* de la *vital*. Por lo demás, la *valoración de los valores* puede servir para explicar porqué, en ocasiones, un texto objetivamente valioso no se inserta en la vida socio-cultural de su área cultural y porqué, en otras ocasiones, textos de *valores* sólo medianos adquieren preponderancia. En el primer caso, esa no inserción se explica por la discrepancia entre los valores *objetivos* del texto y los *vitales* de su área cultural, y en el segundo, la preponderancia encuentra su motivación en la coincidencia de esos valores *vitales* y los *objetivos* del texto literario.

Las afirmaciones que anteceden dan respuesta, aunque esquemática, a la primera de las dos interrogantes planteadas al comienzo de este apartado. La segunda, que preguntaba *cómo* se determinan los *valores* de un texto literario, admite ser formulada, de un modo más amplio, así: ¿el descubrimiento de los *valores* intrínsecamente constitutivos de un texto literario es consecuencia de un acto intuitivo del crítico o del análisis lógico, conceptual o racional a que el crítico lo somete? La interrogante, deliberadamente, emplea la conjunción disyuntiva *o* entre los dos términos (acto intuitivo, análisis racional) que la integran. Esa conjunción, por lo tanto, establece una alternativa entre ambos términos. Si se sustituye al conjunción disyuntiva por la copulativa *y* se obtiene, sin más, la respuesta exacta. En efecto: el descubrimiento de los *valores* de un texto literario, que, según se afirmó antes, están en él de un modo *potencial* o *virtual* hasta que el

crítico los pone *en acto*, es consecuencia de la acción conjunta de la *intuición emotiva* y del *análisis racional*. En ocasiones, la *intuición emotiva* revela, como en súbita iluminación y a la primera lectura, los *valores* del texto literario: en otras, es el *análisis racional* el que pausadamente los va descubriendo. Pero en ambos casos, el *análisis racional* y la *intuición emotiva* requieren ser ahondados y fundamentados racionalmente y los descubrimientos del *análisis racional*, y que en él encuentran fundamentación, concluyen en actos de *intuición emotiva* reveladores de *matices* no alcanzables por el solo análisis racional. La relación entre *intuición emotiva* y *análisis racional* es similar a la que hallan Rene Wellek y Austin Warren, en su libro *Teoría literaria*, entre *sensibilidad* y *juicio razonado* y que les permite esta afirmación: "...una sensibilidad difícilmente puede conseguir mucha fuerza crítica si es incapaz de formulación teórica", pero "no se puede formular un juicio razonado si no es a base de una sensibilidad, inmediata o derivada."

EN TORNO AL NOVECIENTOS



Rodó y la generación del 900

1. Rodó y su entorno cultural

José Enrique Rodó, nacido en Montevideo el 15 de julio de 1871 y muerto en Palermo (Italia) el 1º de mayo de 1917, ocupa en el panorama cultural del 900 uruguayo una situación de excepcional jerarquía. Desde la publicación, a los 24 años de edad, de su resonante ensayo *El que vendrá*, aparecido en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 25/6/96), hasta la póstuma edición de *El Camino de Paros* (Barcelona, 1918), que reúne sus artículos enviados desde Europa a la revista porteña *Caras y Caretas*, su figura intelectual se impone, con el prestigio y la autoridad de un Maestro, no sólo en el Uruguay sino en toda la extensión del mundo hispanohablante. Sus obras fundamentales, (*Ariel*, 1900; *Liberalismo y jacobinismo*, 1906; *Motivos de Proteo*, 1909; *El mirador de Próspero*, 1913) arquitecturan un mundo conceptual y estético que le confieren esa su estatura de Maestro. Pero la personalidad y la obra de José Enrique Rodó no surgen en el ambiente intelectual del 900 uruguayo como una palmera aislada en el desierto. Junto con él aparecen otros grandes creadores que, en la historia cultural del país, son conocidos bajo la denominación de *generación del novecientos*, utilizada por el crítico Alberto Zum Felde en su *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930). Situar la figura intelectual del autor de *Ariel* dentro del paisaje cultural configurado por sus compañeros generacionales, permite sin lugar a dudas, comprender mejor su obra. Estos breves apuntes se proponen, primero, diseñar, a través del trazado de un esquemático perfil de sus protago-

nistas, algunos rasgos de la *generación del novecientos*, y, segundo, relacionar, esquemáticamente también, la obra de José Enrique Rodó con la de ellos.

2. *Policromatismo y unidad*

El grupo estelar de la *generación del novecientos* uruguayo está constituido, junto con José Enrique Rodó, por ocho grandes creadores más: *Carlos Reyles* (1868-1938), *Javier de Viana* (1868-1926), *Carlos Vaz Ferreira* (1872-1958), *Julio Herrera y Reissig* (1875 - 1910), *Florencio Sánchez* (1875 - 1910), *María Eugenia Vaz Ferreira* (1875 - 1924), *Horacio Quiroga* (1878 - 1937) y *Delmira Agustini* (1886 - 1914). Las obras publicadas por estos creadores en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX dibujan un paisaje intelectual que puede ser caracterizado con dos términos aparentemente antagónicos pero que no lo son: *policromatismo*, porque esas obras evidencian una gran diversidad de orientaciones e intereses intelectuales, y *unidad*, porque esa diversificación de intereses y orientaciones tienen, sin embargo, una raíz común. Para trazar el dibujo del paisaje de la vida intelectual del novecientos uruguayo, sólo se tendrán en cuenta, en lo que sigue, algunas obras de estos protagonistas, pero es necesario subrayar que los dos trazos definitorios indicados, *policromatismo y unidad*, quedarían aún más corroborados si se tuviera en cuenta la labor de otros escritores (todos interesantes aunque se ubican a distinto nivel en la escala de valores) que integran, como deuteragonistas, la *generación del novecientos* en el Uruguay. Entre ellos, aunque sabiendo que se incurre en injustas omisiones, pueden aquí recordarse los siguientes: *Alvaro Armando Vasseur* (1878-1969) y *Angel Falco* (1885-1971), cuyas obras, sin lugar a dudas importantes, todavía no han sido debidamente estudiadas por la crítica; *César Miranda* (1884-1962), conocido literariamente como *Pablo de Grecia*, autor de dos interesantes libros de poemas modernistas, *Letanías simbólicas*

(1904) y *Leyendas del alma* (1907); Pablo Minelli González (1833-1970), que publicó, bajo el seudónimo Paul Miney, un libro, *Mujeres flacas* (1904), conjunto de poemas de corte modernista que causaron, en su momento, gran escándalo; Ernesto Herrera (1889-1917), cuya obra dramática se aparea a la de Florencio Sánchez; Roberto de las Carreras (1873-1963), representativo por su vida, más interesante que su obra, de algunos de los perfiles del novecientos en el Uruguay.

3) *Policromatismo*

La consideración global de la obra de cada uno de los protagonistas de la *generación del novecientos* y el co-tejo de los caracteres que las singularizan mostraría, con meridiana claridad, que cada uno de ellos parte de una problemática y una intención creadora distinta y llega, por consiguiente, a la elaboración de una obra con nítidos rasgos diferenciales. No es necesario, a los fines de estos apuntes, abordar con tanta amplitud el tema. Para evidenciar el *policromatismo* de la *generación del novecientos* uruguayo sólo es preciso señalar, ejemplificando con algunos textos de sus protagonistas, cómo son perceptibles dentro del grupo generacional cuatro posturas que podrían denominarse *sicológica, esteticista, subjetiva y filosófica* y cómo, aún dentro de ellas, se dan matices diferenciales.

Dos novelas, *Beba* (1894), de Carlos Reyles, y *Gaucha* (1899), de Javier de Viana, y una obra de teatro, *M'hijo el doctor* (1903), de F. Sánchez, pueden ejemplificar la postura *sociológica*. Los tres autores proyectan su mirada sobre el mundo rural procurando interpretarlo sociológicamente a través de la visión estética o literaria. Pero lo hacen desde perspectivas distintas: Reyles *ve*, fundamentalmente, la transformación del campo como consecuencia de la sustitución de la vieja ganadería hispano-criolla por la anglo-criolla; de Viana, lo que tiene de bárbaro primitivismo; Sánchez, un

conflicto generacional en que se oponen dos concepciones de la vida. Los tres autores, para cumplir con su intención creadora, componen cuadros fuertemente realistas, identificados por esa común postura pero disímiles por las diferencias de enfoque. El fuerte realismo de estos tres textos difiere totalmente del clima que instauran los creadores ubicados en la postura *esteticista*, cuyo paradigma puede hallarse en *Los peregrinos de piedra* (1910), de Julio Herrera y Reissig. No hay en estos poemas un intento de *ver* la realidad sino que con ellos se procura crear una *realidad poética* válida en sí misma y cuya relación con la *realidad real* es mínima. Es una poesía, y de ahí su *esteticismo*, que revela la implacable voluntad de transfigurar (y hasta enmascarar) la realidad mediante un máximo de valores que se hallan en la esplendidez del ritmo verbal, en las calidades musicales del verso, en la extraordinaria facultad imaginativa metafórica. Mundos poéticos distintos al de Julio Herrera y Reissig, y también entre sí, son los de María Eugenia Vaz Ferreira, algunos de cuyos poemas fueron reunidos en dos libros póstumos: *La isla de los cánticos* (1924) y *La otra isla de los cánticos* (1959), y de Delmira Agustini, cuyo libro más representativo es *Los cálices vacíos* (1913). Representan la postura *subjetiva* (denominación inadecuada por demasiado genérica, pero que se usa aquí, a pesar de ello, porque sirve para diferenciar bien la distinta posición de las dos relaciones con el *esteticismo*). En la poesía de ambas, hay huellas de las vigencias modernistas de la época (más en Delmira Agustini que en María Eugenia Vaz Ferreira), pero las dos crean *mundos poéticos* que sustancialmente expresan una íntima experiencia vital. La *intención creadora* de Julio Herrera y Reissig es crear o hacer de cada poema un *objeto bello* (aunque cada poema de algún modo trasluzca una *experiencia vital*), mientras que la *intención creadora* de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini es expresar en cada poema una *experiencia vital* íntima (aunque cada poema resulte, al fin, un

objeto bello). Los orbes poéticos creados por ambas son, sin embargo, distintos: la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira expresa una trágica angustia existencial; la de Delmira Agustini, un intenso impulso erótico. El panorama dibujado hasta aquí, realizado en base a los creadores literarios, se completa con la presencia de Carlos Vaz Ferreira, que representa la postura *filosófica*. En la primera década de este siglo publica sus libros fundamentales (*Los problemas de la libertad*, 1907; *Conocimiento y acción*, 1908; *Moral para intelectuales*, 1909; *El pragmatismo*, 1909 y *Lógica viva*, 1910) en los cuales aborda problemas filosóficos en el campo de la metafísica, la gnoseología, la ética, la lógica y la religión.

Las cuatro posturas que se han señalado como representativas de la labor intelectual de la *generación del novecientos* uruguayo constituyen, en verdad, un esquema simplificador que se justifica por comodidad expositiva y razones metódicas. Pero la realidad es más rica que cualquier esquema. Y, en efecto, como ya se ha indicado, una descripción más amplia del paisaje cultural del novecientos uruguayo mostraría cómo su *policromatismo* abarca otras matizaciones. Una de ellas, se pone de manifiesto en *Los arrecifes de coral* (1901) de Horacio Quiroga, libro que no entra de lleno en ninguna de las cuatro posturas indicadas. Obra típicamente modernista, pero más que por la suntuosidad verbal por su búsqueda casi desesperada de lo *raro* y, aun, lo anormal. Lo más característico del libro es que procura traducir en clave estética estados psicológicos extraños. Podría afirmarse que hay en las páginas de *Los arrecifes de coral* una especie de *esteticismo psicológico*, ya que ese buceo en extraños estados de conciencia no se realiza con afán de conocimiento sino con una finalidad estética. *Los arrecifes de coral*, pues, visualiza un nuevo matiz de *policromatismo* novecentista.

4. *Unidad*

El *policromatismo* de la labor intelectual de la *generación del novecientos* en el Uruguay dibuja un paisaje tan rico de matices que a primera vista, parecería carente de unidad. No es así, sin embargo. Hay, sí, una gran variedad de tendencias que se entrecruzan pero ellas, no obstante sus divergencias, nacen de una raíz común que les proporciona coherencia. Ese núcleo común es la convicción de que se vive una etapa histórica auroral anunciadora de un tiempo nuevo. Ya en 1896, José Enrique Rodó, en su notable ensayo *El que vendrá*, añora el advenimiento del *Revelador* profético en cuya obra plasmarán ansias del corazón y el pensamiento a las que todavía "*nadie ha dado forma*", "*estremecimientos cuya vibración no ha llegado a ningún labio*", "*inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre*". Esta convicción de que la vida está renaciendo en nuevas formas es lo que da unidad a todas las manifestaciones en otros aspectos tan diversas entre sí, de las creaciones de la *generación del novecientos*. Así, por ejemplo, y no obstante situarse en polos antagónicos en cuanto a su fórmula estética, tanto el realismo dramático sancheano como el esteticismo poético reissigniano, se dirigen a un mismo fin: expresar ese trémolo de vida nueva que sienten todos los corazones. Recuerdese, además, que, precisamente, *La vida nueva* es el título general elegido por el mismo Rodó para la colección de opúsculos donde reúne sus primeros ensayos, incluso *Ariel*, que es tercero. (El primero reunió *El que vendrá* y *La Novela nueva* y el segundo fue *Rubén Darío*).

5. *Rodó: en y sobre su época*

En el policromo paisaje de la vida intelectual del novecientos uruguayo, la obra de José Enrique Rodó presenta una fisonomía peculiar: por un lado, en su obra confluyen todas las corrientes e inquietudes de su época, pero, por otro, se

organizan en una síntesis superior donde se depuran esas inquietudes y corrientes que el escritor conjura y somete al inflexible análisis de su lúcida inteligencia. En este sentido la obra de Rodó ocupa una posición central y única dentro del paisaje intelectual del novecientos uruguayo: su obra está bien enraizada en su época, y en ella se perciben hasta los más sutiles estremecimientos de las inquietudes que la conmovieron, pero, al mismo tiempo, se sitúa *por encima* de ella, porque la penetró sin someterse a sus imposiciones. El autor de *Ariel* supo construir lo *permanente* a través de una siempre lúcida atención a lo *circundante*. La actitud de Rodó ante el modernismo literario es reveladora de este rasgo de su obra. Vio todo lo que el modernismo aportaba de sustancial a la literatura americana, pero sin dejarse atrapar en las mallas de la novelería y la moda. Aquí, como en todo, supo hacer actuar, a la vez, su inteligencia omnicomprendiva de todos los horizontes y su nunca claudicada vigilancia crítica. Sobre estos dos pilares —inteligencia omnicomprendiva y lucidez crítica— se levanta el edificio admirable de la obra de José Enrique Rodó, tan actual hoy como en su época. Porque si bien fue hombre *de su época*, ya que, contra lo que en ocasiones se ha afirmado, su mirada estuvo siempre atenta a los problemas de la realidad nacional y americana, también fue hombre *de todas las épocas*, ya que su mensaje tiene carácter universal humano y supo conciliar el afán de conocimiento y el de belleza.

En el centenario de Julio Herrera y Reissig

La conmemoración del centenario de un gran escritor suele motivar, en los trabajos que se le dedican para analizar su obra con tal ocasión, una de estas dos actitudes críticas, tan poco recomendable la una como la otra: la primera, o más habitual, es la mera e irresponsable exaltación panegírica, que no discrimina entre lo que la obra tiene de perdurable, válido para todo lugar y toda época, y lo que hay en ella de circunstancial, producto de las determinaciones temporales en que fue creada; la segunda, o menos frecuente, es paralelamente antagónica a la anterior, y consiste en una también mera e irresponsable negación total de la obra en nombre de quién sabe qué actitud polémica o como consecuencia de una extraña ceguera para aquellos valores que no golpean en forma epidérmicamente inmediata la sensibilidad del comentarista. Esta posibilidad de enfrentamientos antagónicamente paralelos se da especialmente cuando la obra del autor que se conmemora, por peculiaridades que le son consustanciales, tiene perfiles que la hacen notablemente polemizable. Esta situación, que en rigor denota la vitalidad de la obra, se da acentuadamente en la poesía de Julio Herrera y Reissig, tal como se intentará fundamentar al final de estos apuntes. Es necesario, entonces, y para no incurrir ni en una ni en otra de las dos viciosas actitudes críticas señaladas, ver su obra con juicio cauteloso, sin embalajes conceptuales y con rigor investigativo. Esta posición crítica, que intenta separar el oro puro de la creación lírica de lo que la misma puede tener de escoria temporal, es la que mejor asegura la preservación de sus valores permanentes y la que sitúa al lector no crítico

en la situación más favorable para la percepción de esos valores. Es más fácil reparar en los valores esenciales de una obra literaria, cuando ésta ha sido cernida críticamente, y esos valores resplandecen solos y puros.

1. *Lírica iridiscente*

Tres juicios, emitidos tempranamente, casi inmediatamente después de la muerte del lírico de la *Torre de los Panoramas*, pueden servir para penetrar a uno de los aspectos fundamentales de su creación poética. El primero, de César Miranda, (cuyo seudónimo literario, *Pablo de Grecia*, es, dicho sea de paso, bien representativo del 900) fue publicado en 1910, con motivo de la aparición de *Los peregrinos de piedra* y republicado posteriormente en el libro *Prosas* (1918), donde el autor recoge, entre otros trabajos, su conferencia sobre Herrera y Reissig, pronunciada en Salto en 1913. Dice César Miranda: “Los peregrinos de piedra *no se prestan a la interpretación fría o al comentario erudito. Es un libro inclasificable; está por encima de todos los casilleros y de todas las glosas: hay que vivirlo con amor, penetrarlo sin desconfianza; frecuentarlo con cordialidad. En sus páginas de sencilleces virgilianas, o de complicaciones siglo XIX, en sus ritmos lánguidos o nerviosos, en las bizarrías enfermas de su estro o en las confidencias balsámicas de su estilo, en el malabarismo de las metáforas o en la función cándida de los poemas rurales, Julio Herrera y Reissig revela siempre la misma maestría del decir, el mismo horror a la vulgaridad, el impecable dominio del verso, el refinamiento quintaesenciado de la forma (...).*” A este primer juicio, deben vincularse el segundo y el tercero, de Rubén Darío, en su conferencia sobre Julio Herrera y Reissig, dictada en el *Teatro Solís* en julio de 1912, y de Juan Más y Pi, en su trabajo sobre el poeta, publicado en la revista *Nosotros* (Buenos Aires, Nº 57, 1914). En su conferencia, y tras unas breves palabras introductorias, Rubén Darío caracteriza la obra del poeta uru-

guayo a través de una sucesión de calificativos, expresando que esa obra tiene *"de lo exquisito, de lo nervioso, de lo culto, de lo agitado, de lo puro, de lo impuro, de lo sensitivo, de lo elegante, de lo sabio, de lo atrevido (...)"* Por su parte Juan Más y Pi, en su ensayo, se refiere a dos vertientes en la inspiración reissigniana: *"los poemas abstrusos de cierto momento de su musa"* y *"las ingenuas y sencillas pastorales, vertidas en molde clásico"*, afirmando que en Julio Herrera y Reissig había dos poetas: *"a un lado el poeta sencillo y fácil que en la corrección del viejo molde vertía noblemente sus ideas de belleza y a otro el torturado soñador de las cosas más vagas, lejanas e imposibles, discípulo de Baudelaire, de Poe, de Schopenhauer, de Nietzsche."*

Estos tres juicios, tempranamente emitidos (cuando, por consiguiente, no era fácil la visión clara del conjunto de la obra reissigniana) conducen, sin embargo, a uno de los centros fundamentales del corazón de la creación poética del autor de *Los peregrinos de piedra* y merecen atención. Las palabras de César Miranda (cuyos dos libros, *Letanías simbólicas*, 1904, publicado a los 21 años, y *Las leyendas del alma*, 1907, revelan verdadero talento poético) son cálido testimonio de devota admiración, pero, al mismo tiempo, destacan certeramente ese vaivén constante, como de péndulo, entre estados de espíritu contrarios: sencilleces virgilianas, complicaciones Siglo XIX; ritmos lánguidos, ritmos nerviosos; bizarrías enfermas, confidencias balsámicas; malabarismos de las metáforas, efusión cándida de los poemas rurales. Y de ahí que el libro sea, según el comentarista, inclasificable. El juicio de Rubén Darío apunta en la misma dirección. Puede tener la apariencia de una mera prestidigitación verbal, pero lo cierto es que a través de once calificativos empleados dibuja con precisión la fisonomía de ese orbe lírico tan tornasolado, coincidiendo, al perfilar este rasgo, con lo dicho por César Miranda. Por su parte, Juan Más y Pi, aunque reduce a dos líneas fundamentales (poemas abstrusos y poemas de ingenua inspiración pastoril) el conjunto de esta poesía tan

iridiscente, comparte la visión de los dos anteriores exégetas. Es, por lo demás, indudable, que esta inicial caracterización de la poesía de Julio Herrera y Reissig no puede menos que ser compartida. Su obra, en efecto, sin que esto le haga perder unidad, se muestra como un orbe lírico en el cual confluyen estados de conciencia y modos de expresión diversos y contradictorios. Es un orbe lírico —y se reiteran dos calificativos ya empleados— tornasolado o iridiscente.

2. *Diversidad y convergencia*

La clasificación en grupos, y también la periodización del proceso evolutivo, de la obra de un poeta, y tanto más cuanto mayor es su complejidad, es relativa, y vale, más que nada, como medio instrumental para un primer acercamiento a la obra. Con respecto a Julio Herrera y Reissig y en lo que se refiere al proceso evolutivo creador, es posible señalar tres períodos: uno de iniciación, que va, aproximadamente, desde 1897 hasta 1900, y que se expresa en poemas juveniles de clara filiación romántica y de fácil fluencia verbal (como por ejemplo, *Canto a Lamartine*, 1898); otro de transición, iniciado en 1900, cuando varía sus puntos de vista estéticos y compone sus primeros poemas modernistas, bajo la triple influencia de su lectura de algunos poemas de Leopoldo Lugones, de su amistad con Toribio Vidal Belo (de quien publicó en 1899, en *La Revista*, tres poemas, *Noche blanca*, *Pontifical* y *Caen las hojas*, que lo impresionaron fuertemente) y de su conocimiento con Roberto de las Carreras, pudiéndose recordar de este período un poema, *Wagnerianas* (1900), publicado en *La Revista* con esta dedicatoria: “Para el querido amigo poeta Vidal Belo. Contestándole su Pontifical”; un final período de madurez, en el cual, siempre dentro de la tónica de su nueva estética modernista, su obra se diversifica en tonos y temas: hay un Reissig que accede al tema amoroso (las dos series de *Los parques abandonados*); un Reissig eglógico, pastoril, paisajista y pintoresco (*Ciles alucinada*, *La*

muerte del pastor, Los éxtasis de la montaña, Sonetos vascos); un Reissig que elabora lúcida y conscientemente temas de inspiración romántica mediante una tónica modernista (*Ecós, Divagaciones románticas* y, como culminación, *Berceuse blanca*); un Reissig que se complace en un verdadero malabarismo de lo exótico (*Los mañitines de la noche, El collar de Salambó, Las clepsídras*); un Reissig que se aproxima a la poesía de intención trascendente (los que forman la que ha sido llamada línea hermética u oscura: *La vida, Desolación absurda, y Tertulia lunática*). Con este repaso somero e incompleto de la obra de Reissig, se ha procurado hacer sentir la complejidad y diversidad de la obra lírica del poeta de la *Torre de los Panoramas*. Esa sensación se acentúa cuando se recuerdan las distintas tendencias poéticas (lo clásico, lo barroco, lo romántico, lo simbolista, lo parnasiano) que de un modo u otro se verifican en su obra. Y se agudiza aún más cuando se piensa que los poemas de los distintos grupos suelen tener puntos de identidad: los poemas pastoriles no excluyen lo amoroso, ni los amorosos, lo paisajístico, ambos se vinculan por distintas causas con los de los otros grupos y en todos destella la imaginación metafórica y el don verbal. Contrariamente, y profundizando la sensación de complejidad, los poemas de un mismo grupo pueden presentar matices bien diferenciados. Así, por ejemplo, *La vida*, que el poeta anota con explicaciones en prosa al pie de la página, adquiere, a través de esas anotaciones, un carácter acentuadamente alegórico, y en cierto modo se conceptualiza, mientras que *Tertulia lunática* destaca lo subjetivo y la refracción de lo real en el alma. Una refracción tan fuera de lo normal que justifica su subtítulo, *Psicologación morbo-panteísta*, que substituyó al inicialmente concebido, *Gran Poema de Subjetivación extraña*, que figura en el plan de *Los peregrinos de piedra*, cuyo manuscrito se conserva en la *Biblioteca Nacional*. Ante esta variedad que determina un mundo lírico complejo, es posible preguntarse si, en el más íntimo corazón de

esa obra, no hay un núcleo unificador que se expanda por toda ella y vincule tantas diversidades.

3. *El núcleo unificador: el esteticismo*

Ese núcleo existe, y, para que se haga evidente, conviene que sea la voz del poeta mismo el testimonio mayor, ya que ningún análisis puede suplir la presencia del creador. Esa voz se hará aquí presente a través de dos sonetos representativos de dos *tonalidades* distintas de su obra, a fin de que el posterior análisis, aunque somero, de ambos sonetos, permita comprobar que hay en ellos, no obstante sus diferencias, ese núcleo común identificador que se busca. El primero de esos sonetos es *La vuelta de los campos*, perteneciente a la primera serie de *Los éxtasis de la montaña*, incluida en *Los peregrinos de piedra*; el segundo, *El banco del suplicio*, de la primera serie de *Los parques abandonados*, que también forma parte del libro citado. Ambos, pues, pertenecen al conjunto de poemas que el mismo poeta separó, dentro de su producción, para componer su primer libro y ambos corresponden al período de su madurez poética, cuando tenía ya plena y lúcida conciencia de su postura estética. Estos son los sonetos mencionados:

La tarde paga en oro divino las faenas...
Se ven limpias mujeres vestidas de percales,
trenzando sus cabellos con tilos y azucenas
o haciendo sus labores de aguja en los umbrales.

Zapatos claveteados y báculos y chales...
Dos mozas con sus cántaros se deslizan apenas.
Huye el vuelo sonámbulo de las horas serenas.
Un suspiro de Arcadia peina los matorrales...

Cae un silencio austero... Del charco que se nimba
estalla una gangosa balada de marimba.
Los lagos se amortiguan con espectrales lampos,

las cumbres, ya quiméricas, coronánse de rosas...
Y humean a los lejos las rutas polvorosas
por donde los labriegos regresan de los campos.

(La vuelta de los campos)

A punto de dormirte bajo el ledo
suspiro del arcángel que te guía,
hirióme el corazón tu analogía
con una ingrata que olvidar no puedo.

Reclinada en el banco del viñado,
junto al tilo de exánime apatía,
al iluso terror de que eras mía
me arrodillé con tembloroso miedo.

Partido por antiguo sufrimiento,
sobre tu frente agoniqué un momento...
y cuando el sueño te aquietó en el blando

tul irreal de los deliquios suyos,
uniéronse mis labios a los tuyos
y como un niño me alejé llorando.

(El banco del suplicio)

La lectura del primero de estos sonetos coloca ante los ojos, como a plena luz del día, las cualidades de más alta jerarquía estética que se dan en la poesía de Julio Herrera y Reissig. Esas cualidades que hacen de él, en algunos sectores de su obra, uno de los mayores poetas de lengua española. Antes que nada: una excepcional capacidad visualizadora. El cuadro eglógico, con sus distintos planos, desde las mujeres que trenzan sus cabellos con tilos y azucenas

hasta los lagos y las cumbres lejanas, se abre total y plásticamente ante los ojos del lector en una vasta perspectiva. Cada ser, cada objeto, cada elemento ha sido colocado para que con estratégica gracia adquiriera imborrable fisonomía ante los ojos de la imaginación. No menos intensa es la capacidad del poeta para traducir las sensaciones auditivas: "*Del charco que se nimba / estalla una gangosa balada de marimba.*" Es ostensible también la prodigiosa imaginación metafórica, que permite al poeta hallazgos de una intensa belleza. Es imposible no sentir la belleza de: "*La tarde paga en oro divino las faenas*", que con tan nítida fluencia musical abre el poema, o de: "*Un suspiro de Arcadia peina los matorrales*", donde la realidad objetiva (los matorrales) queda empapada de la emoción que le comunica el hallazgo verbal (suspiro de Arcadia, peina). El equilibrio de todos estos elementos, más la música verbal sabiamente regida por el poeta, hacen de estos catorce versos un cristalino orbe poético. En cuanto al segundo soneto, conviene comenzar observando que, sin carecer de algunas cualidades poéticas de excepción, no tiene la perfección que dentro de su *especie* poética presenta *La vuelta de los campos*. Es evidente que el primer cuarteto tiene una estupenda cadencia verbal, y para comprobarlo basta con leerlo con la exacta acentuación, pero es igualmente evidente que el tercer verso, que se cierra con esa tan desagradable "*analogía*", decae en la expresión, que se desmaya totalmente en el cuarto verso ("*con una ingrata que olvidar no puedo*") tan notoriamente cursi. Tampoco parece poéticamente congruente, dentro del tono general del poema, que ese ser tan delicado que el poeta presenta se duerma en el seguramente nada mullido banco del viñedo. Pero, desde luego, no están ausentes del soneto esas cualidades (ritmo verbal, imaginación metafórica) ya señaladas. A pesar de la incongruencia indicada, el ritmo verbal y la delicada imaginación metafórica con que se la trasmite son bien visibles: "*y cuando el sueño te aquietó en el blando / tul irreal de los deliquios suyos*" son dos versos en que esas cualidades están presentes. Y es

también indudable el hallazgo expresivo en el segundo verso del segundo cuarteto: "*bajo el tilo de exánime apatía*".

Estas observaciones iniciales, que destacan algunos de los valores esenciales del lírico de la *Torre de los Panoramas*, y también algunas de sus debilidades, son un punto de arranque para otras. Esas observaciones revelan que los valores esenciales de la poesía de Julio Herrera y Reissig provienen de la imaginación metafórica, transfiguradora de la realidad, y de la esplendidez del ritmo verbal, que supone, por parte del poeta, una máxima jerarquización de las calidades musicales del verso (lo que explica que uno de los contertulios de la *Torre de los Panoramas* haya escrito que los mismos eran los *eufonistas*, esto es, creadores de bellos sonidos). Estos valores tienen como contrapartida una menor jerarquización de lo que José Martí estimaba como fundamental en un poema cuando requería una poesía de *base real y raíz en la tierra*. En ese puro orbe poético que es *La vuelta de los campos*, todo esto es bien claro. El soneto transmite, sin duda, una auténtica emoción campesina pero, es posible decirlo así, se trata de una emoción utópica y ucrónica, sin localización precisa ni en el tiempo ni en el espacio. Se afirma, y así lo sostiene Santiago Dossetti en uno de los artículos que aparecerán en estos suplementos, que la raíz secreta de la poesía eglógica del autor de *La muerte del pastor* se halla en el paisaje minuano. Que esto sea así no desdice, sin embargo, la afirmación anterior. Esa base real importa, en todo caso, en lo que se refiere al proceso creador y no a su resultado. Lo que da sus cualidades y calidades al poema no es su referencia a un *paisaje determinado* sino la creación de una *nueva realidad poética*, válida en sí misma, y creada en función de los valores metafóricos y rítmicos del poema. Algo análogo ocurre en el segundo soneto, *El banco del suplicio*. El núcleo emocional generador del soneto constituye una especie de *confusión de sentimientos* que se origina en la coexistencia de dos sentimientos que mutuamente se combaten: los que le inspiran, simultáneamente, una amada presente y otra ausente pero inolvidable.

Esta situación sentimental es posible y puede, asimismo, no carecer de *base real* (y el mismo poeta la ha utilizado para un cuento, *El traje lila*). Pero esa posible base real e igualmente la dimensión de profundidad sentimental que ese estado de conciencia puede tener no son, en el soneto, más que un segundo plano. En él, lo sustantivo para el poeta, como en *La vuelta de los campos*, es la creación metafórica y el ritmo verbal. De ahí, incluso, las incongruencias antes señaladas. La extremada valoración por parte del poeta de esos valores adelgaza el contenido emocional y casi lo reducen a una subsidiaria función de dinamizador de elementos decorativos, ritmos e imágenes. Es necesario concluir afirmando que tanto para toda la serie de *Los parques abandonados* como para toda la de *Los éxtasis de la montaña* son válidas las observaciones hechas, respectivamente, para el soneto tomado como ejemplo de cada una de ellas. Y valen, asimismo, para la casi totalidad de la obra del poeta, aunque, naturalmente, con diversos matices correspondientes a la diversa *tonalidad* de los distintos sectores de su obra. Tanto *Las clepsidras* como *Los maitines de la noche*, tanto los *Sonetos vascos* como *El collar de Salambó*, tanto *La vida* como *Tertulia lunática*, y de igual modo el magnífico poema final, *Berceuse blanca*, con su delicado sentimiento romántico expresado a través de la imaginería modernista, admiten un análisis que llega al mismo resultado: sobrevaloración de algunos elementos (llamémoslos formales) en desmedro de otros (llamémoslos de contenido). El *signo* que confiere unidad a las tan aparentemente diversas partes de su obra es, dicho sin sentido peyorativo, el *esteticismo*. Un esteticismo que se manifiesta no sólo a través de esa sobrevaloración sino también a través de la casi implacable voluntad de transfigurar (y hasta enmascarar) la realidad mediante un máximo de estilización de los ingredientes reales que entran en su obra.

4. *Actualidad intermitente*

El esteticismo, instalado en el corazón del orbe lírico reissigniano, constituye —se reitera— el signo que unifica ese mundo tan vario, iridiscente y tornasolado. Ese esteticismo es, por consiguiente, el centro de donde irradian tanto las calidades excepcionales de ese orbe lírico como sus debilidades. El lírico de la *Torre de los panoramas* quiso ser, y en gran medida lo fue, un poeta puro o un puro poeta y vivió obsesionado por la aspiración de crear un mundo verbal —poético— de belleza químicamente pura. Esta postura de insobornable esteticismo lo convirtió, en sus momentos de plenitud, y como ya se ha dicho, en uno de los mayores poetas de la lengua española. Pero es ese mismo esteticismo (signo también, dicho sea de paso, del clima socio-cultural del 900) el que origina las debilidades de su poesía cuando ella queda en mero decorativismo o no supera el nivel meramente preciosista, promovido por el afán de lo exquisito, de lo exótico y lo raro y por el afán de originalidad a toda costa. Entonces el poeta desmaya y paga tributo a ciertas constancias de la estética novecentista. Y decir esto no es disminuir su estatura de poeta, sino, por el contrario, un modo de ayudar a hacer visible lo que su poesía tiene de permanente.

Es posible ahora, tras este recorrido, fundamentar la afirmación que se hizo al comienzo de estos apuntes, cuando se expresó que por ciertas particularidades la obra poética de Julio Herrera era, y se reitera que es ese un síntoma de su vitalidad, acentuadamente polemizable. Es ese su esteticismo sustancial el que le da ese carácter. Ante ese esteticismo cabe la posibilidad de la admiración más fervorosa y la del rechazo más absoluto. Y estas dos posibilidades se dan no sólo como reacción del lector individual sino que pueden darse como reacciones epocales. Así lo hace notar Emilio Oribe en una certera observación que figura en el ensayo sobre Julio Herrera y Reissig incluido en *Poética y plástica* (Montevideo, 1930) y el cual señala que la obra poética del autor de *Los*

peregrinos de piedra parece condenada a “una actualidad intermitente”, porque ella, “como un juego de nieves o de colores en la montaña” goza de la propiedad de despertar diversas correspondencias cuando es mirada “al sesgo de distintas épocas”, tal como ocurre, por ejemplo, con la poesía de Luis de Góngora. De ahí, asimismo, y como se dijo al comienzo, la necesidad de una gran prudencia crítica en el enjuiciamiento de la poesía reissigniana en este momento en que se conmemora el centenario de su nacimiento. Los valores que se dan en su obra, producto de una estética sin duda en gran parte periclitada, pueden verse con entusiasmo o con indiferencia, pueden ser percibidos claramente o padecerse una relativa ceguera ante ellos. Pero lo cierto es que están allí y aseguran la permanencia de esa obra que, en sus tramos de mayor plenitud, instauran un mundo de insuperable belleza verbal y destellante en su riqueza metafórico-imaginativa.

Florencio Sánchez en 1975

1. *Transformaciones*

La obra literaria se halla inevitablemente *condicionada* por las vigencias socio-culturales de su época, porque el creador, ser temporal, se encuentra inserto, en forma ineludible, en la red de relaciones que la constituyen. Este carácter temporal de la obra literaria es incontrovertible, y, por consiguiente, en ella quedan para siempre grabadas las huellas del tiempo en que fue creada. Esas huellas, sin embargo, en la obra realmente perdurable, sólo son eso, huellas, y su presencia, aunque imborrable, no es la que traza la *figura* definitiva de la obra. Esta, sin dejar de ser siempre la misma, sufre con el paso del tiempo, sucesivas *transformaciones*, determinadas en parte, por el mero transcurrir temporal, pero, en mayor proporción, cuando la obra es valiosa, operadas por el continuo asedio crítico, que procura ver la obra desde una nueva perspectiva que la *actualice* y a la vez sirva para *fijar* sus valores permanentes. Dos operaciones críticas que, al fin, se conjugan en una sola: determinar la *actualidad permanente* de la obra literaria. En este proceso de *transformaciones*, que tiende a convertir la obra en un sistema cerrado de significaciones, son, naturalmente, los ingredientes epocales los sometidos a mayores variaciones, porque, perdida su vigencia deben ser reubicados en el texto, pasando del primer al segundo plano en la perspectiva que el mismo ofrece. Esos ingredientes epocales no son, se reitera, los que dibujan la *figura* definitiva de la obra. Suelen ser, por lo contrario, un obstáculo que se opone a la visión de la íntima desnudez de su esencialidad. Son la máscara que recubre el rostro auténtico. Su desbrozamiento sólo es posible a través de un

lento proceso dentro del cual la obra está expuesta a múltiples contingencias. Y hay una etapa, especialmente, en que corre el mayor riesgo de ser incomprendida como consecuencia de la acción obnubilante de los elementos circunstanciales de época. Es el momento, ni muy cercano ni muy lejano al de su nacimiento, en que las vigencias que sustentaron la obra han perimido ya, porque hay el distanciamiento temporal necesario para que así sea, pero se muestran todavía con una presencia casi agresiva en el texto, porque hay la cercanía suficiente como para que conserven cierto poder actuante negativo sobre la sensibilidad del crítico o el lector. Suele darse, además, en esa etapa, una radical oposición entre las nuevas vigencias y aquellas otras perimidas pero que conservan aún algún poder de actuación. El texto, entonces, no suficientemente *desencarnado* de su temporalidad inicial, se resiste a ser considerado en ese carácter de ucronismo utópico que —a pesar de que se trata, con todo rigor, de una abstracción— facilita su valoración definitiva.

2. La obra en su tiempo

La obra dramática de Florencio Sánchez se halla, en este año en que se cumplen los cien de su nacimiento y los sesenta y cinco de su muerte, en esa posición de riesgoso equilibrio entre cercanía y distanciamiento temporal que dificulta la penetración hasta sus centros esenciales. La creación dramática sancheana, en efecto, y dejando a un lado algunos esbozos primerizos carentes de consistencia, se ubica íntegramente en la década inicial de este siglo y está, en consecuencia, *condicionada* por las vigencias socio-culturales novecentistas. El tramo temporal *vivido* por las obras sancheanas oscila entre los setenta y dos y los sesenta y seis años, ya que su primer obra importante, *Mi hijo el doctor*, fue estrenada el 13 de agosto de 1903, en el *Teatro de la Comedia* (Buenos Aires), y la última, *Un buen negocio*, el 19 de mayo de 1909, en el *Teatro Cíbils* (Montevideo). El tramo temporal reco-

rrido es, pues, de acuerdo a lo expuesto antes, el necesario para herir de caducidad aquellas vigencias pero no el suficiente para que hayan perdido totalmente su poder actuante negativo. El intento de fijar, según lo establecido en las consideraciones iniciales, la *situación actual* de la obra dramática de Florencio Sánchez requiere, como paso previo, señalar cuáles fueron, entre esas vigencias, las asumidas por el autor y proyectadas, aunque con modos no siempre iguales, en su creación.

3. Vigencias del 900

El ambiente intelectual del Uruguay, en la primera década del siglo XX, y sincrónicamente con lo ocurrido en Europa y en el resto de América, se caracterizan por la gran variedad de tendencias que se entrecruzan pero que, no obstante sus divergencias, tienen un núcleo dinamizador que les proporciona cierta coherencia. Ese núcleo es la convicción de que se vive una etapa histórica auroral anunciadora de un nuevo tiempo. Ya en su notable ensayo *El que vendrá* (1896), José Enrique Rodó añora el advenimiento del *Revelador* profético en cuya obra plasmarán ansias del corazón y el pensamiento a las que todavía "*nadie ha dado forma*", esas "*estremecimientos cuya vibración no ha llegado a ningún labio*", esas "*inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre*" pero sentidas ya como una realidad presente. Esta convicción de que la vida estaba renaciendo con nuevas formas tiene en el *novecientos* uruguayo, y en los medios intelectuales, dos modos de manifestarse. Uno, el esteticismo literario; otro, el vago revolucionarismo anarquizante, de origen italo-catalán, que da lugar a la fundación del *Centro internacional de estudios sociales*. El primero, que socialmente rinde culto al desprecio del "*vulgo municipal y espeso*", procura en la creación literaria, el hallazgo de lo *raro y exquisito*; el segundo, con fundamentos más emotivos que conceptuales, entra de lleno en la crítica de las estruc-

turas sociales y proclama, con diversos tonos, ideales libertarios. Hay quien —el vitalmente paradigmático representante de la época: Roberto de las Carreras— asume conjuntamente ambas posiciones, armonizándolas caóticamente, si es que cabe la conjunción de estos dos términos. Florencio Sánchez, aunque fue amigo del *Sumo Sacerdote* de los estetizantes, Julio Herrera y Reissig, y, asimismo, ocasional concurrente a la *Terre de los panoramas*, formó parte, después que se alejó de las filas del *Partido Nacional*, del grupo de los anarquizantes. Y no es raro que así haya sido. Por su temperamento y por su vida, el autor de *Canillita* fue todo lo contrario de un estetizante o de un contemplativo. Fue, por lo contrario, un dinámico participante en el acontecer de su tiempo, que, además, vivió con la pupila ávidamente dispuesta a absorber los datos que le proporcionaba la realidad. Así lo testimonia su militancia combatiente en la revolución de 1897 y el polemismo periodístico de sus colaboraciones de adolescente en *La voz del pueblo*, de Minas, y, unos años después, en *El teléfono*, de Mercedes; lo testimonia, asimismo, su actuación en el *Centro internacional de estudios sociales*, en Montevideo, y la publicación de *Cartas de un flojo*, en *El sol*, de Buenos Aires; lo testimonia, por fin, su actividad periodística en Rosario (Argentina) y su labor como cronista policial. Florencio Sánchez vivió empapándose de esencias temporales. Esta permanente inserción en su circunstancia social, el contacto con algunos ideólogos de su época y sus lecturas, nada sistemáticas ni demasiado profundas, de autores de gran auge en esos momentos, son las bases que le sirvieron para elaborar ya que no un edificio ideológico sí una especie de andamiaje conceptual ingenua y vagamente nietzscheano-anarquizante que, en algunas ocasiones afortunadamente las menos, aparece explicitado en la obra, y en otras, es sólo, y afortunadamente asimismo, un casi imperceptible horizonte ideológico. Y así como ciertas vigencias socio-políticas de su tiempo le permitieron a Florencio Sánchez la elaboración de una cuasi-ideología que se refleja en su mundo dramático, del

mismo modo fueron las orientaciones teatrales vigentes en su época las que le ofrecieron un paradigma, que él reelaboró originalmente, de instrumento expresivo. La incipiente tradición escénica local, por una parte, y, por otra, las corrientes teatrales europeas difundidas en sus giras sudamericanas por las grandes compañías del mismo origen, le proporcionaron los fundamentos de su fuerte realismo escénico, congruente tanto con su postura ideológica (el realismo era el vehículo de comunicación más adecuado para hacerla evidente) como con su temperamento (el de un casi místico de la observación, como lo comprueba su genial penetración en la intimidad del habla popular).

4. *El juicio de los contemporáneos*

Sobre estos cimientos epocales, Florencio Sánchez construyó, en menos de seis años, un edificio dramático con el que se propuso trasladar a la escena un *panorama* de la realidad rioplatense en el que se visualizara la problemática social y las derivaciones éticas que esa realidad comportaba. El *panorama* elaborado resultó amplio y matizado y abarcó desde el submundo del hampa (*La Tigra*, 1907, *Moneda Falsa*, 1907) hasta las clases burguesas (*Nuestros hijos*, 1907, *Los derechos de la salud*, 1907), tanto la realidad rural (*La Gringa*, 1904, *Barranca abajo*, 1905) como la urbana (*La pobre gente*, 1904, *En familia*, 1905, *Los muertos*, 1905). Este aspecto del teatro sancheano, que podría denominarse *realismo social*, fue el que, fundamentalmente, vieron sus contemporáneos. Es explicable que así haya sido. Esa era la perspectiva crítica impuesta por la época, y, desde luego, por el propio autor, cuya intencionalidad creadora conducía naturalmente a interpretar su creación desde esa perspectiva, concorde, por lo demás, con la reacción espontánea de los espectadores. De este modo, en el momento de su eclosión en los escenarios rioplatenses, se vio en su teatro, antes que nada, lo que tenía de *copia* de una realidad y de *mostración*

de una problemática social. Algunos juicios emitidos en oportunidad de los estrenos y con motivo de la muerte del dramaturgo, pueden paradigmaticar los patrones críticos con que fue juzgada inicialmente su obra. En crónica aparecida el 10 de enero de 1907, en *El País*, de Buenos Aires, Juan Pablo Echagüe (*Jean Paul*), tras hacer algunas infundadas objeciones a la estructura dramática de *Moneda falsa*, destaca estas cualidades de la obra: “Acaso en ninguna como en esta palpitante ‘tajada de vida’ (de ‘mala vida’ como el mismo la llama) arrojada a las tablas, ha desplegado el señor Sánchez sus cualidades de observador y colorista. La Suburra porteña con sus tipos, con sus costumbres, con su ambiente de abyección y delito, con su lenguaje pintoresco y bárbaro, está entera en el cuadro. Se la evoca, se la ve moviéndose tumultuosa y sombría, allá por los antros del suburbio, a través de las escenas crudamente realistas de la comedia”. Por su parte, *Tribuna* (Buenos Aires, 5 de agosto de 1904), comentó, *Cédulas de San Juan* de este modo: “El ambiente en que la obra se desarrolla, los personajes que la sustentan, el lenguaje que éstos hablan, son otras tantas fidelísimas reproducciones de la verdad”. Dos juicios más interesa transcribir y son los de Emilio Frugoni acerca *La Gringa* y *Barranca abajo* aparecidos en *El Día*, de Montevideo, los días 12, 14, 16 y 17 de noviembre de 1910, firmados Urganif y recogidos luego en *La sensibilidad americana* (Maximino García, Montevideo, 1929). De *La Gringa* se expresa que “entraña un tema de interesantes proyecciones sociológicas, estudiando ese interesante fenómeno histórico de la lucha entablada ante nuestros ojos, sobre la fértil amplitud de los campos prometidos a la civilización, entre el ayer y el mañana, entre la rutina y el progreso, entre las razas emigratorias que llegan a conquistar su lote en la vida con el sudor de sus frentes, y la noble raza primitiva, arraigada a su atraso como el ombú al suelo y como el ombú destinada a dejar su sitio a los árboles que dan fruto...”. Y de *Barranca abajo* se afirma que “en el espectáculo de esa familia que se derrumba” se ve la “representa-

ción del destino deparado a una raza, la raza altiva y viril que en el drama anterior se yergue aún contra el avance de las indesviables fuerzas civilizadoras, y que en éste ya parece vencida, acorralada en su inadaptación y en su impotencia. . .”.

En los dos primeros de los cuatro juicios transcriptos, es bien notorio que sus autores fueron impresionados sustancialmente por el intenso soplo de *realismo* de ambas piezas. “*Tajada de vida*”, para Juan Pablo Echagüe, y “*reproducciones de la verdad*”, para el cronista de *Tribuna*. En cuanto a Emilio Frugoni, ve en *La Gringa* como rasgo destacable en primer término lo que la obra tiene de contenido sociológico: su exposición de un “*conflicto y armonía de razas*”. Y en *Barranca abajo*, el planteo crítico se encamina por análogos puntos de vista. No cabe duda que tanto los juicios sobre *Cédulas de San Juan* y *Moneda Falsa* que quedan transcriptos como los de Emilio Frugoni subrayan trazos y cualidades presentes, y con nítida presencia, en las obras comentadas. Es posible preguntarse, sin embargo, si esos rasgos —*copia* de la realidad, enfoque *sociológico*— son las cualidades y calidades más relevantes del mundo dramático del autor. Y no se trata de acusar de ceguera crítica a esos comentaristas iniciales. La suya, como se indicó antes, fue la perspectiva crítica impuesta por la época. Pero ya no es válido el enfrentamiento del mundo dramático de Florencio Sánchez desde esa perspectiva. Es preciso ver ese mundo dramático desde nuevos puntos de vista.

5. Niveles y Perspectivas

Estos nuevos puntos de vista, y de acuerdo a lo expresado al comienzo de estos apuntes, deben ser aquellos que con mayor eficacia propendan a la *transformación* de la obra dramática de Florencio Sánchez, en procura, por una parte, de su *actualización*, y, por otra, de la *fijación* de sus valores permanentes. Esta tarea, que, en sustancia, consiste en buscar lo permanente por debajo de lo circunstancial, impone, antes

que nada, proceder a un distanciamiento de la obra de su temporalidad inicial, para que las vigencias epocales perimidas no se interpongan entre el lector —o el espectador— y los centros esenciales de la obra. Esas vigencias, que fueron genuinas vibraciones vitales y se han convertido en cristalizaciones inoperantes, no pueden ser ya vistas como ingredientes sustanciales del texto sino como resortes o catalizadores del impulso creador. Su caducidad no significa, obviamente, que desaparezcan del texto, donde sus huellas quedan para siempre. Por lo mismo, y es ésta una delicada labor crítica, es necesario *reubicarlas* en nuevos niveles en el cuerpo del texto y *perspectivizarlas* desde nuevos enfoques. Esa es la tarea, sólo insinuada aquí, que debe enfrentar la crítica en relación con el mundo dramático sancheano. Debe reubicar su vaga e ingenua ideología nietzscheano-anarquizante y perspectivar su realismo escénico.

Esa cuasi-ideología, que, en su momento, ocupó un primer plano en la dramaturgia de Florencio Sánchez, promoviendo ardientes aceptaciones (por ejemplo: Emilio Frugni, en el trabajo citado, considera que *Los derechos de la salud*, donde se explicitan algunos rasgos de esa cuasi-ideología, es, por lo mismo, la mejor pieza del autor) y no menos ardientes rechazos, debe reducirse a una mera lontananza arqueológica, ya que carece tanto de valores intrínsecos como de eficacia en cuanto a ingrediente dramático. Los problemas son hoy otros, y, por consiguiente, ni los problemas trasladados a la escena, ni las soluciones propuestas o insinuadas pueden ya conmover de por sí. Su validez subsiste por un acto de proyección que destempera la circunstancia. Queda en un nivel inferior lo que tiene de hecho local y temporal concreto y se ubica en el superior su calidad expresiva de la universal aventura humana. En *La Gringa*, por ejemplo, "*el conflicto y armonía de razas*" que la obra postula no puede ocupar actualmente un primer nivel en ella en cuanto expresión de la concreta circunstancia rioplatense. El primer nivel lo ocupa lo que el mismo *conflicto y armonía* tiene de expre-

sivo —mediante su transferencia alegórica— de lo universal humano. El significante temático, al ser repensado, adquiere nuevas significaciones. Quizás quepa decir que lo puramente dramático del tema adquiere prioridad en relación con lo que el mismo —en su época— comportaba de problematismo histórico y social. Piénsese que algo análogo ocurre con el edificio conceptual sobre el *sentimiento del honor* que sustenta algunos dramas de Lope de Vega y Calderón de la Barca. La concepción ético-social, sin vigencia ya, se cautela discretamente tras la realización estética durablemente válida, y, al mismo tiempo, admite ser pensada con nuevas significaciones.

En cuanto al fuerte realismo escénico sancheano debe ser perspectivizado desde un punto de mira distinto al de su época. Tanto para el autor como para sus primeros críticos y espectadores —se reitera— el realismo era un incisivo vehículo expresivo de la visión que de la realidad inmediata tuvo el dramaturgo. La obra, sentida como *copia*, se proyectaba, de un modo u otro, sobre un referente externo. Esta función del realismo sancheano, en la perspectiva actual, ocupa a lo más, un segundo plano. Ese realismo escénico tiene que ser visto hoy como un sistema de significaciones dramáticas válido en *sí mismo*. No puede ser sentido como *copia* sino como *creación*. Es el instrumento creacional de un mundo dramático clausurado, con sus leyes intrínsecas y dentro de cuyo espacio se dan las relaciones necesarias para su comprensión cabal. Pudo, en su momento, ser visto y sentido como traslación a la escena de una tajada de realidad; hoy sólo puede ser visto y sentido como creación de una realidad poética. La realidad proporcionó los elementos con que construir ese edificio escénico. Pero su calidad estética y su fuerza dramática no dependen de los materiales utilizados sino del acto creador con que fueron reelaborados y estructurados. La *verdad* de las grandes figuras del teatro de Florencio Sánchez no puede ser medida por su correspondencia con modelos externos ni pueden valer por lo que tengan de indicios de una

situación histórica o social. Su *verdad* proviene de su consistencia dramática autosuficiente. Don Zoilo, y valga de ejemplo, no es la *copia* de un gaucho despojado de sus tierras e índice de una situación histórico-social de la campaña rioplatense: es una gran figura trágica universal. El motivo circunstancial, un gaucho que sufre un despojamiento, pasa a un segundo plano; el primero lo ocupa el soplo trágico universal que el texto comunica. Aquéllo, circunstancial, da origen a esto, universal. Ni por sus temas ni por la creación de personajes está anclado el mundo dramático de Florencio Sánchez a la circunstancia concreta de donde se genera, aunque su visión de ella le hayan proporcionado los núcleos emocionales generadores de su creación.

6. *Epílogo*

Esta tarea de reubicación y nueva perspectivización aún no está hecha. Y es urgente. Florencio Sánchez es todavía el primer dramaturgo, en el orden de las calidades, del área cultural platense. Su edificio escénico debe ser puesto al día. Y debe ser iniciada en estos momentos en que su valoración, sin duda, está en una etapa de transición, porque en este año del centenario de su nacimiento aún su mundo dramático no se ha desprendido enteramente —creo que no es excesivamente arriesgado afirmarlo— de la corteza de lo circunstancial de sus vigencias epocales. Su obra no se ha distanciado lo suficiente en el tiempo como para permitir ver fácilmente, en su íntima desnudez, sus valores esenciales. El proceso de *transformación* no se ha cerrado todavía. Es función de la crítica —y, desde luego, de los directores y actores teatrales— contribuir lúcidamente a cerrar ese proceso.

Un mundo dramático: “Moneda Falsa”

1. *Un texto en su contexto*

De las veinte piezas que componen lo fundamental del teatro de Florencio Sánchez, dos (*La pobre gente* y *Un buen negocio*) están compuestas por dos actos breves, y ocho (*Canillita*, *Cédulas de San Juan*, *Mano Santa*, *El desalojo*, *Los curdas*, *La Tigra*, *Moneda Falsa* y *Marta Gruni*) por un solo acto. Estas diez piezas, que forman, desde el punto de vista numérico, exactamente la mitad de la obra dramática sancheana, han recibido, con frecuencia, por parte de la crítica, la denominación de *obras menores*, y, con no menor frecuencia, han sido subestimadas por no pocos críticos, entre los que se encuentran algunos nada desdeñables. Como, por ejemplo, Ricardo Rojas y Roberto F. Giusti, ambos merecedores, por su labor crítica, de la más alta estimación y que, además, han realizado aportes valiosos para el estudio del autor de *Barranca abajo*.

El primero, tras de descalificar totalmente a *Marta Gruni*, afirmando que su “*jerarquía se hunde en las simas de una afligente vulgaridad*”, sostiene que por “*las obras menores: (...) apenas si alcanza a subir la savia elemental de sus creaciones*”, aunque concede que son “*cuadros de sorprendente observación*”, y el segundo, con análoga tesitura, asevera que algunas de las obras “*menores, escritas apresuradamente para ganarse el pan de un día, son de una inexcusable inferioridad moral y estética*”, aunque concede asimismo que otras, a pesar de su trivialidad, “*se recomiendan por el brío, el movimiento, la animación*”, admitiendo, precisamente, que “*tres o cuatro de ellas son dignas de figurar junto a los mayores*”. Curiosamente, ambos críticos saben *ver*

algunas de las cualidades de las que llaman *obras menores* pero están como cegados para el reconocimiento de otras. Pareciera que con notorio olvido de que en literatura, como en toda manifestación estética, es lo cualitativo y no lo cuantitativo lo que importa, quedaran despistados por la brevedad de las piezas de que se trata, incapacitándose para apreciarlas en sus valores totales. Lo cierto es que algunas de ellas (como algunos *entremeses* de Cervantes) revelan a “*un artista superior en un género menor*”, según dijo de los cuentos breves de Chejov el crítico polaco K. Waliszewski. Entre lo mejor de las piezas breves de Florencio Sánchez, se ubica *Moneda Falsa*, sainete estrenado por la Compañía Gerónimo Podestá, el 8 de enero de 1907, en el *Teatro Nacional* de Buenos Aires. Este sainete, en un acto y tres cuadros, puede ser considerado sin desmedro en el contexto total de la dramaturgia sancheana. Las cualidades creadoras más altas de su autor son evidentes en este breve texto, revelador de ese mismo pulso de seguro dramaturgo que le permitió escribir su obra maestra: *Barranca abajo*.

2. Como en Shakespeare...

Este subtítulo no pretende —es obvio— señalar una cercanía de potencialidad creadora entre el dramaturgo uruguayo y el inglés. Sólo pretende subrayar incisivamente una cualidad de *Moneda Falsa* que debe estimarse un logro fundamental de la pieza, si se tiene en cuenta, especialmente, su breve dimensión. Uno de los rasgos del genio dramático shakespiriano se manifiesta —y así lo han destacado reiteradamente los comentaristas— en su capacidad para entretener en una misma obra, y sin destruir su sustancial unidad, varios hilos anecdóticos, movilizándolo, a través de ellos, una multiplicidad de personajes. El “*como en Shakespeare...*” del subtítulo quiere señalar, simplemente, que en esta breve pieza de Florencio Sánchez, se da pareja conjunción: hay tres líneas anecdóticas y los personajes suman veintiséis. El aná-

lisis del mundo dramático que estos veintiséis personajes componen se hará más adelante. En cuanto a los tres hilos anecdóticos son los siguientes: a) estafa, con el procedimiento del *toco mocho*, de la que es víctima el italiano Gamberoni y en la que intervienen Lungo, Batifondo, Pedrín y Vasquito; b) amores adulterinos de Antonio Almada (a) Moneda Falsa y Carmen, mujer de Reyes, propietario del almacén de suburbio donde se desarrolla la acción del primer cuadro; c) venganza de Reyes, que obliga a Carmen a colocar en el baúl de su amante el paquete de billetes falsos que el propio Reyes tenía ocultos en el sótano de su almacén, a fin de que el delito recaiga sobre Moneda Falsa. Cabe recordar aquí que Florencio Sánchez caracterizó su sainete con una denominación orientadora: "*escenas de la mala vida porteña*". Con la expresión "*mala vida*" señala el medio social —hampa o bajos fondos— de donde toma la materia de su creación; con el plural "*escenas*" insinúa la intención de realizar una *pintura de ambiente*. La conjunción de las tres líneas anecdóticas indicadas que confieren a *Moneda Falsa* una notoria complejidad en su organización dramática se acentúa con el agregado de la intención creadora recién señalada. Esta complejidad es una de las cualidades mayores del sainete, y, sin embargo, despistó el juicio de algunos críticos penetrantes. Juan Pablo Echagüe, por ejemplo, y para citar a uno de ellos, en crónica publicada en *El País* (Buenos Aires, 10/1/1907) y recogida en *Una época del teatro argentino* (1926), expresa que *Moneda Falsa* "*peca por falta de progresión*", y agrega, inmediatamente, que el sainete "*tiene cierta desarticulada apariencia de revista que interrumpe y perjudica la impresión de conjunto*". Este juicio, proveniente de un crítico responsable y habitualmente certero, es sorprendentemente erróneo. La verdad se halla en el polo opuesto: *Moneda Falsa* muestra una bien graduada progresión dramática y todos sus elementos están ajustadamente ensamblados. Si se tiene en cuenta la diversidad de elementos que el autor hace entrar en el breve cuerpo de los tres cuadros del sainete y la sólida

trabazón de los mismos, no es exagerado afirmar que *Moneda Falsa* es una pieza compuesta con matemática precisión. Un rápido recorrido a través de los tres cuadros del sainete puede, quizás, hacer sentir la solidez de su montaje y el bien graduado crecimiento de su intensidad dramática.

3. Los tres cuadros

Cuadro primero. En este primer cuadro, cuya acción transcurre en “*el despacho de bebidas de un almacén de suburbio*”, quedan ya armónicamente trenzados los tres hilos anecdóticos. Las seis primeras escenas colocan en primer plano la estafa a Gamberoni. Este personaje y sus victimarios —Lungo, Batifondo, Pedrín y Vasquito— tienen en estas escenas fundamental destaque. Pero la situación no está destinada a valer sólo por sí misma sino que sirve para *insinuar* otros dos personajes: Carmen, que se va revelando a través de su dinámico andar por la escena, y, especialmente, Moneda Falsa, que, mediante unas pocas pero inolvidables intervenciones, denota su distanciamiento del medio y su abulia. Las escenas de los obreros, los jugadores, y las intervenciones de la mujer y los niños, no son meros *pegados* sino que responden a la necesidad de completar la *pintura de ambiente*, imprescindible para dar en su intensa verdad a los protagonistas. La escena siguiente, la VII, evidencia la relación amorosa entre Carmen y Moneda Falsa y, asimismo, la voluntad de éste de cambiar de vida. Hay un diálogo revelador que profundiza, con diestra graduación, en el personaje. En la escena VIII aparece Ciriaca, madre de Moneda Falsa, sobre el cual proporciona, en su diálogo con Carmen, nuevas informaciones. El cierre de este cuadro, con la presencia de Reyes, es decisivo en el desenvolvimiento de la acción. Reyes hace saber a Carmen (*¿Creés que no sé que te has entregado a esa inmundicia?*) que conoce su relación con Moneda Falsa y la obliga a poner los falsificados en el baúl del mismo. Todo en este cuadro está hábilmente trabado y hay en él una

sabia progresión en las tres instancias en que se *muestra* a Moneda Falsa: en la primera, *desde afuera*, con las pocas intervenciones del personaje; en la segunda, *desde adentro*, a través del diálogo con Carmen y especialmente en esa confesión que es el largo parlamento que se inicia con “*no sirvo más que pa cochero*”; en la tercera, *desde otro*, en la visión materna que surge del diálogo de Ciriaca con Carmen.

Cuadro segundo. De acuerdo con la estructura tradicional del sainete, este segundo cuadro es un breve intermedio a telón corto para que se proceda al cambio de decorado, pero Florencio Sánchez lo utiliza diestramente para la buena economía de la obra. La acción tiene lugar, en horas de la noche, en una esquina de una calle de suburbio, frente a la fachada del *Almacén del Mundo*. Las dos primeras escenas, aunque muy breves, cumplen dos funciones importantes: se completa la *pintura de ambiente* con la presencia de los compadres y lunfardos, figuras imprescindibles a tal fin; se termina el diseño de la figura de Reyes (de fugaz aparición en el sainete pero resorte fundamental en la acción del mismo) a través de su violento enfrentamiento con los lunfardos. Dos funciones cumplen también las otras dos breves escenas: el procedimiento policial prepara la culminación de la pieza al denotar que van a ser encontrados los billetes falsificados puestos por Carmen en el baúl de Moneda Falsa; se hace dar un nuevo paso al tema del *toco mocho*, con una nueva aparición de Gamberoni y Pedrín, que es detenido.

Cuadro tercero. En este tercer cuadro, localizado en el “*despacho del comisario*”, Florencio Sánchez cierra con mano segura el sainete, sin perder ninguno de los hilos anecdóticos que ha manejado en los dos anteriores. Como es natural, la situación de Moneda Falsa vertebró la acción dramática, que, como en el cuadro primero, está sabiamente graduada en su intensidad. Se le *muestra* en cinco instancias. 1) negativa a confesar su intento de cambiar un falsificado; 2) obligada confesión ante la presencia del Agenciero; 3) reacción airada ante la acusación de que se han encontrado billetes

falsos en su baúl; 4) descubrimiento, por el diálogo con Ciriaca, de que Carmen los ha puesto allí; 5) reacción final: Moneda Falsa golpea a Carmen en la cara y luego asume, ante el Comisario, la responsabilidad del delito: "*Esos diez fallutos, todos, eran míos. Se los compré a Bellini en la anterior falsificación*". Estas cinco instancias no se dan en forma continuada. Entre las tres primeras y las dos últimas se intercalan dos situaciones puestas, con certero instinto escénico, como *superficies de descanso* antes de llegar a la intensa dramaticidad del cierre de la pieza, pero que cumplen, además, otras dos funciones: en la escena IV, el Comisario, al informar al Reportero, da una nueva visión *desde otro* sobre Moneda Falsa, afirmando, sorprendentemente, que el mismo "*tiene una cara de idiota y unas exteriorizaciones que engañan, ¡pero es habilísimo!*"; en la escena V, con el arribo de Gamberoni a la Comisaría para denunciar la estafa de que ha sido víctima, se concluye el tema del *toco mocho* y se da remate, un tanto melancólicamente, a la aventura del inocente italiano cuya expansiva fraternidad universal se cierra con la comprobación de que aquellos a quienes creía "*veri amici*" no son más que "*una canaglia de creollo*". Con el agravante de que el Comisario, injustamente, lo acusa de ser un pillo.

4. *La Suburra porteña*

Este rápido recorrido por los tres cuadros del sainete evidencia que la "*desarticulada apariencia de revista*" que en él ve Juan Pablo Echagüe es sólo apariencia. El texto tiene, en verdad, una articulada precisión. La conjunción de diversidades no impide su organización unitaria, la progresión dramática tiene la necesaria graduación y, finalmente, aunque el centro del sainete es Moneda Falsa, el autor ha sabido mostrarlo en toda su dimensión pero sin que *devore* la escena y *tape* a los otros personajes. Todos tienen la necesaria estatura dramática, y, en este aspecto, es exacto lo que afirma

Echagüe en el mismo artículo, cuando escribe que *“la Suburra porteña con sus tipos, con sus costumbres, con su ambiente de abyección y delito, con su lenguaje pintoresco y bárbaro, está entera en el cuadro”*. En efecto: los personajes, que, como se ha indicado antes, son veintiséis, tienen todos real vida escénica, aunque, desde luego, están creados a distinto nivel. Los Obreros, Jugadores, Compadres y Lunfardos, utilizados como elementos de la *pintura de ambiente*, están solamente perfilados. No se individualizan netamente, pero, y por eso tienen carnadura dramática, sus fugaces intervenciones destacan significativamente rasgos genéricos del *tipo* que representan. El Lungo, Batifondo, Pedrín y Vasquito, en cambio, son personas dramáticas singularizadas. No sólo representan a un tipo genérico —el hampa menor— sino que, por algún rasgo, se individualizan inolvidablemente. Así, por ejemplo, cuando Pedrín en el segundo cuadro, ya sin defensas ante el Cabo, se auto-ironiza resignadamente y, con un fatalismo que lo desunda síquicamente, exclama: *“¡Cana más o menos! Llévame no más. Cosa bárbara. No se puede ser honrao. Ahora que estaba tan bien de colono... ¡zas, a la leonera! Mirá, prefiero seguir de ladrón. ¡Por Dios, che!”* No menos individualizado está Reyes, que, con dos rápidos pasajes por la escena, queda retratado de cuerpo entero. No carece de una virtud, el coraje, como se revela en su enfrentamiento con los lunfardos, pero es fríamente brutal, y así se revela en su reacción ante Carmen. Cuando la obliga a esconder el paquete de billetes falsos en el baúl de Moneda Falsa, la conmina: *“Llevá eso y cuidado con venderme, porque, oíme bien, te mato, te parto el corazón a puñaladas”*. Ciriaca y Carmen son dos mujeres quebradas por el medio en que viven. La primera quiere ayudar a su hijo, pero es incapaz de comprender su drama. Toda su filosofía maternal se condensa en esta resignada reflexión: *“Yo no sé que le costaría ser honrado. ¿No hay tanta gente que es honrada y sin embargo vive bien? Pero a éste no. Es de balde que lo aconseje y lo reprienda. ¡No señor! El mozo ha de ser ladrón no más. Y ladrón mishio,*

que es lo peor. Si siquiera le fuera bien..." Carmen está totalmente doblegada por la brutalidad de Reyes, a quien teme. Resignada, observa con frío realismo la situación. Cuando Moneda Falsa le propone fugarse juntos, aunque lo quiere y se apiada de él ("*Pobre mi viejo. ¡Qué tristeza! ¿Verdad?*") le hace ver que es imposible y, al fin, lo traiciona, amenazada por Reyes. En cuanto a Gamberoni, es un personaje inolvidable. Es una cándida víctima de su sentimentalidad desbordada. Es imposible pensarlo sin que provoque, al mismo tiempo, una sonrisa y un sentimiento afectuoso. Es una ráfaga de sentimiento fraternal hacia todo el mundo pero disparada en el vacío.

5. *Enigmático y viviente*

El pequeño mundo dramático que vive en *Moneda Falsa*, sainete, culmina en la creación de Moneda Falsa, personaje. Se ubica, sin lugar a dudas, entre las cuatro o cinco personas dramáticas a las que dio el autor, en sus obras breves, vida más cabal y más circuida de misterio. En el recorrido efectuado a través de los tres cuadros del sainete, se ha indicado que Moneda Falsa puede ser visto desde cuatro perspectivas. En las seis primeras escenas, se le ve como un *desarraigado*, y en su diálogo con Carmen, como un abúlico. Él mismo confiesa que está "*muy aburrido*", "*muy estrilao*", "*muy rabioso con esta vida*", pero, mirando lúcidamente en su interior, agrega: "*¡Pucha digo que es triste! No tengo genio pa nada! Ni pa abrirle las tripas a todos esos que me dan asco, que me dan asco*", y sabiendo, además, que aunque desarraigado del ambiente no es capaz de resistir a su influencia: "*Que tengo buena conducta, que me dan pase libre y empiezo a vivir tranquilo... pues ya ha de venir alguno que me pida un servicio: 'Che: campaneame esto, guardame esto o haceme tal cosa'. Y ¡zas! complicado y en cana.*" La madre, Ciriaca, lo ve como un vocacional del robo pero sin aptitudes: "*Desde chiquito le dio por la uña. El padre le acom-*

daba cada paliza! Hasta sacarle sangre; y él ¡nada!... Y sonso pa robar, que daba asco..." El Comisario, como ya queda indicado, lo cree habilísimo. La reacción final, sorpresiva, muestra otro Moneda Falsa: al saber que Carmen, amenazada de muerte por Reyes, ha escondido los falsificados en su baúl, la golpea y se declara culpable ante el Comisario. Y explica su reacción así: "*Es el genio que me ha vuelto.*" El conocimiento de la traición de Carmen es para Moneda Falsa una especie de *peripecia interior* que cambia el rumbo de su siquismo: el desarraigado se arraiga, el abúlico recobra la voluntad. En este momento, Moneda Falsa se *hace hombre*: golpea —para su medio es la reacción viril— a la mujer que quiere, y que lo quiere, pero que le *ha fallado*; asume un delito ajeno pero no delata. Esta cuádruple perspectiva enriquece la visión interior que se puede tener del personaje y, hasta cierto punto, lo enigmatiza. ¿Quién es y cómo es en realidad Moneda Falsa? Quizás lo acertado sea responder que tiene la misteriosidad —y el fondo insondable— de todo ser humano. Y es esto lo que hace una gran creación. Florencio Sánchez lo *ha visto* y lo *ha mostrado* sin pretender explicarlo. El personaje no es una forma cristalizada sino persona dramática perpetuamente viviente. Es, en definitiva, un personaje abierto a la interpretación del espectador.

6. Un concurso

Moneda Falsa es, y así se infiere de este repaso de sus cualidades, una pequeña, por sus dimensiones, obra maestra. Y, sin embargo, fue escrita casi improvisadamente. A fines de 1906, el *Conservatorio Labardén*, de Buenos Aires, llamó a un concurso de obras teatrales, estableciéndose en las bases que entre los aspirantes a concursar se sortearían diversos títulos, debiendo el autor ajustarse al que le correspondiera en el sorteo. De ahí nació *Moneda Falsa*. Las obras, siempre de acuerdo con las bases, se representaron previamente a la adjudicación del premio, que fue obtenido por Otto Miguel

Cione con *Presente griego*. La decisión del jurado provocó un pequeño escándalo. Los asistentes a las representaciones unánimemente se mostraron favorables a la pieza de Florencio Sánchez. El juicio del público fue, sin duda, el más certero.

- (1) **El teatro de Florencio Sánchez.** Conferencia. En: *Nosotros*, Buenos Aires, N° 27, Año V, 1911.
- (2) **Florencio Sánchez, su vida y su obra.** Agencia Sudamericana de Libros, Buenos Aires, 1920.

María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia

1. *Retrato*

La mayor parte de los retratos que de María Eugenia Vaz Ferreira se conservan, muestran un rostro serenamente melancólico y una mirada meditativa. Quienes la conocieron y trataron con alguna intimidad, dan testimonio de que vivió casi trágicamente acosada por tormentas interiores. De su personalidad humana, muy original, se conserva un nutrido anecdotario. Pero, en verdad, son pocos los datos biográficos documentados que se pueden ofrecer y que posean interés en relación con su obra. Unica hermana del filósofo Carlos Vaz Ferreira, nació en Montevideo el 13 de julio del año 1875. Fueron sus padres don Manuel Vaz Ferreira y doña Belén Ribeiro. Su formación fue totalmente autodidacta: de niña, recibió lecciones de primeras letras de maestros privados y no siguió, luego, ningún tipo de cursos de estudios regulares. Estudió piano con su tío, el músico León Ribeiro, y llegó a ser una excelente concertista. Intervino, incluso, en algunos actos públicos, como pianista, entre 1895 y 1910. También compuso música y algunas de sus piezas de las que no se conserva ninguna, tuvieron resonancia en los medios musicales de su época. Publicó sus primeros poemas en revistas montevidéanas: *Rojo y Blanco*, dirigida por el afamado periodista Samuel Blixen, *La Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, que dirigían José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y los hermanos Carlos y Daniel Martínez Vigil y *La Revista*, editada y dirigida por Julio Herrera y Reissig.

En varias antologías poéticas, aparecieron asimismo poemas de María Eugenia Vaz Ferreira. Pero en vida no publicó ningún libro. Al crearse, en 1912, la Universidad de Mujeres ocupó la Secretaría del Instituto y, más tarde, una Cátedra de Literatura. En los últimos años de su vida, tuvo la preocupación de seleccionar entre sus poemas los que a su juicio merecían formar un volumen. Tuvo al respecto muchas vacilaciones. Finalmente, seleccionó 41 poemas que primero pensaba publicar bajo el título *Fuego y Mármol* y después *La isla de los cánticos*. Murió antes de que el libro estuviera pronto y su hermano Carlos tomó a su cargo el cuidado de la edición. *La isla de los cánticos* (Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos S. A., 1924 en la portada y 1925 en la cubierta), se puso en circulación unos meses después del fallecimiento de la poetisa. Estos 41 poemas son sólo una parte de lo escrito por María Eugenia Vaz Ferreira. Muchos años más tarde, se publicó un segundo volumen, titulado *La otra isla de los cánticos* (Montevideo, 1959), que reúne 61 poemas. A ellos deben agregarse los que figuran en antologías, o están dispersos en publicaciones periódicas, entre los cuales hay algunos valiosos. Cabe agregar, aún, que la poetisa escribió tres piezas teatrales: *La piedra filosofal*, *Los peregrinos* y *Resurrexit*, estrenadas en el Teatro Solís de Montevideo con fechas 1/IX/1908, 25/X/1909 y 2/VIII/1913, respectivamente. Las dos primeras permanecen inéditas. La tercera se publicó en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, N° 12, febrero 1976). Esta pieza se estrenó con música del compositor uruguayo César Cortinas. Conviene ahora señalar, para dar un rápido dibujo del trasfondo socio-cultural en el que se ubica la vida de la autora, que durante ese período el Uruguay pasó del régimen militarista, iniciado en 1875 por el Coronel Lorenzo Latorre, a la consolidación institucional y pacificación del país, culminada con la derrota de Aparicio Saravia, en la batalla de Masoller, en 1904. En lo literario, tres etapas pueden indicarse como trasfondo de la vida de María Eugenia Vaz Ferreira: la post-

romántica que fue la atmósfera de su niñez y adolescencia; la novecentista, en la cual el ambiente cultural del Uruguay es conmovido por las tendencias renovadoras que, en poesía, tuvo por abanderado a Rubén Darío y la post-novecentista, que se inicia hacia 1917 y culmina en la década del veinte con las tendencias *nativistas* que procuran expresar *lo nacional* mediante procedimientos literarios nuevos, inspirados, en gran parte, en las corrientes innovadoras literarias europeas.

2. “*La isla de los cánticos*” y algo más

Dos años después de la publicación de *La isla de los cánticos*, don Alberto Zum Felde, que ejercía un magisterio crítico innegable en el Uruguay, publicó en la revista *La Pluma* (Montevideo, Año II, Volumen VI, mayo de 1928), un artículo sobre María Eugenia Vaz Ferreira afirmando en él que *La isla de los cánticos* “*debe ser tenida como expresión genuina de su lirismo, con exclusión de cualquier otra estrofa no inserta en tal volumen*”. La postura crítica tan tajantemente expuesta en estas líneas, y avalada por la autoridad de quien las suscribía, parece haber determinado las actitudes de la crítica posterior ante la obra de María Eugenia Vaz Ferreira: se redujo su obra, en los estudios críticos aparecidos en los años siguientes, a los 41 poemas de *La isla de los cánticos* y todo lo demás de su obra dejó de existir durante 34 años, hasta que una nueva selección de poemas, realizada por Emilio Oribe, se editó con el título *La otra isla de los cánticos*. El libro se compone con 71 poemas y muchos de ellos tienen pareja intensidad a los de *La isla de los cánticos*. Esta nueva selección de la obra de María Eugenia Vaz Ferreira no alcanzó, sin embargo, mayor eco, y la posición de la crítica (y de los lectores en general) no se modificó: se siguió estimando que la poetisa quedaba integralmente representada en los 41 poemas del libro de 1924. La situación es notoriamente injusta y debe ser corregida. Si bien no todos los poemas de *La otra isla de los cánticos* se hallan al

mismo nivel de jerarquía de los mejores de la selección realizada por la poetisa misma para integrar *La isla de los cánticos*, no por eso puede desdeñarse el libro preparado por Emilio Oribe. En conjunto, mantiene un nivel poético valioso y hay en él 28 poemas que se sitúan entre lo mejor de la autora. Escs 28 poemas se han incorporado a esta antología, que, además, publica íntegramente *La isla de los cánticos*.⁽¹⁾ Se reúnen así 69 composiciones lográndose, con esta ampliación del mundo poético configurado por *La isla de los cánticos*, un dibujo más cabal, y quizás en algunos aspectos nuevo, de ese orbe lírico que la crítica, en general, vio limitadamente al reducirlo a los 41 poemas del libro publicado en 1924. El conjunto de los 69 poemas seleccionados, a los que, sin duda, podrían agregarse otros, permitirá destacar aspectos poco subrayados hasta ahora o que han mal enfocado críticamente (en especial, en lo que se refiere a la importancia que el tema amoroso tiene en la obra lírica de la poetisa uruguaya).

3. *La estructura del mundo lírico*

3. 1. *Estructura temporal*

Cuando se estudia el proceso evolutivo, desde el punto de vista cronológico, de la obra de un poeta, supuesto que ese proceso sea bien conocido, el estudio suele dibujar la imagen de una trayectoria creadora en la que se disciernen nítidamente distintas etapas, que, dentro de la unidad sustancial que impone la personalidad del poeta, muestran caracteres específicos diferenciales. Los elementos diferenciadores pueden ser muchos, pero entre ellos los más frecuentes son la diversidad de modulaciones expresivas y de tonos creadores, determinados, a veces, por la recepción, por parte del poeta, de

(1) Este trabajo fue escrito para servir de prólogo a una antología de la poetisa.

distintas influencias literarias y, desde luego, por el ritmo de sus propias experiencias existenciales. El estudio de este proceso evolutivo permite una forma de estructuración de la obra global que la divide en etapas o períodos definidos. Este criterio es empleado por don Alberto Zum Felde en el ensayo que dedica a María Eugenia Vaz Ferreira en su *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1969). Divide, allí, la obra de María Eugenia Vaz Ferreira, en tres etapas: la primera, cerrada hacia 1900, fuertemente influida por Enrique Heine, se manifiesta en versos traspasados de dulce melancolía; la segunda que se corresponde con los primeros años del siglo, la acerca al mexicano Salvador Díaz Mirón y al uruguayo Alvaro Armando Vasseur y se manifiesta en poemas llenos de imperial sonoridad, como *Invicta*, *Heroica*, *Triunfal*, en un primer momento, y, en un segundo, en otros, como *Oda a la belleza*, *Canto verbal* y *Ave celeste*, en los que “lo mental puro, superior y ajeno a todo erotismo, superior y ajeno aun a todo lo humano, asume la forma de un idealismo estético absoluto”; la tercera, que coincide con los años finales de la vida de la poetisa, muestra sus poemas más inconfundiblemente personales, entre ellos, según el crítico citado, *Los desterrados*, *El regreso*, *Fantasma del desvelo* y *Unico poema*. De acuerdo con estas afirmaciones, indudablemente exactas, los poemas de la autora de *La isla de los cánticos* podrían ordenarse en tres grupos: poemas de iniciación, de transición y de plenitud. Tal ordenación serviría para comprobar, a través del proceso creador temporal, cómo hubo en la poetisa un progresivo ahondamiento en sí misma que le permitió, en los años postremos de su vida, lograr un conjunto de poemas poseedores de una “palpitación dramática”, de una “profundidad de sentimiento” y de una “pureza formal” no alcanzada en las etapas anteriores.

3.2. Estructura ucrónica

La ordenación de los poemas en una estructura temporal, al relacionar entre sí las distintas etapas y subrayar sus correlaciones, vale como medio de estudio del proceso creador. La obra total puede ser estudiada, también, desde otra perspectiva que, prescindiendo parcialmente del proceso creador, atienda sustancialmente a la estructura del mundo poético creado como si lo hubiera sido fuera del tiempo. Esto es: considerando los distintos poemas como partes de un todo, inter-relacionados entre sí y sin tener en cuenta en que etapa del proceso creador fueron escritos. A esta estructura es posible llamarla *estructura ucrónica* (es decir: fuera del tiempo). El mundo poético puede verse, de este modo, como un todo cerrado en sí mismo y regido por sus propias leyes. Para establecer una *estructura ucrónica* en un mundo poético, es preciso proceder a tres operaciones críticas: a. determinar *series poéticas* de poemas vinculados entre sí por su tema o contenido existencial; b. ordenar los poemas dentro de cada serie siempre que haya subseries o matices que lo justifiquen; c. analizar la correlación de las series, evidenciando que el mundo poético estudiado constituye un *cosmos* (orden sujeto a leyes). El estudio que de la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira se hará en estas páginas tomará como norma la perspectiva ucrónica y no la temporal. Se hará desde esa perspectiva por entenderse que es el camino o método mejor para evidenciar cómo los poemas no incluidos en *La isla de los cánticos* y que la crítica generalmente ha excluido de sus valoraciones, se incorporan válida y naturalmente a los del libro de 1924 y permiten ver una nueva imagen del mundo poético de María Eugenia Vaz Ferreira.

4. La estructura ucrónica

En este trabajo, sólo se tomarán en cuenta los 69 poemas que integran la selección que lo sigue, aunque, siguiendo los lineamientos críticos que aquí se postulan, podría orde-

narse en una estructura ucrónica la totalidad de los poemas conocidos de la autora de *La isla de los cánticos*. El análisis de los 69 que forman esta antología, permite dividirlos en cuatro series, cada una de las cuales muestra rasgos bien definidos. Esas cuatro series pueden denominarse así: *poemas de amor*; *poemas de angustia y/o desesperanza*; *poemas de apaciguamiento de la angustia existencial*; *poemas de anhelo de trascendencia*.

Conviene hacer notar que mientras los poemas de las tres últimas series hacen referencia directa a estados subjetivos o de conciencia, los de la primera pareciera que se refieren a un tema que podría ser objetivo. No es así, porque son poemas que expresan el sentimiento amoroso tal como la poetisa lo experimenta. Son sus estados de conciencia lo que expresan, y, además, esos estados de conciencia, a través de un sentimiento particular, el amor, quedan vinculados estrechamente a los poemas de las otras series, ya que en el amor que los poemas expresan hay reflejos de los estados de conciencia expresados en los poemas de las otras series. Se estudiarán ahora, separadamente, cada una de ellas.

4.1. Primera serie: *El Amado Ideal*

La crítica ha prestado, en general, poca atención a la poesía de amor de María Eugenia Vaz Ferreira. Y, sin embargo, tanto cuantitativa como cualitativamente es un sector sustancial de su mundo lírico. *La isla de los cánticos* incluye 17 poemas de amor en un total de cuarenta y uno; *La otra isla de los cánticos*, 33 en 71; esta antología, 37 en 69. Las cifras son reveladoras: casi un 50 % de la creación poética de María Eugenia Vaz Ferreira está constituida por poemas de amor. El amor, por consiguiente, es un tema fundamental en su poesía. Y no sólo cuantitativamente sino también cualitativamente: no pocos de esos poemas figuran entre los que se ubican en los niveles más altos entre los de su autora. De estas consideraciones se infiere, lógicamente, que es necesario

prestar mayor atención crítica de la que se le ha prestado hasta ahora a esta zona de la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira. Se analizará aquí el tema tomando en cuenta los 37 poemas de amor que se incluyen en esta selección y que constituyen, de acuerdo a lo antes indicado, la primera serie de poemas de las cuatro en que se ha dividido el mundo lírico de la autora de *La isla de los cánticos*. Cuáles son los poemas integrantes de la serie será indicado más adelante.

El *mundo amoroso* que transparece en esta primera serie poética es, a la vez, profundo y complejo. Y lo es en el doble aspecto en que puede serlo, ya que no sólo es *mundo amoroso* sino también, y sustancialmente, *mundo poético*. Es decir: es profundo y complejo como *vivencia* humana del amor (y esta *vivencia* se refiere a la que está en los poemas y no a la que en su vida haya experimentado la autora) y lo es, asimismo, como realización literaria o concreción verbal expresiva de esa vivencia. El estudio del *mundo amoroso*, profundo y complejo, que dibujan los 37 poemas de esta primera serie debe iniciarse respondiendo a esta pregunta: ¿Cuál es el Eros inspirador de los poemas de amor de María Eugenia Vaz Ferreira? El mejor modo —o el más fácil— de responder a esta pregunta consiste en cotejar el Eros que habita en la poesía de Delmira Agustini con el que inspira la de María Eugenia Vaz Ferreira. El Eros que da a la poesía de Delmira Agustini sus deslumbrantes resplandores es un Eros intensamente carnal, aunque a veces se cautele tras las formas alegóricas. En su poesía la intensidad del deseo erótico es tal que, finalmente, se convierte en un estado de conciencia con rasgos asimilables a los del místico, y de este modo se espiritualiza y comunica al poema un tono de ruego u oración religiosa. Pero su raíz erótica es indisimulable: es poesía erótica y no amorosa. En la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira, el Eros físico también está presente y no se oculta, pero no se exclusiviza: lo físico se trasciende, sin desaparecer, en sentimiento e, incluso, se intelectualiza. Por lo mismo, la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira no es poesía erótica sino de

amor y en ella se conjugan mayor número de elementos que en la de Delmira Agustini. Las diferencias entre la actitud que ante el amor se revela en los mundos poéticos de una y otra se hace bien evidente en la postura que una y otra asumen ante el *Amado*. En la poesía de Delmira Agustini, el disparo del deseo busca un único blanco y un fin único: la propia entrega y la posesión del *Amado*; en la de María Eugenia Vaz Ferreira, hay diversas actitudes y hasta, se diría, felinidades del sentimiento, de la voluntad y del intelecto que destruyen (o encadenan) al deseo. Hay, pues, en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira una gama de actitudes ante el amor que imponen dividir la serie en cinco sub-series cada una de las cuales se caracteriza por un rasgo nítidamente definido. Se indicarán a continuación como están constituidas esas cinco sub-series, cuyo conjunto conforma la serie total. Son éstas:

Primera sub-serie:

Oh milagroso amor, fuerza divina, En las tardes tempestuosas, El cazador y la estrella, Tu rosa y mi corazón, Impromptu sentimental, El riego, Balada de las dulces perlas, Serenata, Al conquistador, El puñal, El verde lago, Yo sola, Aunque los agudos dardos, Flor de sepulcros, hija de sombras, madre de penas, Emoción panteísta, Como chispas escapadas de algún astro, El mensajero derrotado, Voz beata, Miraje, Aspiración, Vía secreta, Beatitud, Desde que tú me has mecido, Historia póstuma, El novio ausente, Invitación al olvido.

Segunda sub-serie:

Secreto real, Yo era la invulnerable, Holocausto.

Tercera sub-serie:

Invicta.

Cuarta sub-serie:

Berceuse, A Heros, Los desterrados.

Quinta sub-serie:

Cabeza de oro, La aureola ambigua, Rica visión de amores, Heroica.

Cada una de estas sub-series muestra, como ya se ha dicho, un nítido rasgo caracterizante que subraya matices diferenciales en el modo de sentir el amor. Esos distintos modos quedan finalmente correlacionados. Es necesario, por consiguiente, iniciar el análisis subrayando las notas caracterizantes de cada una de las zonas poéticas que constituyen las sub-series, para concluir con una síntesis que dibuje la vivencia personal del amor que los 37 poemas que integran esta serie reflejan nítidamente. Los 26 poemas que forman la *Primera sub-serie* son expresión de un *amor sentido y plenamente aceptado* y el conjunto configura un *mundo amoroso* en el cual el sentimiento se tornasola con una rica diversidad de matices: adhesión incondicional al *Amado* (ejemplo: *Para siempre*); ardiente afán posesivo (ejemplo: *Yo sola!*); aleteantes momentos de ternura fugitiva (ejemplo: *Beatitud*); el estremecido recuerdo de las situaciones de amor vividas o el igualmente estremecido ensueño de las que aún es posible vivir (ejemplos: *El riego, En las tardes tempestuosas*); el ruego de amor (ejemplo: *Tu rosa y mi corazón*); la entrega sentimental no correspondida (ejemplo: *Como chispas escapadas de algún asiro*); el dolor de la ausencia o la separación (ejemplos: *El novio ausente, Invitación al olvido*). Esta somera indicación de temas sólo procura atraer la atención sobre la riqueza —no atendida debidamente por la crítica— del sentimiento amoroso que en este conjunto se expresa y que el análisis afinado de los poemas revelaría en toda su amplitud. En los tres poemas que forman la *Segunda sub-serie*, esta complejidad se acrece porque muestran un distinto modo

de la vivencia amorosa. En ellos se expresa un curioso y contradictorio estado sentimental en el que se anudan el rechazo y la atracción del amor, vividos casi simultáneamente, y que se resuelve, al fin, en entrega. Es en el magnífico poema *Secreto real*, curiosamente no recogido en *La isla de los cánticos*, donde ese estado sentimental se muestra con mayor desarrollo y es perseguido en todas sus sinuosidades. En este poema, de sólida estructura, se da un momento inicial de entrega absoluta, cantada intensamente en las ocho primeras estrofas; un segundo momento de rebeldía, ansia de libertad y de rechazo; un tercer momento de regreso a la entrega y necesidad de amor. El único poema, *Invicta*, de la *Tercera sub-serie*, expresa la situación contraria, el rechazo de la solicitud amorosa, aunque se percibe la fascinación que el amor ejerce sobre la rechazante. Este poema, que no es de los más fuertes, es una transición que conduce a los de la *Cuarta sub-serie*, que son los de la frustración amorosa. La raíz sentimental de esta frustración se halla en la incapacidad, como se ha indicado antes, para vivir el amor en sus formas más simples sin que ello suponga, como en los poemas de la *Tercera sub-serie*, rechazo del amor, ni como en los de la *Segunda* en los que la atracción y rechazo son casi simultáneos y el amor concluye triunfante. En los poemas de la *Cuarta sub-serie*, no se rechaza el amor sino que, dramáticamente, no puede ser vivido. El poema donde esta situación alcanza su máxima intensidad dramática es *Los desterrados*. Esta frustración tiene su reverso en lo que constituye el núcleo emocional de los cuatro poemas de la *Quinta sub-serie*. En ellos, es evidente cómo se va construyendo un *Amado ideal* compensador del naufragio del simple amor humano. Se sueña con un Amor y un Amado no divinos pero sí, como es visible en *Heroica*, poema que cierra la *sub-serie*, de trazos casi ultraterrenos. En *Cabeza de oro*, *La aureola ambigua* y *Rica visión de amores furtiva y pasajera* se entrevé a través de seres terrenales ese *Amado ideal* al que se aspira pero se experimenta, al

mismo tiempo, que no realizan el ideal. En *La aureola ambigua* se duda frente a un ser que fascina:

*Qué lábaros te guían? Tras qué metas caminas?
Qué efígie te seduce de mitos sobrehumanos?
Quieres para tu frente la corona de espinas
o las alegres rosas de los mitos paganos?*

En *Cabeza de oro*, la fascinación es abolida por el anhelo de trascendencia:

*Yo soy la prometida de la eterna quimera,
las arduas utopías y los deseos vanos,
la desterrada adversa de una remota esfera,
hecha de tierras áureas y azules oceanos.*

En uno y otro poema, pues, se presiente, ante un ser humano, la casi presencia del *Amado ideal*. Lo hacen presentir pero no lo realizan. Sólo es posible, entonces, desearlo y soñarlo:

*Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.*

Este recorrido por los poemas de amor de María Eugenia Vaz Ferreira permite sintetizar la vivencia amorosa que ellos traslucen de este modo: ellos perfilan un proceso que se inicia en la plena entrega al amor humano, se continúa con una resistencia al mismo y culmina con el ensueño de un amor de tonalidad ultraterrena que requiere para su realización un Amado ideal de textura heroica. ¿Dónde se halla la raíz del rechazo no del amor sino del amor en sus formas más simples y del sueño de un *Amado ideal*? Se halla en el sentimiento de *ajenidad* o intuición de que la propia vida es radicalmente distinta a las otras. Este sentimiento se impone sobre la fascinación del amor y promueve el rechazo

del que en la realidad puede encontrarse, pero como la fascinación del amor subsiste se canaliza en el ensueño de un *Amado ideal*. El sentimiento amoroso se convierte así, sin perder sus raíces terrenales, en vehículo hacia lo trascendente. Y en este aspecto, la poesía amorosa de María Eugenia Vaz Ferreira y la erótica de Delmira Agustini, no obstante las diferencias antes indicadas sobre el Eros de una y otra, tienen un punto de contacto. Porque así como hay en la poesía de la primera un *Amado ideal* hay en la poesía de la segunda un *Amante soñado*.

4. 2. Segunda serie: *Naufragio vital*

Esta serie está constituida por catorce poemas que, de acuerdo al grado de intensidad de sus contenidos existenciales poéticos, admiten ser ordenados así:

En la desierta calle, Perdida la esperanza, Toda la nieve, Nihil, Nocturno, La rima vacua, Barcarola de un escéptico, Hacia la noche, Fantasía del desvelo, Invocación, Voz del retorno, Las quimeras, El ataúd flotante, El regreso.

La secuencia constituida por estos catorce poemas conforma un mundo poético compacto crecido desde un pequeño número de vivencias intensamente dramáticas y reiteradas en todos los poemas. Los perfiles más evidentes de esta serie poética tienen su raíz en el sentimiento de *ajenidad* que se ha señalado como un ingrediente determinante de la actitud de la poetisa ante el amor. Este sentimiento de *ajenidad* genera angustia o desesperanza, o angustia y desesperanza, y, desde luego, una tensa vivencia de la soledad interior. Los poemas de esta serie pueden, pues, definirse como *poemas de la angustia, de la desesperanza y de la soledad*. En todos ellos, en efecto, se entrelazan vivencias de soledad interior, desesperanza y angustia y, como consecuencia, el conjunto de los poemas

de esta serie compone una atmósfera desolada y desoladora, estremecida de pulsaciones dramáticas. Algunas transcripciones harán evidente esa atmósfera poética. En uno de los poemas de la serie, *Hacia la noche*, canta de este modo:

*Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tu me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.*

*Mi canto será vivo
sólo por el deseo
de serenar la cotidiana angustia.*

Y en otro, *El ataúd flotante*, comienza así:

*Mi esperanza, yo sé que estás muerta.
No tienes de los vivos
más que la inestable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora, estás muerta.*

Y, por fin, en *Nocturno*, expresa:

*¡Arbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria...
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!*

La angustia, la desesperanza y la soledad que son los núcleos emocionales desde los que crecen estos poemas, componen un estado de conciencia que puede denominarse *naufragio vital*: se está en la vida como quien, tras un naufragio, flota en el mar sin encontrar un rumbo cierto. Y en situación

de hundirse en cualquier instante. De esta situación puede salirse, aunque el naufrago puede conservar para siempre los vestigios de la angustia existencial de su naufragio. Para salvarse del naufragio vital es necesario hallar en sí mismo la brújula que conduzca a un rumbo cierto. Cual es esa brújula en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira se verá al analizar la última serie. Antes, es necesario acceder a la penúltima que opera a modo de transición. Pero previamente conviene agregar que la reducción conceptual de los contenidos existenciales de los poemas de la serie recién analizada, realizada con el fin de sintetizar el núcleo emocional de los mismos, los han desfibrado de sus más complejas y delicadas vibraciones emocionales. Entre ellas, esas situaciones de comunión del alma con la noche que es un motivo reiterado en muchos poemas de la autora de *La isla de los cánticos*.

4.3. Tercera serie: *El alma apaciguada*

Entre los poemas que expresan el estado de *naufragio vital* y los que muestran la vía del salvataje, se halla un conjunto que configuran un estado de transición: son los poemas de la *Tercera serie* que evidencian un *apaciguamiento de la angustia existencial* y que admiten ser ordenados así:

Tristeza, Liberatoria, Elegía crepuscular, Desde la celda, Vaso furtivo, Sólo tú, Único poema, Enmudecer.

La estrofa inicial de uno de los poemas que expresan un estado nocturno del alma o de comunión con la noche, poema titulado *Fantasia del desvelo*, sirve adecuadamente para entrar a las observaciones que se formularán sobre los poemas expresivos del apaciguamiento de la angustia existencial. La estrofa dice así:

*Alma mía... ¿qué velas
en la nocturna hora, como los centinelas,
con los ojos abiertos para mejor velar
si no tienes ningún tesoro que guardar?*

*Qué velas, alma mía,
mientras que asordinados en su funda sombría
redoblan sin cesar
tambores misteriosos su trémula elegía?*

Este poema pertenece a la *Segunda serie* pero en todo él queda expresada una situación íntima que vale como una transición que conduce a los poemas de la *tercera*. Quien espera desespera, dice el dicho popular. Y, a la inversa, hay un modo de desesperar que revela la existencia de una secreta o recóndita esperanza. Esta situación transparece en la estrofa transcrita. Alguien invoca aquí a su propia alma y es alguien que, náufrago de la vida, ya nada espera. Pero el alma del náufrago vela en lúcida vigilia. ¿Por qué? Porque en el fondo de la desolada desesperanza en que está sumido hay, sin embargo, una esperanza recóndita o secreta. Este extraño desdoblamiento del ser —el náufrago ve su alma como separada de él— evidencia, a través del velar del alma, la necesidad de trascender la propia desesperanza. Y, efectivamente, en los poemas de la última serie, esa necesidad de transcendencia será lograda. Pero antes se da una situación intermedia: la angustia y la desesperanza no desaparecen pero se serenán o apaciguan. Este estado se manifiesta en los ocho poemas de la *Tercera serie*, entre los cuales se hallan algunos (*Elegía crepuscular*, *Sólo tú*, *Único poema*) que se ubican en los puntos más altos de la lírica de su autora. En los poemas que integran esta serie, la intensidad poética no decae pero sí se atempera la tensión dramática. Irradian una suave luz de dulce melancolía resignada y son como un remanso en la vía de la transcendencia: el alma, apaciguada no rehuye algunos contactos cordiales con el mundo. Las diferencias de tono poético entre los poemas de la *Segunda* y la *Tercera series* pueden hacerse más patentes si se cotejan dos poemas, *Invocación*, de la *Segunda serie*, y *Sólo tú*, de la *Tercera*. Los dos expresan ese estado de comunión del alma y la noche tan frecuente en la poesía de María Eugenia

Vaz Ferreira. Pero las diferencias del modo de comunión son notorias. En *Invocación*, la intensidad de la angustia subsiste aunque la noche encalma, mientras que en *Sólo tú* el apaciguamiento del alma, al envolverse en la carne oscura de la noche, es total y asume la forma de un estado interior próximo al éxtasis. En el primer poema, invoca a la “noche embriagadora”, a la “noche de las delicias mudas y negativas”, a la “noche infinita, rincón de los olvidos”, y luego dice:

*Te espero día a día
para esconder mis horas en la paz de tu lápida,*

revelando que la tensión de la angustia y la desesperanza se mantiene, en tanto que el apaciguamiento es bien visible en la estrofa final del segundo poema:

*Sólo tú, noche profunda
me fuiste siempre propicia;
noche misteriosa y suave,
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.*

La noche, pues, con su caricia inmortal, apacigua al alma y la despoja de angustia. El alma así encalmada está en situación de dar un nuevo paso hacia la trascendencia. Aunque muda y sin pupila, esa noche apaciguadora le permite al naufrago vital intuir que en la profundidad misteriosa de ese infinito manto de sombras —aunque todavía invisible y sólo adivinada— hay una luz orientadora. Así se verá al iniciar el análisis de la *Cuarta serie*.

4.4. *Cuarta serie: La estrella misteriosa y el pájaro de cristal*

Las observaciones formuladas en el anterior apartado preparan el ingreso a la *Cuarta serie*, que se constituye con

diez poemas definibles como poemas de anhelo de trascendencia. Esos diez poemas deben ser ordenados así:

La estrella misteriosa, Ave celeste, La amazona y su corcel, Resurrección, Canto verbal, Padre del Universo, Epitalamio, Eres tú, mármol, el más soberano, Sacra armonía y Oda a la belleza.

El análisis de esta serie requiere ser iniciado con una referencia al estupendo soneto *La estrella misteriosa*, cuyo cuarteto inicial es éste:

*Yo no se donde está, pero su luz me llama
¡Oh misteriosa estrella de un inmutable sino...
Me nombra con el eco de un silencio divino
y el luminar oculto de una invisible llama.*

El alma que en los poemas de la *Segunda serie* se sentía disparada hacia lo trascendente, pero sumida en angustia al intuir su *ajenidad*, asume ahora lúcidamente su situación aunque todavía de un modo vacilante:

*Y sigo eternamente por la desierta vía
tras la fatal estrella cuya atracción me guía,
mas nunca, nunca, nunca a revelarse llega!
Pero su luz me llama, su silencio me nombra,
mientras mis torpes brazos rastrean en la sombra
con la desolación de una esperanza ciega.*

Desde este primer momento vacilante, donde el alma sabe ya que una luz orientadora la guía hacia lo trascendente, aunque aún sea ciega su esperanza, es posible arribar a un estado de plenitud, en que el alma, libre ya, vuela, rauda, como "*un maravilloso pájaro de cristal.*" En *Ave celeste*, donde otra vez se da ese estado de desdoblamiento del propio

ser que ya se ha visto al citar *Fantasia del desvelo*, el alma es invocada así:

*Alma, sé libre y rauda, sé límpida y sonora
como un maravilloso pájaro de cristal,
en cuyas alas canten las perlas de la aurora
y las campanas suaves del himno vespéral.*

A esta liberación del alma no se arriba, sin embargo, sin momentos de transición y dudas, en los que son perceptibles huellas de los estados existenciales característicos de la *serie* anterior, aunque aparecen ahora como empapados por la expresa voluntad de escapar de ellos. Implícito está el impulso hacia la trascendencia. Esta situación transparece en tres poemas: *La amazona y su corcel*, *Resurrección* y *Canto verbal*. El primero es pasible de más de una interpretación, y según una de ellas, cabría incluirlo en la *serie* de los poemas de amor, junto a *Invicta*. Es un poema alegórico, donde, a través de la amazona y el corcel se patentizan dos impulsos vitales contradictorios: el del corcel, que quiere volcarse en la vida, ese “*gran jardín de Venus*”, y el de la amazona, que contempla “*a solas la vital contienda*”, y, regida por una “*fuerza ignota*”, decide que ambos, ella y él, mueran “*gallardamente, de soledad y de soberbia altura*”. Se da aquí, otra vez, la vivencia de la propia *ajenidad*, pero no sentida ahora con dolor sino con orgullo. Esta aceptación de la propia fatalidad íntima creada por el sentimiento de soledad metafísica que se encuentra en *La amazona y su corcel* perfila una situación distinta a la que evidencian *Resurrección* y *Canto verbal*: en aquel poema hay una aceptación orgullosa e impasible de la propia *ajenidad*; en estos, una estremecida voluntad de superarla y superar los estados de angustia, desesperanza y soledad que ella promueve. Esa superación puede lograrse situándose en esa zona de espiritual armonía y pura belleza que crea el prodigio de la creación verbal y que trasciende la mera terrenalidad. Tanto *Resurrección* como

Canto verbal muestran la ardiente aspiración de situarse en esa zona que permitirá sentirse en estado de trascendencia:

*Quiero tenderme en éxtasis beato
cabe la fuente rítmica del verbo
y escuchar en polífona armonía
el himno espiritual del pensamiento,
engarzado en fantásticas palabras
que le revistan con su idioma excelso
como piedras preciosas, fulgurantes
del arco iris bajo el gran reflejo.*

(Resurrección)

*A ti, palabra, mi suprema dea,
tiende sus alas la esperanza mía...
águila errante del desierto humano
sin altas cumbres donde reposar
el tedio de las rutas infinitas...
Tiende sus alas como a excelsa fuente
pródiga de belleza y armonía;
quiere beber en tu copa de oro,
quiere bañarse en el agua sonante,
mudable en sus ritmos, diversa en sus glosas
y cuyo oleaje va
sacudido por vértigos fecundos
o melodioso de serenidad...*

(Canto verbal)

Los cinco poemas hasta aquí citados (*La estrella misteriosa*, *Ave celeste*, *La amazona y su corcel*, *Resurrección*, y *Canto verbal*) dibujan, pues, un proceso revelador de cuatro estados de conciencia: intuición de un elemento trascendente orientador (*La estrella misteriosa*); orgullosa asunción de la propia ajenidad (*La amazona y su corcel*); aspiración a situarse en estado de trascendencia (*Resurrección*, *Canto verbal*); invocación al alma para que, hecha maravilloso pájaro

de cristal, vuela rauda y libérrima (*Ave celeste*). De este modo se ordenan los cinco primeros poemas de esta serie. Los cinco siguientes, admiten ser ordenados según esta secuencia: *Padre del Universo*, *Epitalamio*, *Eres tú, mármol, el más soberano*, *Sacra armonía*, *Oda a la belleza*. En estos poemas, pero ya sin vestigios de angustia o desesperanza (salvo, aunque muy tenuemente en *Epitalamio*) se canta, con acentos de invocación y tonos de plegaria o ruego, a la armonía que es sacra, y a la belleza que es “*crisol de místicas depuraciones*”. La armonía que en estos poemas se canta ya no es sólo la que proviene del ritmo verbal constituido en escala hacia lo trascendente, sino una armonía universal que establece una también universal comunión de todos los seres, se funda en un orden en que todo ser debe alcanzar plenitud y culmina en una fusión del ser y la naturaleza total. En *Padre del Universo*, que se inicia con esta invocación:

*Padre del Universo,
en cuya frente brilla
la corona de todos los imperios,*

figura, unas estrofas después, este ruego:

*Haz que en un mismo incendio
ardan todas las almas
como una antorcha colosal de fuego.*

*Luminosa de amor,
Solidaria de amor
protectora de amor.*

Y tras este pedido de ardiente fusión o comunión de todas las almas, ruega plenitud para “*la nativa esencia de las cosas*”:

*Dale fragor al trueno,
melodías al canto,
beatitud al silencio (...),*

continuando con una enumeración en el mismo sentido. Es necesario ahora, y para cerrar estas consideraciones, anotar que en los poemas de la *Cuarta serie* se canta el *anhelo* de *trascendencia* pero no se *arriba* a un estado de trascendencia. Por eso no se dan en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira cualidades místicas. Ello hubiera requerido una etapa más. Pero el proceso queda cerrado en ésta y su poesía tiene raíces terrenales, a las que se atiene. Y esto se indica —conviene evitar equívocos— como caracterización y no como juicio de valor.

5. *Síntesis y valoración*

5.1. *Síntesis*

El recorrido efectuado a través de los poemas que integran las cuatro series en que se han dividido los poemas que forman la selección que sigue, pone en evidencia que el mundo lírico de María Eugenia Vaz Ferreira tiene su núcleo emocional generativo en un conjunto de vivencias sustanciales que, por las imposiciones del análisis, han sido estudiadas por separado. En realidad, esas vivencias se interpenetran y constituyen una unidad. En todos los poemas están todas, aunque, en cada uno, una de ellas es el centro y se muestra en plenitud y otras están presentes de tan tenue manera que más que por el análisis conceptual son percibidas mediante la intuición. Un intento de sintetizar el contenido existencial poético del mundo lírico de María Eugenia Vaz Ferreira podría afirmar que en el centro de ese mundo lírico hay un ser cuyas dos experiencias básicas son éstas: a. experimenta que su estar en el mundo es, al mismo tiempo, aceptación y rechazo de él (*sentimiento de ajenidad*); b. experimenta la necesidad de crearse un mundo, o un modo de vida, en el que o en los que la *ajenidad* quede abolida (*anhelo de trascendencia*). La *ajenidad* genera angustia, desesperanza, soledad interior, pero el *anhelo de trascendencia* procura, prime-

ro, un *apaciguamiento del alma*, y luego un estado de conciencia en que se siente la armonía del mundo y el alma y abre el camino para trascender la soledad. Esta síntesis permite ver con claridad la correlación entre los poemas de las tres últimas series (correlación sobre la que ya en varios lugares de este trabajo se ha hecho referencia). En cuanto a la primera serie, se correlaciona naturalmente con las otras tres como será evidente si se recuerda las cinco sub-series establecidas, a través de las cuales se pasa del amor plenamente aceptado hasta el anhelo de un *Amado ideal*, anhelo equivalente al experimentado en relación con el mundo y la vida genéricamente considerados.

5.2. *Evaluación*

El análisis que en estas páginas se ha realizado del mundo lírico creado por María Eugenia Vaz Ferreira ha procurado subrayar la profundidad, riqueza y unidad del contenido existencial poético del mismo. En este aspecto, es afirmable que hay en el mundo poético de la autora de *La isla de los cánticos* una intuitiva metafísica implícita. Esta metafísica, que se siente nacida de desgarradas raíces existenciales, no desvirtúa nunca la expresión poética porque nunca está dicha conceptualmente sino expresada a través del *canto*. Es decir: hay entre el contenido existencial metafísico y su concreción verbal poética una total adecuación o armonía. Y al decir concreción verbal se da a la expresión su sentido más amplio, haciendo entrar en ella desde el ritmo hasta los hallazgos metafóricos y simbólicos que dan expresión al sentimiento lírico-metafísico. La creación poética de María Eugenia Vaz Ferreira es, en definitiva, tanto por la calidad de su realización como por la profundidad de su contenido existencial, una creación poética perdurable y de las más altas de la poesía hispanoamericana.

Delmira Agustini: esquema de su itinerario vital y lírico

1. *Mito y biografía*

La obra literaria, incluso aquella que logra mantener, a través de los enredados hilos del tiempo, el *encanto eterno* que se considera nota definitoria de los textos clásicos, lleva en sí, siempre, el sello que le imprime el medio socio-cultural en el que ha nacido y revela, de un modo u otro, el latir del corazón individual de su creador y el entramado de su vida. Es conveniente (y en algunos casos, imprescindible) conocer, para una justa comprensión de la obra, los trazos fundamentales del medio socio-cultural donde tuvo origen y poseer la necesaria información biográfica sobre el autor. Pero el texto literario en sí mismo y las circunstancias históricas y biográficas que lo rodean son, y no obstante la exactitud de las afirmaciones anteriores, dos realidades distintas que no deben ser confundidas. Esas circunstancias son sólo un medio auxiliar para la mejor penetración en el texto y para su cabal comprensión. No debe olvidarse, por consiguiente, que el análisis del texto y su valoración estética son el verdadero objeto de la crítica literaria. Ese análisis y esta valoración se rigen de acuerdo con métodos y leyes propias que no deben ser distorsionadas por los datos provenientes de las circunstancias socio-culturales y biográficas cuya utilidad como meros auxiliares es preciso tener siempre presente. Es necesario, pues, evitar siempre la sustantivación de esas circunstancias en desmedro del análisis y la valoración estrictamente estéticos y literarios.

Estas observaciones son válidas al comienzo de un trabajo sobre Delmira Agustini. El intenso atractivo de su per-

sonalidad humana, acentuado por algunas circunstancias dramáticas de su vida, han motivado, en no pocas ocasiones, una ilegítima trasposición de puntos de vista: su obra ha sido juzgada *desde* su vida, generando, de este modo, entre su vida y su obra, una confusión críticamente insostenible que oscurece la visión del mundo lírico creado por la poetisa. Se olvida, en este caso, que la creación lírica es siempre una transfiguración de la realidad. Este borrar los límites entre vida y obra invalida —en gran parte, por lo menos— el análisis y valoración del mundo lírico de la autora de *Los cálices vacíos*. Pero ha ocurrido algo más que agrava la situación. Las aludidas circunstancias dramáticas que signaron la vida de la poetisa más su precocidad, su belleza de mujer y el ardiente erotismo de su poesía han sido causa de que su personalidad humana haya sido vista a través de una óptica que la desmesura. Su biografía se ha convertido en una especie de mito. Y esto vuelve a incidir sobre el análisis y la valoración crítica de su mundo lírico. Uno y otra se falsean porque, y así ha ocurrido en muchas ocasiones, en vez de proponerse el análisis y valoración de las calidades puramente líricas han servido para el intento de convertir esas calidades (esto es: la obra en sí) en mero testimonio de la vida. Es necesario, por lo tanto, no incurrir ni en el error de mitificar la vida de la poetisa ni en el de confundir su creación lírica con su vida, sin que esto suponga negar la conveniencia, como antes se ha dicho, de conocer, para una mejor comprensión de su obra, las circunstancias socioculturales con las que se vincula y los datos biográficos que admitan ser auxiliares del análisis.

2. *La iniciación*

Delmira Agustini nació en Montevideo, el 24 de octubre de 1886, en una casa situada en la calle Río Negro, cuyo número era 254 y es actualmente el 1230. Esa casa hoy ha desaparecido, hallándose en su lugar un edificio de varios

pisos. Fueron sus padres don Santiago Agustini, uruguayo de ascendencia francesa, pues descendía del corso francés don Domingo Agustini, combatiente en su adolescencia en la batalla de Trafalgar, y doña María Murtfeldt Triaca, de ascendencia alemana. La futura poetisa fue, en muchos aspectos, el centro del hogar. Su belleza infantil y su precocidad intelectual, primero, su belleza de mujer y su creciente fama literaria, después, la convirtieron en objeto de adoración por parte de sus familiares incluido su hermano mayor, Antonio Luciano, primer hijo del matrimonio y que nació, cuatro años antes que Delmira, el 24 de diciembre de 1882 y en Montevideo. Esta devoción familiar por la poetisa, llevada por su madre hasta límites casi idolátricos, determinó, entre otras cosas, el modo de su formación intelectual en su infancia y adolescencia. Su madre no admitió que concurriera a los centros públicos de enseñanza. Ella fue la maestra de instrucción primaria de su hija, haciéndole completar esos estudios con clases de piano, a cargo de la profesora María Sansevé de Roldos, primero, y luego con Mme. Bemporat y el profesor Martín López. También la hizo estudiar pintura con el maestro Domingo Laporte, en cuyo taller conoció a André Giot de Badet, original personaje que, años más tarde, radicado en Francia, alcanzó notoriedad como autor de literatura frívola. Con él y con el poeta Angel Falco mantuvo la poetisa, durante años, una estrecha amistad, constituyendo una trinidad amistosa de la que queda el testimonio de varias cartas de Giot de Badet a Delmira Agustini, escritas en francés y que se conservan en los *Archivos Documentales* de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Mientras continúa sus estudios de piano y de pintura, se va consolidando la vocación poética que se había ya manifestado, antes de los doce años, con algunas ingenuas versificaciones. Esa vocación se hace pública por vez primera con un poema, titulado *¡Poesía!*, aparecido en setiembre de 1902 en las páginas de la revista *Rojo y Blanco*, dirigida por el en esos años famoso periodista Samuel Blixen. Al año siguiente, y a partir del número aparecido en agosto,

comienza a colaborar en la revista *La Alborada* con una serie de siluetas literarias, que versaban sobre figuras femeninas de notoriedad en la época. La sección se titulaba *Legión etérea* y la poetisa firmaba *Joujou*. Tres años más tarde se compromete con Amancio D. Solliers, una especie de *dandy literario* que se dedicaba al periodismo. La relación sólo duró un año.

El esquema biográfico que antecede corresponde a los primeros veinte años de la vida de Delmira Agustini. Es el período de su existencia que podría denominarse de formación e iniciación literaria. Para completar este esquema, conviene diseñar, en forma igualmente sintética, la atmósfera histórica y cultural que caracterizó al país en el curso de esos años. En lo político, el Uruguay vive una etapa en que, tras los gobiernos del coronel Lorenzo Latorre, del doctor Francisco Antonio Vidal y los generales Máximo Santos y Máximo Tajes, que van de 1876 a 1890, se alcanza, no sin grandes convulsiones, la consolidación institucional y la pacificación del país cuando, al ser derrotado el caudillo Aparicio Saravia en la batalla de Masoller (1º de setiembre de 1904) quedó definitivamente liquidado el levantamiento armado contra el gobierno del Presidente José Batlle y Ordóñez. A esta consolidación institucional, corresponde una progresiva evolución económica. Varía el régimen de explotación ganadera, se introducen el telégrafo, el ferrocarril, el automóvil, y, en 1907, el tranvía eléctrico sustituye al de tracción a sangre. Hay, asimismo, una transformación en la vida cultural. En lo filosófico, comienza el predominio de las tendencias positivistas, que se imponen definitivamente en la última década del siglo pasado, y, en lo literario, el post-romanticismo, que legó al país algunas obras maestras (por ejemplo: el poema épico-lírico *Tabaré*, 1888, de Juan Zorrilla de San Martín, y la tetralogía épico-novelsca de Eduardo Acevedo Díaz: *Ismael*, 1888; *Nativa*, 1890; *Grito de gloria*, 1893, y *Lanza y Sable*, 1914), retrocede ante el empuje de las corrientes innovadoras que tuvo su máxima representación en Rubén Darío. Esas nuevas tendencias se caracterizaron por el afán de dar ex-

presión a lo exótico y lo raro y se procuró hacer de la palabra un medio de creaciones sonoras musicales.

Junto a estas tendencias de marcado acento esteticista hay creadores, fuertemente influidos por la ideología anarquista de origen italiano y español, en cuyas obras se perciben intensas resonancias de contenido social. Y los hay que concilian, muy curiosamente, el esteticismo y la pose anárquica. Esta atmósfera intelectual se proyecta en la vida. Surgen algunos cenáculos literarios, que por su pintoresquismo han quedado, con trazos casi legendarios, en la historia cultural del Uruguay. Los dos más famosos fueron *La Torre de los Panoramas*, acaudillado por Julio Herrera y Reissig, y *El Consistorio del Gay Saber*, que congregaba a un núcleo de jóvenes salteños, aspirantes a escritores, capitaneados por Horacio Quiroga. El primero de estos cenáculos tuvo su asiento en el mirador de la casa paterna del poeta, y el segundo, en las habitaciones que alguno de los consistoriales alquilaba como residencia. También se hicieron famosos, por las peñas literarias que en ellos se reunían, los cafés *Moka* y *Polo Bamba*, donde se congregaban poetas, dramaturgos, periodistas, ácratas y toda clase de tipos pintorescos que, con sus polémicas, convertían esos lugares en verdaderos hervideros de pasiones literarias y sociales. La efervescencia intelectual incubada en esos cenáculos y cafés no quedaba dentro de sus límites. Salía a la calle. Y dio lugar, en muchas ocasiones, a incidentes que escandalizaron a la sociedad montevideana de la época. Figura representativa de esta forma de vida intelectual signada por un afán de originalidad llevado hasta la extravagancia fue Roberto de las Carreras, protagonista de muchos episodios escandalizantes y de más de una polémica de trazos igualmente escandalosos. Como los cenáculos y los cafés, también su figura ha pasado a la historia literaria del Uruguay con perfiles casi legendarios. Pero, desde luego, no todo era escándalo y extravagancia en la vida intelectual uruguaya del novecientos. Recuérdese, como ejemplos de lo contrario, que en esos años José Enrique Rodó publica *Ariel* (1900), ensayo que le dio

fama en todo el mundo de habla española; Carlos Reyles, su novela *La raza de Caín* (1900) y Javier de Viana, su libro de narraciones *Gurí* (1901), obras fundamentales en la historia de la narrativa uruguaya, mientras que Florencio Sánchez estrena algunas de sus obras capitales, que se constituyen en piedras angulares del teatro rioplatense. Esta es la atmósfera cultural que se vive en el Uruguay cuando Delmira Agustini publica su primer libro: *El libro blanco* (Montevideo, O. M. Bertani, editor, 1907), subtítulo *Frágil*. Su carátula, muy estilo novecentista, representa a una joven mujer con un libro en las manos y en actitud de atenta lectura. El grabado fue realizado por el dibujante francés Alphenore Goby, radicado en Montevideo y cultor del *art nouveau*. Adorna, asimismo, la carátula, la firma de la poetisa, reproducida facsimilarmente. El libro se abre con un entusiasta prólogo del escritor uruguayo Manuel Medina Bentancort.

3. Las dos vertientes de "*El libro blanco*"

Cuando Delmira Agustini publicó, a los veintitrés años de edad, *El libro blanco*, la crítica y los lectores lo recibieron como expresión de una poesía filosófica de sorprendente hondura. Pasadas más de dos décadas, Emilio Oribe afirma, en ensayo incluido en *Poética y plástica*, que Delmira Agustini, en *El libro blanco*, "*reveló su genio lírico, certeramente, con un cierto grupo de poesías que no había de superar después.*" Transcurridos, ahora, más de setenta años desde la publicación del libro, ¿es posible seguir sosteniendo estos juicios valorativos tan extremadamente laudatorios? La respuesta debe ser negativa si se enfrenta el libro con real rigor crítico. *El libro blanco*, en verdad, debe ser juzgado sólo como un libro de iniciación, que revela la presencia de una voz poética auténtica pero aún balbuceante. De la totalidad de poemas que componen el libro, sólo unos pocos alcanzan un nivel poético valedero pero lejano aun del que la poetisa logrará, años después, en sus poemas definitivos y realmente

perdurables. Esta apertura poética, aunque balbuceante, tiene, sin embargo, para el estudio crítico de la creación lírica de la autora, verdadero interés. En *El libro blanco* se dibujan con gran nitidez algunos rasgos que darán fisonomía personal inconfundible a la creación posterior de la poetisa. Los poemas de *El libro blanco* permiten, pues, el análisis de la evolución creadora de su autora. Para proceder a ese análisis, conviene recordar que los siete poemas finales fueron agrupados por la poetisa bajo el rótulo *Orla rosa*, dejando así indicado que constituyen un grupo distinto del que forman los cuarenta y cuatro poemas anteriores. *El libro blanco* presenta, por consiguiente, dos vertientes poéticas distintas. Es preciso no desdeñar la indicación que la misma poetisa aporta y estudiar cada uno de esos grupos por separado.

3.1. *Alegorías*

El primer conjunto de poemas, que totalizan cuarenta y cuatro, es el que, sin duda, promovió el asombro de sus primeros lectores, que los sintieron como expresivos de un profundo pensar filosófico. No hay en ellos, en verdad, un contenido filosófico real, sino, bajo la envoltura poética, la manifestación de una “*idea*”. Estas “*ideas*” constituyen variaciones sobre el Arte, la Poesía, el Ensueño, la Ilusión, el Dolor, la Vida y la Muerte, voces éstas escritas siempre con mayúscula. Estas “*ideas*”, más que pensadas, están emotivamente vividas y no es posible saber —conviene destacarlo— si una “*idea*” generó la emoción o la emoción se convirtió en “*idea*”. Este conjunto de “*ideas*”, emotivamente vividas, que se desprenden de los cuarenta y cuatro poemas que forman la primera parte del libro, hacen visible a un ser que se siente exquisito y raro —este adjetivo se reitera en la mayoría de los poemas— y que, ansioso de vida pero inhibido para volcarse decididamente en ella, se refugia en la Poesía, el Ensueño y la Ilusión. Esas “*ideas*” —y esto es lo fundamental— no se hallan directamente expresadas sino subsumidas en una figuración ima-

ginativa, de donde el lector puede desprenderla sin esfuerzo y expresarla, casi, en forma de moraleja. Los poemas son, por consiguiente, de carácter alegórico. La alegoría se manifiesta, en estos poemas, de dos modos: en su mayoría, a través de elementos provenientes de la fantasía, y en otros, los menos, entre los cuales es bien representativo *Flores vagas*, alegorizando elementos de la realidad. Estas afirmaciones genéricas admiten ser concretadas y matizadas mediante la transcripción y breve comentario de un poema. Se elige, para tal fin, el titulado *La sed*:

*¡Tengo sed, sed ardiente!—dije a la maga, y ella
Me ofreció de sus néctares.—¡Eso no, me empalaga!
Luego, una rara fruta, con sus dedos de maga,
Exprimió en una copa clara como una estrella;*

*Y un brillo de rubíes hubo en la copa bella.
Yo probé. — Es dulce, dulce. Hay días que me halaga
Tanta miel, pero hoy me repugna, me estraga.
Ví pasar por los ojos del hada una centella.*

*Y por un verde valle perfumado y brillante,
Llevóme hasta una clara corriente de diamante.
—¡Bebe!—dijo.—Yo ardía, mi pecho era una fragua.*

*Bebí, bebí, bebí la linfa cristalina...
¡Oh frescura! ¡oh pureza! ¡oh sensación divina!
—Gracias, maga, y bendita la limpidez del agua!*

La más somera lectura de este soneto permite inferir que en él se expresa una idea poética simple pero seductora, aunque, desde luego, no muy original ni profunda. Esta idea, que se infiere tras la lectura total del poema, desprendiéndose de su contenido narrativo, podría expresarse así: lo artificiosamente refinado (néctares, jugo de rara fruta) al fin estraga y repugna y promueve el anhelo de regresar a lo natural. Es como un redescubrimiento de la vida en sus formas más puras. Esta "idea", aunque muy simple, con-

lleva en sí un cierto contenido poético, pero las calidades estéticas del soneto, aunque tengan su raíz en esa “*idea*”, se hallan sustancialmente en otros ingredientes del mismo: el vigor de la creación plástica, la invención metafórica, la nitidez de la situación mostrada, el ajustado ritmo verbal y, muy especialmente, la armonía lograda entre la “*idea*” y su representación figurativa. La “*idea*” se convierte así en vivencia emotiva y en valor poético real. Otro rasgo de este poema (que es común a todo el conjunto inicial del libro) es que el *yo* lírico de la poetisa queda encubierto tras la alegoría: aparece indirectamente en cuanto la creadora se confunde con algún personaje de la alegoría. Cabe indicar que en este soneto hay algunos balbuceos: necesidades métricas, por ejemplo, le hacen cambiar, en el octavo verso, la maga en hada. Sin embargo, es uno de los poemas válidos de *El libro blanco*, aunque lejano, todavía, de las grandes composiciones posteriores de la autora. Tras este perfilamiento de los rasgos caracterizantes de los cuarenta y cuatro poemas que forman la primera parte del libro, se entrará a la consideración de los siete restantes poemas, agrupados bajo el rótulo *Orla rosa*. Pero antes es preciso hacer una breve referencia a un poema de la primera sección que puede estimarse el umbral de la segunda.

3.2. *Tránsito a Eros*

Ese poema (penúltimo del primer conjunto) es el titulado *Mis ídolos*. Se trata de un poema extenso y, como los otros, de carácter alegórico. Emilio Oribe, en el ensayo citado, lo estima como uno de los dos poemas culminantes de Delmira Agustini (el otro es *Plegaria*, incluido en *Los cálices vacíos*). En las dos estrofas iniciales de *Mis ídolos* la poetisa los describe así:

*En el templo colmado de adoraciones graves,
Entre largos silencios y penumbras muy suaves,
Se alzaban revistiendo majestades supremas;*

*Eran muchos y varios, y a todos yo adoraba
Por igual, y a sus pies yo las horas dejaba
Pasar, mudas y lentas, dibujando zalemas
Y deshojando orquídeas, entre olores complejos
De maderas de Arabia y de pétalos viejos.*

*Mi fe era incommovible, pintorescos mis ritos;
Prestigiados mis ídolos por los más bellos mitos,
Me llegaban de tierras no vistas, de muy lejos,
Menudos y enigmáticos, en estuches preciosos,
Y los amé por raros, pulidos y pomposos.*

En las estrofas siguientes, se continúa la descripción de los ídolos (unos “bellos hasta el dolor” y otros “feos hasta la risa”) y se expone cuál es la situación de la adorante ante ellos (su vida “en un éxtasis dulcemente yacía / como un gran lago límpido que reflejara el cielo”). Y se agrega:

*Así bajo los rostros sombríos y risueños
yo viví sin vivir, largo tiempo, rezando
o en la rueda tranquila de las horas rizando
los copos impecables de una seda de ensueños.*

De pronto, con un cruel rechinar de goznes enmohecidos, se abre la inmensa puerta del templo y entre “la gloria de oro de la luz viva y cierta” y entre “un perfume alegre de flores campesinas”, irrumpe en el templo “un ídolo nuevo, palpitante e inmenso”, cuyos “divinos labios” ríen a la vida. Entonces “una alocada racha de primavera” jugueteó entre los ídolos, que cayeron ante el nuevo ídolo que “a la vida exhibe, como una flor, sonriendo / los sellos indelebles de una estirpe celeste”. Y el poema concluye así:

*¡Y hubo un gran ruido alegre de porcelana huera!
Yo reí y en mí, fiera, noblemente, surgieron
En unísono coro las misteriosas voces,
Cantando las eternas victorias de la vida.*

*Luego, con los brillantes escombros formé un claro
Altar para el dios nuevo que reinó, simple y fuerte,
En la belleza austera del templo de lo raro
Donde todo vivía como herido de muerte.*

*Y quité el polvo viejo, las corolas marchitas,
Y traje de los campos alegres margaritas
De vívidas corolas y de perfume santo.
Y ofrendé al nuevo dios mi corazón que abría
Como una flor de sangre, de amor y de armonía.*

Y le adoré con ansias y le adoré con llanto!

La interpretación de este poema impone, obviamente, preguntarse quién o qué es este nuevo ídolo que sustituye a los viejos. La respuesta no es difícil. Se ha dicho antes que en este conjunto de poemas se revela un ser anhelante de volcarse en la vida pero que, inhibido, se refugia en la Poesía, el Ensueño y la Ilusión. En *Mis ídolos* se manifiesta el triunfo sobre esa inhibición. El nuevo ídolo es la Vida. Pero, como se hace evidente en los grandes poemas posteriores de Delmira Agustini, la Vida, para ella, es Eros. Uno y otro son términos intercambiables. Este nuevo ídolo, pues, adorado “con ansias” y “con llanto”, es asimismo Eros. Quizás quepa decir que es *Eros-Vida* o, a la inversa, *Vida-Eros*. De ahí que *Mis ídolos* sea el umbral de los poemas que forman el conjunto, *Orla rosa*, con que se cierra *El libro blanco* y que inician la ruta lírica mejor de la poetisa.

3.3. *Eros presente*

Los siete poemas reunidos en *Orla rosa* constituyen la primera floración erótica del mundo poético creado por Delmira Agustini. Esta primera floración no tiene, a pesar de la intensidad de algunos de sus poemas, la pujanza desnudamente carnal que alcanzará más tarde en los momentos

culminantes de la creación de la poetisa. En algunos de estos siete poemas, incluso, la *Carne* se cubre, como con un velo, tras el *Alma*. Un rápido recorrido por los poemas de *Orla rosa* así lo hará evidente.

En el que abre la serie, titulado *Intima*, el tema es el descubrimiento (o advenimiento) del amor. La emoción de ese descubrimiento —un entrar en un mundo hasta entonces ignoto aunque deseado y soñado— se expande por todo el poema envolviéndolo en un aura de candor que disuelve toda sensualidad. La primera estrofa canta:

*Yo te diré los sueños de mi vida
en lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda templará en tus manos
sobre tus hombros pesará mi cruz.*

El tono de esta estrofa se mantiene en todo el poema, que se despliega en una atmósfera de misterio y ensueño, limpiamente sostenida por el ritmo verbal. Es el canto de un Alma que se descubre y se refleja en otra:

*Y sé que en nuestras vidas se produjo
el milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
llega a la tuya como a un gran espejo.*

En la última estrofa, aunque muy tenuemente expresado, hay un trémulo asomar de la *Carne*. El último verso, en su ambigüedad, promete tanto una entrega del Alma como de la *Carne*:

*Vamos más lejos en la noche, vamos
donde ni un eco repercute en mí,
como una flor nocturna allá en la sombra
yo abriré dulcemente para tí.*

La segunda composición de la serie es un soneto: *Explosión*. Aunque muy difundido, no es de los poemas culmi-

nantes de Delmira Agustini. Hay, en *Explosión*, sin embargo, un trazo que conviene destacar. Es la presencia de un motivo que con mayor vigor y más amplias implicancias psicológicas reaparece en varios textos posteriores. Y es éste: el amor, manantial de vida, aniquila el dolor y la tristeza. En el segundo cuarteto se dice:

*Mi corazón moría triste y lento...
Hoy abre en luz como una flor febea;
¡La vida brota como un mar violento
donde la mano del amor golpea!*

Explosión, aunque con un tono de exaltación muy distinto al de *Intima*, es, como éste, ajeno al eros físico. Igual ocurre en las dos composiciones que cierran la serie, *La copa del amor* y *Mi aurora*, que reiteran, pero con menor logro poético, el tema del poema inicial. Tampoco hay eros físico en *Desde lejos*, verdadero logro poético realizado mediante la oposición entre el dolor que causa la ausencia del amor o del amado y la dicha que emana de su presencia. La línea poética de intenso erotismo físico en la cual la poetisa logra sus poemas mayores se da, en cambio, en *Amor* y *El intruso* donde se siente ya, tras la exaltación sentimental que aparece en primer plano, la presencia de esa *Carne* que, así con mayúscula, deifica la poetisa en poemas posteriores. Por su vigor expresivo y por algunos de sus hallazgos metafóricos, estos dos sonetos se ubican en un nivel de calidad poética próximo al de los mejores poemas de Delmira Agustini.

3.4. Conclusiones

El libro blanco es, como ya se ha dicho, un libro de iniciación poética, que si bien hace sentir la presencia de un poeta auténtico, especialmente a través de algunos poemas excelentemente logrados, también permite comprobar que se trata de un poeta que no ha alcanzado todavía el dominio total de su instrumento expresivo. El libro interesa más que por

sus valores intrínsecos porque es una pieza indispensable para estudiar la evolución creadora de la poetisa.

En este aspecto, el análisis realizado, aunque somero, ha puesto de relieve, en los poemas del primer grupo, dos trazos singulares: 1. son poemas de o con "*ideas*", pero esas "*ideas*" son inseparables de una emoción que las genera o por ellas es generada; 2. son poemas de carácter alegórico cuyo valor poético radica más que en la "*idea*" que comunican en los elementos de la representación imaginaria mediante los que ellas adquieren expresión. La importancia del destaque de estos dos trazos se halla en que ellos subsisten en muchos de los poemas perdurables que, más adelante, escribirá la poetisa. En cuanto a los poemas que forman el segundo grupo, interesan para el estudio de la evolución creadora de Delmira Agustini porque en ellos aparece por vez primera el Eros inspirador de los que serán sus poemas mayores y más representativos, aunque predomina en ellos el Eros-Alma sobre el Eros-Carne. Más adelante, el segundo predominará crecientemente sobre el primero. En resumen: aunque en *El libro blanco* la poetisa no canta aun con la plenitud de su voz, evidencia, sin embargo, que en él han quedado ya plasmados los trazos sustanciales de su creación lírica futura.

4. *Entre dos libros de poemas*

El libro blanco, apenas aparecido, consagró a Delmira Agustini en el ambiente intelectual platense, logrando, incluso, ecos laudatorios en varios países de habla española. Tres años después publicará su segundo libro. Entre la publicación de uno y otro, conoce a Enrique Job Reyes e inicia su noviazgo con él. Este había nacido en Florida el 11 de mayo de 1885, en el seno de una familia de la clase media. Ha sido descrito como un hombre gallardamente juvenil pero carente de sólida formación intelectual. El noviazgo, iniciado en marzo de 1908, culmina en casamiento, en agosto de 1913,

tras algo más de cinco años de relaciones. Como testimonio de esos amores, se conserva un conjunto de cartas dirigidas por Delmira Agustini a Enrique Job Reyes. En la mayoría de ellas emplea un lenguaje pueril que ha llamado hondamente la atención de los críticos. Parece inexplicable que las haya escrito la misma persona que escribió *El cisne* y *Plegaria*. La explicación, sin embargo, es sencilla. Delmira Agustini, a quien sus familiares llamaban *La Nena*, se enmascara detrás de ese lenguaje pueril para eludir, sin duda, la censura materna. Doña María Murtfeld de Agustini adoraba a su hija con amor absorbente y casi despótico. Para ella, siempre fue *La Nena*. Y no es raro que ésta hubiera de tomar ante aquélla una actitud de disimulo. Un hecho parece comprobarlo: en algunas cartas, al margen, con letra pequeñísima, nerviosa y casi ilegible, se leen mensajes mucho más íntimos que el contenido de las cartas y que revelan que los novios, secretamente, se veían a solas y fuera del hogar familiar. Es evidente que esos mensajes marginales, como las entrevistas secretas, quedaban hurtados a la atención materna. Quizás la poetisa se complaciera también, aún sabiendo que no había de creérsele, a jugar ante su novio la representación del candor infantil. Y que para ambos esa representación era un juego lo pone de manifiesto un pasaje de una carta dirigida por Enrique Job Reyes, tras el rompimiento de la relación conyugal, a Delmira Agustini. Le dice allí: *"Te recordaré dos casos en que te demostré mi caballerosidad y buen proceder: uno, aquella noche en que quise ser mío y que yo me negué diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios (...)* La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento."

La mujer que revelan estas dos situaciones es la real Delmira Agustini y no la niña candorosa que en arrebatos pitónicos —según opinión de algunos comentaristas— escribía pcemas de intenso erotismo que no era capaz

de comprender. Si se enmascaró frente a su madre y ante la sociedad, adaptándose al papel de *La Nena*, fue, sin duda, como consecuencia de los hábitos sociales de su época que la presionaron. Este enmascaramiento, por otra parte, se refleja en su obra lírica cuando en algunos de sus poemas más intensamente eróticos usa, como modo de expresión, la alegoría. Tras este nuevo avance en la trayectoria vital de Delmira Agustini, se entrará a la consideración de su segundo libro: *Cantos de la mañana* (Montevideo, O. M. Bertani - Editor, 1910, con prólogo del escritor uruguayo M. Pérez y Curis). Antes, conviene recordar que los acontecimientos que mayor resonancia tuvieron en los medios intelectuales montevideanos, fueron estos: la llegada, en 1909, de Anatole France a Montevideo, la muerte de Julio Herrera y Reissig, ocurrida el 9 de marzo de 1910 y la publicación de estos libros: *Motivos de Proteo* (1909), de José Enrique Rodó, *Moral para intelectuales* (1909), de Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva* (1910), del mismo autor, *La muerte del cisne*, de Carlos Reyles y *Los peregrinos de piedra* (1910), de Julio Herrera y Reissig.

5. *El segundo libro*

El libro blanco, libro de iniciación, permitía sentir la presencia de una voz poética auténtica y original pero que no había alcanzado todavía su plenitud. Ésta se hace presente por primera vez en *Cantos de la mañana*. El cotejo de algunos aspectos de ambos libros dará indicios de esa maduración. Conviene puntualizar uno a uno esos aspectos:

1. *El libro blanco* contiene 51 poemas y *Cantos de la mañana* solamente 18 (más tres brevísimas prosas de tono poético). Esta diferencia meramente cuantitativa es, sin embargo, significativa: no se debe a una menor fluencia creadora sino a una mayor madurez de la autocrítica y, sin duda, a una contención expresiva motivada por la necesidad de ahondar más en sí misma, como paso previo a la escritura,

y a fin de hallar lo más inalienablemente personal. El resultado positivo de esta contención creadora es bien visible: de *El libro blanco* sólo pueden separarse como logros estimables diez o doce poemas; de *Cantos de la mañana* deben separarse cinco poemas (De "*Elegías dulces*", *La barca milagrosa*, *Supremo idilio*, *A una cruz*, *Lo inefable*) que se sitúan entre lo culminante de su autora. Además, es necesario agregar, ninguno de los otros once es desdeñable y la mayor parte, incluso, entran dentro de lo mejor de la poetisa, aunque sin llegar al nivel de los cinco citados.

2. En *El libro blanco* figuran cuarenta y cuatro poemas alegóricos de o con "*ideas*", mientras que en *Cantos de la mañana* hay solamente uno. Esto es, asimismo, significativo. Denota claramente que ha habido un cambio en la ruta poética. La alegoría, cuya realización supone el empleo de elementos narrativos y descriptivos, implica, por lo mismo, una cierta ocultación del propio yo lírico, que sólo aparece, e indirectamente, cuando el creador se identifica con uno de los personajes (o aparece, si se quiere, pero también indirectamente, a través de lo narrado y descripto). El abandono de la alegoría como forma expresiva preferente (aunque no del todo, ya que subsistirá, de diversos modos, en poemas posteriores) demuestra la voluntad de continuar la ruta abierta con los poemas de *Orla rosa*. Esto es: expresar directamente el propio yo lírico sin el velo alegórico. Y así es, en efecto: en la mayoría de los poemas de *Cantos de la mañana* la poetisa canta directamente desde su yo lírico. Incluso en *La barca milagrosa* —y también en poemas alegóricos posteriores— el yo está presente no como personaje sino en sí mismo y sin disimulo. Por lo demás, la materia alegórica se muestra despojada de las notas un tanto ingenuas de las alegorías de *El libro blanco* y adquiere una densidad que da lugar a que sean alegóricos algunos de los poemas culminantes de Delmira Agustini. Para comprobar estas afirmaciones, pueden cotejarse *La barca milagrosa*, de *Cantos de la*

mañana, y *El poeta leva el ancla*, de *El libro blanco*, poemas que, además, tienen similitud temática.

3. En la segunda sección, titulada *Orla rosa*, de *El libro blanco*, aparece por primera vez lo erótico en la poesía de Delmira Agustini, aunque aparece tímidamente, tanto en lo cuantitativo (sólo siete poemas en cincuenta y uno), como cualitativamente (es un Eros que conmueve más al Alma que a la Carne). Esta situación varía radicalmente en *Cantos de la mañana*. De sus 18 poemas, once se inspiran en lo erótico (aunque, en algunos, se una a otros temas, como por ejemplo, la muerte y el recuerdo, en De "*Elegías dulces*"). La poetisa, además, en los poemas de su segundo libro, enfrenta lo erótico en forma más honda y personal que en los del primero. En los poemas *con Eros* de *Cantos de la mañana* se hallan modulaciones en los estados de conciencia promovidos por lo erótico que revelan una singularidad tal que sólo puede darse en una sensibilidad muy aguzada y compleja. Hay, incluso, poemas (véase, al respecto, especialmente *El vampiro*) en los que se perciben fulguraciones de un alma felina y cercana a la perfidia, mientras que en otros (véase el que, sin título, comienza así: "*La noche entró en la sala adormecida*") se trasunta la más apasionadamente dócil entrega femenina. Entre estos poemas *con Eros*, hay uno, *Supremo idilio*, que se ubica, sin lugar a dudas, entre los diez o doce culminantes de la poetisa. Es un poema que no admite un breve comentario. Aquí, solamente se procura llamar la atención sobre él haciendo notar que posee tal profundidad de contenido poético que admite una diversidad de interpretaciones, todas coincidentes, pero situadas a distinto nivel de profundidad. En pocos poemas de la autora, además, se halla un ritmo verbal tan vigilado y vigorosamente sostenido. En resumen: el predominio cuantitativo y la densidad de realización y contenido de los poemas de inspiración erótica en *Cantos de la mañana* denotan que la poetisa ha alcanzado aquí aquella plenitud de voz que se anunciaba en *El libro blanco*, especialmente en los poemas de *Orla rosa*. Debe destacarse, sin

embargo, la presencia, en *Cantos de la mañana*, de un gran poema fuera de la línea erótica: *A una cruz*. Curiosamente, ni este poema ni *Supremo idilio* han sido valorados por la crítica.

6. *Cartas a El Confesor*

La publicación de *Cantos de la mañana* acrecentó la fama continental de Delmira Agustini, quien, tres años más tarde editó su tercer y último libro. Un hecho destacable en la vida de la poetisa, ocurrido entre la publicación de uno y otro, es que conoce personalmente a Rubén Darío. Éste llegó a Montevideo en 1912, con motivo de su gira por países sudamericanos organizada por los hermanos Alfredo y Armando Guido, editores de la Revista *Mundial*. El 13 de julio del citado año, Rubén Darío visitó a Delmira Agustini. La admiración que ella sentía por el autor de *Cantos de vida y esperanza* se acrecentó a través del conocimiento personal. La amistad así iniciada se continuó luego en forma de diálogo epistolar. Las cartas que se conservan son un interesante testimonio para el estudio de la psicología de la poetisa. Contrastan estas cartas con las que, años antes, dirigió a su novio, Enrique Job Reyes. No hay en ellas nada de aquella fingida puerilidad. Por lo contrario: un alma torturada, que se desnuda sin retaceos, es lo que estas cartas muestran. Véase un fragmento: "*Perdón si le molesto una vez más. Hoy he logrado un momento de calma en mi eterna exaltación dolorosa. Y éstas son mis horas más tristes. En ellas llego a la conciencia de mi inconsciencia. Y no sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía. Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo —contra el mismo Yo, sobre todo— a otro espíritu mártir del mismo martirio.*" Las cartas revelan, asimismo, que

la admiración de la poetisa por el poeta no estaba exenta de un sentimiento más íntimo. Este otro fragmento lo evidencia: "...si Darío es para el mundo el rey de los poetas, para mí es Dios en el Arte. Y para él quisiera arrancar rosas y astros de mi corazón. Y he visto a ese mi Dios, vivo, dulce y magnífico, que ha de amarse con el más vívido fervor celeste y la más blanca ternura humana." A esas exaltaciones responde Rubén Darío en una breve epístola que firma *El Confesor* con un tono cálidamente comprensivo pero lejano, casi como de quien se siente ya fuera de la vida. En esa misiva dice: "Crea V. en mi absoluto afecto mental. Sea optimista. Reciba siempre sonriente al destino. Y cuide bien esas 'perfidias felinas' de su espíritu, de que me habla." Y en otra, reveladora de su situación vital, escribe: "Enfermo, abrumado de nervios, escribo estas líneas para decir mi agradecimiento a Dafne. Dafne." Consecuencia de esta relación personal y epistolar fue una página escrita por el poeta nicaragüense que figura al frente del tercer libro de Delmira Agustini: *Los cálices vacíos* (Montevideo, O. M. Bertani - Editor, 1913).

7. Eros en plenitud

Los cálices vacíos es, hasta cierto punto, una selección antológica, realizada por la poetisa misma, de su creación lírica éditada e inédita hasta ese momento. El libro se divide en tres secciones. La *tercera* selecciona 30 de los 51 poemas de *El libro blanco*; la *segunda* reproduce íntegramente *Cantos de la mañana*; la *primera* reúne 21 poemas inéditos que, según una advertencia *Al lector* pospuesta a ellos, son adelantado de un libro futuro, *Los astros del abismo*, el cual, en el sentir de la poetisa, sería "*cúpula*" de su obra. Esta *primera* sección, y prescindiendo de un olvidable poema en francés que inicia el libro, se compone, a su vez, de tres partes: *Los cálices vacíos*, *Lis púrpura* y *De fuego, de sangre y de púrpura*. El nuevo aporte poético, pues, que trae el libro, son

estos 21 poemas que adelantan el futuro *Los astros del abismo*, que no vio luz, interrumpido por la trágica muerte de la poetisa. El conjunto de esos 21 poemas confirma lo que ya se ha dicho en relación con *Cantos de la mañana*: la poetisa encontró la plenitud en los poemas de inspiración erótica. De estos 21 poemas, sólo dos (*La ruptura* y *Ceguera*) eluden ese tema, aunque en los raros estados de conciencia que transmiten indirectamente lo reflejan. Podría decirse, quizás, que irradian una atmósfera pre o meta erótica. En los otros 19, el tema erótico no sólo está presente sino que lo está con una intensidad y un ardor que hasta entonces no había adquirido. El imperio de Eros es en estos poemas total. Y, además, el libro recoge dos de los poemas culminantes de la poetisa: *El cisne* y *Plegaria*, más algunos otros que se hallan casi al mismo nivel. El proceso de creciente dominio de lo erótico en la creación poética de Delmira Agustini, iniciado en los siete poemas de *Orla rosa* de *El libro blanco* y continuado en la mayor parte de las composiciones de *Cantos de la mañana*, llega, por consiguiente, aquí, a su cúspide. Es este, pues, el momento de procurar, mediante unas rápidas anotaciones, que se hagan nítidos algunos de los rasgos del erotismo que la creación lírica de Delmira Agustini expresa.

7.2. *Eros y Vida*

Eros es el dios del Amor. En un sentido amplio, por consiguiente, toda manifestación intensa de amor es un modo del erotismo. La Filosofía misma, que etimológicamente es amor a la sabiduría, sería, pues, una expresión erótica. Reduciendo al amor de hombre y mujer la latitud simbólica de Eros es admisible sostener que hay un eros sentimental y un eros físico, o, con las expresiones de la poetisa de *Los cálices vacíos*, un *Eros-Alma* y un *Eros-Carne*. Ambos son en realidad, inseparables. Pero, aunque inseparables, cabe el predominio de uno sobre el otro. ¿Cuál de ambos predomina en la poesía de

Delmira Agustini? En los poemas de *Orla rosa* tiene, sin duda, la primacía el *Eros-Alma*, que retrocede ante el *Eros-Carne* en *Cantos de la mañana*. En los poemas de *Los cálices vacíos* no provenientes de los dos libros anteriores el imperio del *Eros-Carne* es absoluto. La poetisa pide a Eros, a quien le ofrenda el libro en el poema que lo inaugura, para el Amante el frenesí de la posesión, y para la Amada, el delirio de la entrega. En *Otra estirpe*, inicia así el poema:

*Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas
su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo derramado en rosas.*

Eros, asimismo, procura la embriaguez del deseo físico. En uno de sus poemas más intensos, *Visión*, metaforiza en forma insuperable esa ebriedad del deseo físico, asimilando la mirada, que revela el deseo, y el deseo mismo, a una culebra que se ciñe al cuerpo del amado:

*Y era mi mirada una culebra
apuntada entre zarzas de pestañas
al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
glisando entre los riscos de la sombra
a la estatua de lirios de tu cuerpo.*

El *Eros-Carne* adquiere, pues, como lo evidencian los ejemplos propuestos, una total principalía en la primera sección de *Los cálices vacíos* y se hace allí presente con una intensidad pocas veces alcanzada en la lírica de habla española. Señalado qué Eros es el que habita en ese mundo poético, es necesario subrayar algo más. Se ha dicho ya que para la poetisa *Eros y Vida* son términos intercambiables: Eros es Vida y Vida, Eros. Dicho de otro modo: para ella, todos los caminos conducen a Eros, o, a la inversa, de *Eros* arrancan todos los caminos que conducen a estados de ple-

nitud vital. Esta asimilación de Eros y Vida es lo que singulariza el *erotismo* de la poesía de Delmira Agustini y le da, a la vez, intensidad y dimensión trágicas. Porque al cantar a Eros se trenzan en su canto temas que aparecen fatalmente en toda meditación sobre la Vida: la Muerte, el Dolor, el Misterio, la Soledad, la Melancolía... que la poetisa intuyó siempre trágica o dramáticamente. La inserción de estos temas en su erotismo lo intensifican y dramatizan y tienen, además, una virtud poéticamente depuradora de ese mismo erotismo de raíz violenta y crudamente sexual. Es preciso señalar ahora que esos temas aparecen sólo como meras alusiones, que dan lugar, muchas veces, a imágenes o metáforas sorprendentemente hermosas. Por ejemplo: "*No hay lágrimas que laven los besos de la muerte*" o "*El límpido silencio se creería / la voz de Dios que explicara el Mundo*". Pero esas alusiones no constituyen una estructura tal que permita ver, como se ha sostenido, con inusitada frecuencia, por la crítica, en la poesía de Delmira Agustini, una construcción de carácter casi filosófico o metafísico. No hay tal. Hay sólo, en su orbe lírico, una intensa embriaguez erótico vital. Ver'a de otro modo es traicionarla desfigurándola al minimizar los que son sus valores poéticos realmente personales.

7.3. *Alegorismo y Ensueño*

Los poemas que forman la primera parte de *El libro blanco* tienen todos —como ya quedó indicado— carácter alegórico, y este alegorismo —tal como también ya fue dicho— reaparece en muchos de los poemas posteriores de la poetisa, aunque ya con características distintas que también se han destacado. Poemas alegóricos, o, en algunos casos, con elementos expresivos que los aproximan a la alegoría, son *Supremo idilio*, *Las coronas*, *La barca milagrosa*, *Las alas*, *Nocturno*, *Lo inefable*, *Tu boca*, *Fiera de amor*, y, aun, algunos otros. Este alegorismo, que constituye una de las constantes de la

poesía de Delmira Agustini, culmina en dos de sus poemas cumbres: *El cisne* y *Plegaria*. El primero quizás sea, de todos sus poemas, el más ardientemente erótico, el más traspasado de delirio desnudamente sexual. Todo el poema canta y hasta analiza el arder de la carne inflamada por el fuego erótico. Pero lo hace a través de una alegoría que retoma el mito de Leda y El Cisne, aunque aquí Leda es la poetisa misma. También hay alegorismo en *Plegaria*. En este poema, como en otros, son las estatuas las que juegan una función alegórica o simbólica. En *Plegaria*, la actitud de la poetisa ante las estatuas es doble. Por un lado, y en tanto son símbolo "*solemne de la Calma*", la fascinan hasta hacerle ver en ellas "*crisálidas de piedra / de yo no sé que formidable raza / en una eterna espera inenarrable*". Pero, por otro lado, y en tanto desconocen "*los frutos deleitosos de la Carne*", sólo pueden inspirarle piedad. Y piedad es lo que ruega a Eros para estos "*sexos sacrosantos / que acoraza de una / hoja de viña astral la Castidad*". El sentido es claro: lo que apiada a la poetisa no es que las estatuas, en su significación simbólica, carezcan de Vida sino de Eros, porque, para ella, sin Eros no hay Vida, o, por lo menos, sólo hay una Vida devorada por la Melancolía y carente de sentido.

Este acentuado alegorismo presente en el mundo poético delmiriano debe vincularse a otro rasgo que es también en él una constante. Para indicarlo, conviene plantear esta pregunta: ¿Quién o qué es el Amante a quien la poetisa dedica su canto? La respuesta no es unívoca, porque hay variantes según los poemas. En los alegóricos, es también alegórico o simbólico: en *Nocturno*, es el invierno, a quien la poetisa pide caer juntos, "*en un ramo de rosas y de lirios*" sobre su "*lecho en blanco, / tan blanco y vaporoso como flor de inocencia, / como espuma de vicio*", en *Fiera de amor*, es una "*estatua de antiguo emperador*"; en *El cisne*, es un ave jupiterina de la cual dice: "*Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego; / y yo parezco ofrecerle / todo el vaso de mi cuerpo...*"; en *Plegaria*, no hay un amante sino

que la poetisa invoca a Eros y a él dirige su ruego. Otros poemas hay en los que el amante no es una presencia, ni siquiera simbólica, sino un anhelo o ensueño: así en uno de los poemas de la línea erótica de la poesía delmiriana, *Amor*, cuyo verso primero canta: “*Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente*” y concluye soñándolo “*vibrante, y suave, y riente y triste*” y “*frágil como un ídolo y eterno como Dios*” e igualmente ocurre en *Otra estirpe*, donde ruega así a Eros: “*Pido a tus manos todopoderosas, / su cuerpo excedido derramado en fuego / sobre mi cuerpo derramado en rosas*” y en *Visión*, donde la poetisa ignora si el amante se le aparece “*en un marco de ilusión / en el profundo espejo del deseo / o fue divina y simplemente en vida*”. En dos poemas, *Tu boca* y *¡Oh, tú!*, y no son los únicos con este rasgo, el amante se concreta en un tú más real pero difumado por el carácter casi alegórico de los poemas. Hay, por fin, un conjunto de poemas en los que se da una situación amorosa que impone perfil a un amante más real. Pero en estos poemas, que mantienen generalmente una atmósfera de ensueño, o bien no aparece un yo lírico (se narra en tercera persona: *Supremo idilio*, *El nudo*) o en el poema importa más la reacción del yo lírico de la poetisa que el amante que promueve esa reacción (ejemplo: *El vampiro*). La consecuencia que se infiere de esta multiplicidad de situaciones es unívoca: en el mundo lírico-erótico creado por Delmira Agustini, el amante se configura como una forma del Ensueño. O, si se prefiere, de los ensueños eróticos que constituyen la raíz de su lirismo. Más que un Amante, hay Amantes (alegóricos, soñados o humanos) a través de los cuales la poetisa siente la presencia de Eros. Ese Eros a quien, “*con alma fulgida y carne sombría*”, ofrenda su último libro.

El alegorismo y la ensoñación, que como queda indicado son dos constantes en la creación lírica de Delmira Agustini, tienen, sin duda, raíces muy profundas en la personalidad humana de la poetisa. Recuértese, al respecto, que toda la sección inicial de *El libro blanco* es alegórica y, por consi-

guiente, ensueños imaginativos, aunque tengan por objeto representar "*ideas*". En sus *poemas eróticos* pueden explicarse, asimismo, como un rasgo temperamental que coincide con una necesidad de enmascaramiento (recuérdese lo expresado en relación con su noviazgo con Enrique Job Reyes) motivada en consideraciones de carácter social. El estudio del alegorismo y la ensoñación delmirianos desde las perspectivas insinuadas permitiría, sin dudar, una penetración psicológica en un temperamento humano muy complejo, profundo y original y podría aportar, asimismo, no pocos datos interesantes para el estudio de la psicología de la creación poética. Pero este estudio está fuera del plan de este trabajo y queda pues, sólo sugerido. Es necesario, en cambio, decir algo acerca de la función poética que en la poesía de Delmira Agustini tienen, en relación con sus poemas eróticos, las dos constantes señaladas. Esa función es similar a la que en su poesía desempeñan los temas característicos de toda reflexión sobre la vida. Se ha dicho que ellos depuran e intensifican la creación lírico-erótica de la poetisa. Alegorismo y ensoñación también depuran lo que hay en esa creación de ardiente sexualidad y, al mismo tiempo, la intensifican. La depuran e intensifican al transfigurar poéticamente la realidad. Esa transfiguración, sin la cual no hay poesía, tiene en la poesía de Delmira Agustini, uno de sus resortes fundamentales en el alegorismo y la ensoñación.

7.4. *Poemas póstumos*

El libro, *Los astros del abismo*, que, en una nota de *Los cálices vacíos*, la poetisa anunciaba y que, según ella, sería "*cúpula*" de su obra, quedó inconcluso. Quizás formaran parte del mismo un conjunto de poemas que fueron publicados póstumamente. Ese conjunto de poemas en nada modifican el paisaje lírico dibujado por los tres libros editados en vida de la poetisa. No es necesario, por consiguiente, un comentario pormenorizado de ellos, aunque sí es conveniente apuntar

algunas rápidas observaciones sobre algunos de los que tienen una mayor significación.

El rosario de Eros. Cinco breves poemas correlacionados forman este rosario: *Cuentas de mármol*, *Cuentas de sombra*, *Cuentas de fuego*, *Cuentas de luz* y *Cuentas falsas*. Cada una de estas *cuentas*, simboliza un modo del erotismo. Y, para cada uno de esos modos, un estribillo ruega: “¡Tú me lo des, Dios mío! Por su carácter simbólico y por el anhelo de plenitud erótica que el poema expresa, pero sin la presencia de un amante concreto, esta composición pone bien de manifiesto cómo en el mundo lírico-erótico creado por la poetisa de *El cisne* el protagonista es Eros, genéricamente. Es *El Rosario de Eros* un poema intenso, de densa materia poética, que conlleva en sí una cierta atmósfera dramática.

Mis amores. En este poema —uno de los que alcanza más alto nivel entre los póstumos— se reitera, desde un ángulo distinto, el tema de *El rosario de Eros*: la poetisa recuerda sus amores (“*Por todos los senderos de la noche han venido / a llorar a mi lecho*”). En este poema, son seres humanos los que se recuerdan e inspiran el canto. Al fin del poema, de esos amantes hay uno que adquiere especial relieve y al que invoca: “*Ven a mí: mente a mente; / Ven a mí: cuerpo a cuerpo!*” Pero este amante es casi un sueño. La poetisa ha cantado antes: “*¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca / y las pupilas claras que miré tanto tiempo!*” Como en todos los poemas de Delmira Agustini con *amante concreto*, hay en este poema una atmósfera de ensueño, revelando así, otra vez, que más allá de esa multiplicidad de humanos amores la poetisa también canta a su dios Eros.

Diario espiritual. Está, este poema, fuera de la línea erótica, pero es uno de los poemas de Delmira Agustini de más alto nivel entre los póstumos. Dramáticamente, muestra la complejidad de su alma simbólicamente representada en un lago, en una fuente, en un arroyo, en un torrente y un mar. Pero todo eso es lo que su alma *fue*: finalmente, la siente

como un fangal (*¡Llanto puso el dolor, y tierra puso el mal!*”) para el cual desea encontrar un alma “*que en su entraña sombría / prenda como una inmensa semilla de cristal.*” En este poema se pone al desnudo el fondo trágico del alma de la poetisa. Fondo trágico que al pasar a sus poemas de *inspiración erótica* le comunican una poderosa intensidad.

8. El final trágico

Los cálices vacíos aparecieron en librería en los primeros meses de 1913. El 14 de agosto de ese mismo año, Delmira Agustini, tras varios años de noviazgo, contrae enlace con Enrique Job Reyes. La ceremonia civil y la religiosa se celebraron en el domicilio de los padres de la poetisa: San José 1182. En el acto civil, fueron testigos de la novia el Dr. Juan Zorrilla de San Martín, el Dr. Carlos Vaz Ferreira y el escritor argentino Manuel Ugarte. Los nuevos esposos pasaron a residir en una casa ubicada en Canelones 690. Tras un mes y veintitrés días de vida en común, Delmira Agustini abandona a Enrique Job Reyes, el 6 de octubre de 1913, y se refugia en el domicilio paterno. El 17 de noviembre del mismo año, y en el Juzgado Letrado Departamental de 2do. Turno, la poetisa inicia trámite de divorcio, asistida como abogado por el Dr. Carlos Oneto y Viana, autor de la Ley de Divorcio aprobada en 1907. Enrique Job Reyes da su consentimiento a la demanda de Delmira Agustini y el 5 de junio de 1914 se emite fallo definitivo disolviendo el matrimonio. Tras la separación, y mientras el juicio de divorcio seguía su curso, Delmira Agustini mantiene entrevistas íntimas con Enrique Job Reyes. Se encuentran en la habitación que él había alquilado en la residencia familiar de su amigo Juan Manuel González, situada en Andes 1206, casi esquina Canelones. Súbitamente, el 6 de julio de 1914, Montevideo se conmueve al difundirse informaciones sobre un trágico suceso: el ex esposo de la poetisa, en el curso de una de las entrevistas mencionadas, la mata de dos tiros y luego se descerraja él mismo un balazo en la cabeza. Del-

mira Agustini fallece instantáneamente; Enrique Job Reyes, moribundo, es trasladado al Hospital Maciel, donde muere dos horas después. La prensa de Montevideo y también la de Buenos Aires dedica amplio espacio a informar sobre la tragedia: se publican fotografías de corte sensacionalista; se manejan diversas hipótesis sobre las causas de la tragedia; en su edición del día 7/VII/14, La Tribuna Popular se dedica a comentar el suceso, con títulos a toda página que dicen: *El amor que mata. La poetisa Delmira Agustini ha muerto trágicamente. Ayer, su esposo, Enrique Job Reyes, la ultimó a balazos. Y luego se suicidó descerrajándose un tiro en la cabeza. Detalles completos del sangriento suceso.*

Mucho se ha investigado y muchas son las hipótesis manejadas para explicar tanto la brusca separación de los esposos como las causas que motivaron la trágica determinación de Enrique Job Reyes. Nada seguro es posible afirmar al respecto. No se formularán aquí nuevas e improbables hipótesis, pero sí se proporcionarán algunos testimonios que sirven para hacer ver la complejidad psicológica de la poetisa. Estos testimonios son los siguientes:

a. Cuando la poetisa contrae enlace con Enrique Job Reyes, desde hacía ya bastante tiempo mantenía una complicada relación sentimental con el escritor argentino Manuel Ugarte, de la cual quedan numerosas cartas. La atracción pasional que Delmira Agustini experimentaba por el autor de *Mi campaña hispanoamericana* es, a través de esa correspondencia, evidente; la situación íntima de Manuel Ugarte es más ambigua, pero de todos modos revela una correspondencia afectiva. De estas cartas, hay una, escrita por Delmira Agustini después de su boda, que tiene acentos dramáticos y reveladores. Se transcriben algunos párrafos: "...yo debí decirle que V. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser a la larga una novela humorística, se convirtió en tragedia. Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro sin más consuelo que pensar que lo vería.

Mientras me vestían pregunté no sé cuantas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche. La única mirada consciente que tuve, el único saludo inoportuno que inicié fueron para V. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que V. me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... y después sufrir, sufrir hasta que me despedí de V. Y después, sufrir más, sufrir lo indecible..."

b. Delmira Agustini contrae enlace con Enrique Job Reyes pero, como las líneas transcritas lo denota, se siente pasionalmente atraída por Manuel Ugarte. La situación es extraña. Y aun más, si se recuerda que por esa época se escribe con Rubén Darío, por quien notoriamente experimenta algo más que una admiración poética.

c. Lo expuesto en los dos apartados anteriores no es todo. La situación íntima de Delmira Agustini, en lo concerniente a sus relaciones sentimentales, es todavía más complicada. Mientras se tramita el divorcio, mantiene con otros correspondientes un intercambio de cartas que hacen más equívoca su situación. Especialmente con N. Manino y Ricardo Más de Ayala. Las cartas que se conservan del primero, del que sólo se sabe que era argentino, tienen un tono casi delirantemente erótico. Basta, para probarlo, un párrafo, de una carta del primero, de fecha 20/II/1914: *"Ah, Delmira, qué voluptuosa sería nuestra lucha de placer, de sensualidad... cierro los ojos y me estremezco soñando con dos serpientes entrelazadas, contorsionándose ebrias de erotismo, para caer sacudidas por un espasmo, en una tregua!!* Las respuestas de Delmira Agustini no se conocen, pero es seguro que existieron. En cuanto a Ricardo Más de Ayala, conocido en la sociedad montevideana por sus aficiones donjuanescas, fue señalado, en algunas crónicas periodísticas veladamente y en una (*Crítica* del 7/VII/1914) abiertamente, como el cau-

sante directo de la tragedia final. Se sostuvo que Enrique Job Reyes sorprendió a Delmira Agustini y a Ricardo Más de Ayala en una entrevista y esto determinó su trágica decisión. De Ricardo Más de Ayala sólo se conserva una carta. En ella se lee, entre otras cosas, esto: *"Divina, exijo de ti que nos veamos hoy, quiero sentir el dulce canto de tu voz que me hace revivir... Unas líneas tuyas me traerán la calma necesaria para esperar la anhelada hora de verte. Como el día no es aparente para salir pasaré a las siete por tu casa"*.

Todo este intrincado laberinto de relaciones amorosas, del cual se desconocen detalles más concretos, es más que suficiente para demostrar, cualquiera haya sido en algunos aspectos la índole de esas relaciones, la complejidad psicológica de la poetisa. ¿Qué hay en la intimidad de Delmira Agustini cuando así procede? ¿De qué compleja sustancia está hecho su yo profundo? ¿A quién realmente amaba? No hay mirada que pueda penetrar hasta el último fondo de un alma. Y no se pretenderá hacerlo aquí. Pero sí se harán algunas observaciones en relación con las vinculaciones de la personalidad humana de la poetisa y su creación lírica. Se ha sostenido, al respecto, que en la poetisa coexistían dos personalidades casi incommunicables entre sí: por un lado, la de una señorita ingenua y que llevaba una vida apaciblemente burguesa ajena a toda vivencia intensa de lo erótico; por otro, la de la poetisa que en raptos de inspiración escribía poemas de quemante erotismo que ella misma era incapaz de comprender. La realidad es muy distinta y los testimonios ofrecidos más arriba lo corroboran. En realidad, hubo en Delmira Agustini una personalidad real y otra ficticia. La primera es la de la mujer de intensa vida interior y a la cual no es ajena la vivencia de un intenso erotismo; la segunda, es la de la mujer que, bajo la presión de la tutela materna y las convenciones sociales, enmascara un auténtico yo profundo, el de su personalidad real, que se expresa no inconscientemente sino con plena lucidez en sus poemas. Cabe, ahora, formular otra observación. En el mundo lírico-erótico crea-

do por la poetisa de *Los cálices vacíos* —como insistentemente se ha subrayado antes— el protagonista es un *Eros* genérico que, en unos poemas, se muestra bajo formas alegóricas, y en otros, toma las formas de un amante concreto —abiertamente ensoñado o rodeado de una atmósfera de ensueño— que como ser concreto importa menos que como encarnación de Eros. Por eso, en esa creación lírico-erótica, no hay uno sino una multiplicidad de amantes. Esta situación se repite, según demuestran los testimonios anteriores, en la vida misma de la poetisa: pareciera que detrás de esa multiplicidad de enredos sentimentales buscara a su dios Eros. Con lo que se comprueba, por otra vía, la autenticidad de su creación poética, con profundas raíces vitales asumidas lúcidamente. Puede haber escrito en raptos de inspiración, pero, sin lugar a dudas, con total conocimiento de lo que esa inspiración era y significaba. Destruir el mito de la niña ingenua que sin conciencia de lo que hacía dio algunos de los más intensos poemas eróticos de la lengua española es necesario. Porque ese mito promueve equívocas o falsas interpretaciones de la obra lírica de la poetisa uruguaya y disminuyen su significación.

MISCELÁNEA CRÍTICA

La cultura en una encrucijada

1. Colores nacionales

En su notable ensayo *El descontento y la promesa*, incluido en su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1927), don Pedro Enriquez Ureña afirmó, en relación con los países americanos, que ya “en 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la independencia espiritual”. Esa proclamación se halla, siempre de acuerdo con las aseveraciones del gran dominicano, en la primera de las *Silvas americanas* de Andrés Bello, en la cual exhorta a la poesía a “que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rusticidad”. Esa declaración de la necesidad de la independencia espiritual de los países hispanoamericanos, realizada poéticamente a través de vibrantes versos de sólida estructura clásica, tuvo luego, en prosa, ardientes doctrinarios, entre los cuales es imposible no mencionar al argentino Esteban Echeverría (1805-1851) y al uruguayo Andrés Bello (1817-1891), que teorizaron extensamente sobre la imperiosa necesidad de crear una cultura “que llevara los colores nacionales”. Esta postura doctrinaria, innegablemente exacta en sus fundamentos iniciales, abre, sin embargo, un complejo conjunto de problemas apenas se profundiza en ella o cuando se pasa de los postulados a la realización. El primero de ellos, desde luego, es el precisar el sentido de la expresión *cultura nacional*, no muy fácil de definir aunque, para quien la considere superficialmente, tenga la apariencia de expresar un contenido muy nítido y claro.

La dificultad de resolver, teórica y prácticamente, los problemas que surgen del propósito de elaborar una cultura americana en general y específicamente diferenciada en sus distintas áreas culturales se evidencia, sin más, a través de la larga polémica, no individual sino multitudinaria, abierta desde el momento mismo en que la emancipación espiritual americana fue proclamada. Han corrido ríos de tinta al respecto. Se han escrito sobre el problema, y desde distintas perspectivas, junto a páginas exactas, penetrantes y profundas otras muchas superficiales, divagatorias y en nada memorables. Y la polémica aún continúa. En un pequeño volumen recientemente aparecido y que se titula *La cultura en la encrucijada nacional* (*), Ernesto Sábato vuelve a replantear, con ánimo dilucidatorio, algunos de los problemas que la expresión *cultura nacional* suscitan y aún promueven malentendidos. Sus propósitos quedan claramente expresados en la página preliminar del libro, *Dos palabras para esta selección*, donde, al comienzo escribe: "*La actual encrucijada que enfrenta nuestro país exige ideas claras sobre lo que debe entenderse por cultura nacional, y sobre las relaciones que debe haber entre las legítimas expresiones de la cultura popular con las más altas manifestaciones del arte y la literatura. Ya sea por las exigencias de la lucha, por la esquematización que casi siempre impone la acción o por equivocadas doctrinas de fondo, se están confundiendo los planos de un modo que puede acarrear graves riesgos para el cabal desarrollo de una cultura propia. Corremos el peligro de reemplazar los males que a menudo trajo la mera imitación de la cultura europea, por el repudio de la grande y precisa herencia que esa cultura supone, lo que sería una calamidad casi peor que la precedente; y de fomentar el relajamiento del arte al nivel de un pueblo deformado y alienado por los poderosos medios masivos de la subcultura o de la pseudo cultura que han estado al servicio de sus opresores*".

2. *Tentativas racionales y fantasías del inconsciente*

La obra creadora de Ernesto Sábato se escinde fácilmente en dos vertientes: una, narrativa, representada por sus tres novelas (*El túnel*, 1948, *Sobre héroes y tumbas*, 1961 y *Abaddon, el Exterminador*, 1974); otra, ensayística, que se despliega en varios libros (entre ellos: *Uno y el Universo*, 1945, *Hombres y engranajes*, 1951, *Heterodoxia*, 1953, *El escritor y sus fantasmas*, 1963). Estas dos vertientes, y según asevera el mismo Sábato en la breve *Explicación* que precede a su antología personal *Itinerario* (1969), son expresiones distintas de esas pocas obsesiones que ha rumiado constantemente a lo largo de su vida y que se manifestaron, en algunas ocasiones, “*en tentativas racionales, en ensayos sobre el drama del hombre en esta catástrofe universal de nuestra época*”, y en otras, “*en ambiguas, oscuras y contradictorias fantasías del inconsciente*”. La dicotomía en dos vertientes no supone, desde luego, carencia de unidad en la obra total, ya que las *fantasías del inconsciente* expresadas a través de las novelas son sólo otra cara de las *tentativas racionales* vertidas a través de los ensayos o viceversa. Tanto las *fantasías del inconsciente* como las *tentativas racionales* constituyen una tema de posición, aunque provenientes de estratos distintos del ser, ante el drama del hombre de hoy. Y esas tomas de posición, no obstante manifestarse una de ellas a través de la dimensión imaginaria, son las de un escritor que ha reflexionado mucho sobre los problemas que constituyen las raíces de ese drama y que ha arribado a definidas conclusiones al respecto. Y, que además, ha reflexionado mucho, porque es uno de los centros de su pensamiento, sobre la cultura en general y sobre la *cultura nacional argentina en particular*. Sus concepciones sobre estos temas, por otra parte, y no podía ser de otro modo, están íntimamente trabadas con sus concepciones acerca de los muy diversos temas que en sus ensayos enfrenta. Aunque ensayístico, y, por momentos, fragmentario, el pensamiento de Ernesto Sábato compone un

todo coherente cuya tendencia general podría definirse como un esfuerzo, dialécticamente realizado, de conciliación de contrarios en una síntesis superior que los abarque sin destruirlos.

La cultura en la encrucijada nacional no es un ensayo compuesto sistemáticamente con objeto de estructurar todos los problemas que el tema plantea, sino la reunión de un conjunto de notas y artículos que acceden parcialmente a algunos aspectos de esa problemática. Los catorce artículos congregados en el volumen, componen, sin embargo, un abanico temático amplio y congruente. Una idea del contenido del libro puede ser dada por la transcripción de los títulos de los artículos: *Sobre nuestra hibridez, Sobre nuestra literatura, Arte y Sociedad, Sobre las diversas corrientes de nuestra literatura, Arte y pueblo, El estado contra el artista, ¿Literatura subjetiva?, Nosotros, los bárbaros, Seamos nosotros mismos, Sobre el acento metafísico en la literatura argentina, Cuidado con rechazar la gran literatura, Misión de la novela, Lengua nacional y conciencia nacional, Cultura superior y cultura popular*. Esta transcripción denota ya de por sí el interés de los temas tratados, correspondiendo agregar que si bien, como ya se ha dicho, estos artículos no pretenden dar una visión total de los problemas supuestos en la expresión *cultura nacional*, ni tampoco, elaborar una *doctrina* exhaustiva, hay, sin embargo, en el conjunto de estas páginas, una concepción profunda y coherente que puede considerarse una bien fundamentada base para la elaboración de tal *doctrina*. Aunque sin procurar una síntesis del pensamiento del autor, cabe destacar aquí, para una mejor orientación del lector, algunos de los puntos de vista que sostiene y que parecen particularmente importantes. Uno de ellos es el de las relaciones entre la cultura autóctona y la europea. Fiel a su tendencia de conciliar dialécticamente los contrarios en una síntesis superior, postula la necesidad de crear una *cultura nacional* cuyas raíces sean la intensa vivencia de la propia circunstancia pero asimilando, en forma creadora, el aporte incluíble de las grandes culturas foráneas. Esto es: una cul-

tura que no carezca de respiración universal aunque nazca de lo inmediato circunstante. Al respecto, pueden estimarse válidas para definir la postura de Sábato las palabras que el mismo Sábato escribe sobre Pedro Henríquez Ureña: *"La cultura era para Henríquez Ureña la síntesis del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaban dentro de ese cuadro preexistente; razón por la cual criticaba toda presentación de una cultura puramente autóctona, que desconociera o menospreciara la herencia europea; como combatía la tendencia europeizante que, sobre todo bajo la influencia positivista, desdeñó la raíz americana"*. Otro punto destacable en su análisis de las relaciones entre arte y sociedad y su polémica contra la ingenua doctrina que ve, sin matices, el arte como un reflejo mecánicamente condicionado por la sociedad que lo produce, y contra, en consecuencia, los sostenedores de un ingenuo determinismo económico. Idénticamente importantes son sus defensas de los derechos de la *subjetividad* y la *metafísica*, cuestionados por algunas endebles teorizaciones marxistas. Finalmente, debe ser atendida la disconformidad del autor con aquellos que sostienen que las bases de un arte nacional deben hallarse en el folklore o en un superficial aunque pintoresco costumbrismo. No está demás transcribir algunas de sus observaciones: *"La clave no ha de ser buscada ni en el folklore ni en el 'nacionalismo' de los temas y vestimentas: hay que buscarla en la profundidad. Si un drama es profundo ipso facto es nacional, porque los sueños de que están tejidos los seres de ficción surgen de ese ámbito oscuro que tiene sus cimientos en la infancia y en la patria; que aunque no se lo proponga, y a veces porque no se lo propone, expresa de una manera o de otra los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el sustrato de una nación en un instante de su historia (...) Es hora de terminar con esa demagogia que nos recomienda un conventillo de San Telmo como realidad nacional y que, en cambio, rechaza el gris departamento de un gris profesor que vive en la calle Charcas (...) Para*

esos ontólogos de nuestra ficción, un compadrito de Avellaneda es real, mientras el modesto profesor de geografía del Barrio Norte es un transparente objeto ideal, apenas digno de figurar en el museo de Meinong. Según ellos toda la obra de Kafka debería ser denunciada como falsa, porque no describe las costumbres de los mataderos de Praga.

3. *Un libro de combate*

Ernesto Sábato, a través de los catorce artículos que componen *La cultura en la encrucijada nacional*, reitera un pensamiento —concepciones y puntos de vista— expuesto, generalmente con mayor amplitud y desarrollo, en libros anteriores. En este sentido, el libro no aporta, sin duda, ninguna novedad. Pero no es, sin lugar a dudas, asimismo, un libro inútil. Su claro propósito es el de insistir en la difusión y defensa de un conjunto de postulados importantes sobre problemas fundamentales para la cultura argentina. Y que, además, con los ajustes que puedan exigir algunas diferencias circunstanciales, son válidos para otras áreas culturales americanas. Es, en rigor, un libro de combate. Y en este sentido debe subrayarse que en este, como en sus otros libros, el autor evidencia una admirable independencia intelectual en el planteo de las cuestiones y en las soluciones que para las mismas propone.

Ernesto Sábato. **La cultura en la crisis nacional.** Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, 145 págs.

Elemental... Watson

1. *Transformaciones*

Un problema que atañe por igual a la historia de la literatura y a la teoría literaria y que, sin embargo, no ha sido nunca atacado a fondo, es el de las *transformaciones* que sufren los textos literarios con el transcurso del tiempo. La obra escrita por el autor y leída por sus contemporáneos no es la misma, aunque sustancialmente siga siéndolo, que la que se lee en épocas posteriores. Es notorio que el *Quijote* escrito por Cervantes y leído por sus contemporáneos no es el mismo que lee el lector de hoy. La inicial intención del autor (hacer una burla de los libros de caballería) es ya sólo un dato de interés histórico, y han pasado, en cambio, a un primer plano otros elementos del libro que en su época no se vieron: el antagonismo de dos figuras imaginarias, don Quijote y Sancho Panza, que se jerarquizan al representar dos concepciones vitales opuestas. Y no es éste, desde luego, el único aspecto en que ha *variado* el libro. Pero es suficiente para hacer notar cómo al modificarse la perspectiva de visión a causa del transcurrir temporal la obra se transforma. Esta *transformación* es bien patente cuando se releen los cuentos policiales de sir Arthur Conan Doyle (1859-1930). Estos cuentos tienen hoy tanto interés como cuando fueron publicados y despertaron el entusiasmo de sus primeros lectores. Pero, sin duda, la visión de hoy difiere de la de ayer. Los motivos que mantienen viva su frescura literaria son otros. Los primeros lectores de las diversas series de *Aventuras de Sherlock Holmes* tuvieron, es posible decirlo así, una visión *ingenua* del mundo narrativo que ese conjunto de aventuras componían. Fueron espontáneamente arrebatados por lo que ese mundo compor-

taba de misterio y de aventura y los atrajo apasionadamente la lucha entablada entre Sherlock Holmes y el profesor Moriarty, delincuente genial y maquiavélico que aparecía como un rival a la medida del detective igualmente genial por la lógica impecable de sus inferencias. Esos centros de interés que para los lectores iniciales ocupaban el primer plano de la narrativa conandoyleana no han caducado pero, para el lector dotado de sentido crítico, quedan desplazados a un segundo plano, porque son ahora otros los valores que ocupan el primero. ¿Cuáles? Los de mayor jerarquía en todo mundo narrativo: creación de personajes y estructura narrativa. Dicho con una fórmula incisiva, aunque no debe ser tomada demasiado al pie de la letra: para los *ingenuos* lectores iniciales, los cuentos policíacos de sir Arthur Conan Doyle importaban fundamentalmente por lo que tenían de policíaco; para el lector de hoy, si tiene sentido crítico, importan fundamentalmente por lo que tienen de cuentos sin más. Esta es la *transformación* que el paso del tiempo ha operado en la obra narrativa del escritor escocés.

2. *Fauna imaginaria*

Los doce cuentos reunidos en el volumen titulado *Las aventuras de Sherlock Holmes* * hacen bien evidente esa *transformación* producida por los cambios de perspectivas desde las que en diferentes épocas, se enfrenta la obra literaria. Los problemas o misterios de carácter policial (aunque, como se señalará después, tienen una función importante en la economía del texto) no son lo que confiere real jerarquía literaria a estos cuentos. Ella le es conferida por el mundo humano imaginario, abigarrado y pintoresco, que esas intrigas policiales movilizan. En cada cuento aparecen unos cuantos personajes dotados de auténtica vida narrativa. Esto es: seres bien singularizados interior y exteriormente y cuyos trazos psicológicos resultan siempre interesantes. Esta capacidad para crear *fauna imaginaria*, para emplear una expresión de

José Ortega y Gasset, es un valor sustancial de la creación conandoyleana y uno de los motivos que hacen de sus cuentos una tan gustosa lectura. El placer que procura la convivencia imaginaria con esos seres también imaginarios es una de las causas que explican la perdurabilidad de la obra del autor de *El sabueso de Baskerville*. Son figuras diseñadas con fino lápiz de dibujante sin la pretensión de realizar cateos profundos en la condición humana pero sí trazadas con nítidos perfiles y con una visión que conjuga la simpatía y el *humor*. Aquí solamente es posible llamar la atención sobre este aspecto de la creación conandoyleana, dejando a un lado la tentación de considerar en particular algunos de sus personajes. Cabe, sí, subrayar que tanto Sherlock Holmes como el testigo-relator de esta serie, el doctor Watson, son los paradigmas del modo de creación de personajes de sir Arthur Conan Doyle. Uno y otro están trazados con pocos pero inolvidables trazos. Recuérdese tan sólo a Sherlock Holmes: inteligencia fríamente objetiva y bien equilibrada, impotencia pasional, sentimientos y emociones siempre contenidos, afición a tocar el violín y a inyectarse morfina, indumentaria personalísima. El acompañarse en todo instante de su inseparable pipa es otro rasgo de su personalidad. Con estos pocos perfiles el autor construyó un personaje casi mítico.

3. *Amplitud del drama*

La creación de ese mundo de seres imaginarios es uno de los valores literarios que confiere perdurabilidad a la obra conandoyleana. Otro valor cierto de esta obra radica en el modo en que el autor inserta en el cuento la intriga policíaca. Esta no aparece como un ingrediente aislado o autosuficiente. Está siempre ingerida en un drama humano más amplio. Dicho de otro modo: la víctima (o víctimas) del delincuente (o delincuentes) no lo es por mero azar sino como consecuencia de una situación previa que afecta dramáticamente su vida. Es importante señalarlo. Es evidente

así que el elemento policíaco es *un* ingrediente entre otros de la narración y no *el* ingrediente fundamental. El cuento adquiere de este modo una amplitud que de otra manera no tendría. Lo policíaco no tiene, pues, la primacía fundamental que se le otorgó en el momento en que los cuentos fueron publicados. Es necesario, todavía, señalar, porque subraya la riqueza de matices con que este mundo narrativo está creado, que hay en estos cuentos breves pero incisivas descripciones de ambientes y paisajes y retratos de personajes igualmente breves e incisivos. Aparecen, además, y generalmente a través del diálogo, variadas reflexiones sobre temas generales, frecuentemente penetrantes y originales.

4. *El cuento en acción*

Todos estos elementos son los que hoy ocupan el nivel de más alta jerarquía en los cuentos que protagoniza Sherlock Holmes. La intriga policial ha sido desplazada, en la escala de los valores literarios de esas narraciones, a un segundo lugar. Y, sin embargo, tiene, en la economía del relato, y tal como se indicó antes una función importante. Esa intriga es la que determina la estructura del cuento. Todos los otros ingredientes, aunque tengan mayor jerarquía literaria que la intriga, son funciones de ella y se disponen en la narración de acuerdo a los imperativos que surgen de ella. De ahí la excepcional cohesión con que están unidos todos los ingredientes narrativos. Nada en estos cuentos es gratuito ni pretende valer por sí mismo. Tanto las descripciones como los retratos de personajes, las reflexiones como los diálogos, que el autor maneja con maestría, todo lo que el cuento encierra, en suma, funciona dinámicamente porque se origina en la intriga policial. Nada, por consiguiente, sobra, porque el autor ha estructurado el todo con lúcida conciencia de la finalidad perseguida. Y ésta responde a la concepción clásica (e indudablemente inconvencional) del cuento: la acción es en él el núcleo aglutinador de todos los otros ingredientes, que, aun

cuando tengan literariamente mayor jerarquía, perderían validez sin una acción interesante de cualquier índole que sea, que atrape intensamente la atención del lector. Sir Arthur Conan Doyle, sin duda, fue un maestro no del cuento policial sino del cuento sin más. Y su amenidad no conoce claudicaciones. Quizás convenga decir que para los jóvenes aprendices de cuentistas sería una lectura llena de enseñanzas.

* Sir Arthur Conan Doyle. **Las aventuras de Sherlock Holmes**. Barral Editores, Barcelona, 1974. Traducción de Armando Lázaro Ros. 393 págs.

Mucha suerte con harto palo

1. *Experiencia y creación*

La mayor parte de las orientaciones críticas modernas, y fundándose en el principio de Roman Jakobson que postula como actividad propia de la crítica el establecimiento de la *literariedad*, o sea: de aquello que hace que un texto sea específicamente literario, han llegado a las más inexactas, y aun absurdas, formulaciones teóricas. El postulado de Jakobson es exacto aunque limitado, porque si bien es imprescindible determinar la *literariedad* de un texto como primer paso del ejercicio crítico, no es posible excluir de ese ejercicio, como sostiene tal postulado, la emisión del *juicio*, etapa final (y de acuerdo con Alfonso Reyes: suprema) de la actividad crítica. Pero si la postulación jakobseniana es limitadamente exacta, las formulaciones teóricas a que antes se ha hecho referencia son ilimitadamente inexactas y desorientadoras. De esas teorizaciones, y a los efectos de esta nota, sólo interesa destacar una: la que sostiene no la *prioridad*, lo que es exacto, del estudio del texto como campo de trabajo crítico e investigativo, sino la *exclusividad* del texto como objeto de la investigación crítica. Esta posición dogmáticamente asumida, ha dado lugar a algunas fantásticas *teorías del texto* que desengranan lo literario del sistema de relaciones que con él forman una estructura y lo convierten en una abstracción a-histórica, y, por consiguiente, falsa. Entre las relaciones suprimidas figura, muy especialmente, la que se da entre el creador y su creación, como si ésta hubiera surgido de la nada y obviando, desenfadadamente, el hecho evidente de que toda obra literaria surge de una experiencia vital, cuyo conocimiento ilumina el texto y lo profundiza cualesquiera

sea la naturaleza de sus relaciones. No es posible, desde luego, enjuiciar la obra literaria a partir de la experiencia vital, ni deben confundirse la una con la otra, pero es conveniente, y en ocasiones, imprescindible, conocer la segunda si se quiere llegar a los últimos recovecos de la primera. Las *Memorias*, recientemente publicadas, de ese clásico de la novelística americana que es el peruano Ciro Alegría (1909-1967), pueden servir para corroborar la exactitud de las aseveraciones que anteceden. El atento cotejo de esas *Memorias* del novelista peruano y sus tres obras maestras (*La serpiente de oro*, 1935, *Los perros hambrientos*, 1939, *El mundo es ancho y ajeno*, 1941), permite establecer las vinculaciones que se dan entre *experiencia vital* y *creación literaria*. Ese cotejo visualiza con mayor hondura las diversas dimensiones de la obra, hace intuir las transformaciones sufridas por la *experiencia vital* al convertirse en *creación literaria* y abre un camino, incluso, para penetrar en el difícil campo de las leyes que rigen la creación estética. Estos temas, desde luego, no admiten ser tratados en el breve espacio de una nota bibliográfica, y por consiguiente, sólo quedan señalados para llamar sobre ellos la atención de los lectores. Otros aspectos de estas *Memorias* son los que se comentarán aquí.

2. *Unas memorias singulares*

Estas memorias son, realmente, unas memorias singulares. Porque ocurre que Ciro Alegría no escribió nunca sus memorias, y, sin embargo, las que se publican están efectivamente escritas por él. Esta situación, con sabor a paradoja, es, a pesar de ello, muy fácil de explicar y se aclara en la *Advertencia* que la co-autora del libro, Dora Varona, coloca al frente de sus páginas. El comienzo de esa *Advertencia* dice así: "*Estas páginas no las escribió Ciro Alegría premeditadamente para sus Memorias. El las fue sembrando a voleo por la tierra en un lapso de casi cuatro décadas*". Y agrega a continuación: "*Yo que compartí sus últimos once años,*

como alumna y esposa, he sentido la necesidad de recoger estos escritos autobiográficos dispersos para llevarlos a la perennidad del libro, como un vívido testimonio literario, histórico y humano". Un ímprobo y admirable trabajo es el realizado por la viuda del escritor. Durante siete años, con fervor y devoción, se dedicó a rescatar, fichar y ordenar el material que compone el libro: cartas escritas por el autor de *El mundo es ancho y ajeno*, escritos inéditos, apuntes de conferencias, artículos de revistas, fragmentos autobiográficos de sus libros... El resultado de esta tarea de rescate y ordenamiento es realmente sorprendente, y de ahí que estas memorias pueden ser calificadas sin vacilación como unas memorias singulares porque la compiladora ha logrado —y esto es lo sorprendente— componer un libro coherente utilizando materiales muy diversos, escritos a lo largo de muchos años y con finalidades distintas y que, por eso, podrían parecer, inicialmente, no factibles de ser armonizados en una tan sólida estructura como la que el libro muestra: la vida del autor de *La serpiente de oro* contada por él mismo está contenida en las páginas del libro, desde el recuerdo de su nacimiento, "en una pequeña hacienda llamada Quilca", hasta casi el día de su muerte, que, sobrecogedoramente, presiente dos días antes de que ocurra, como lo testimonia uno de sus escritos. Incluso el subtítulo del libro "*mucha suerte con harto palo*", proviene del propio Ciro Alegría, ya que está extraído de los apuntes tomados por Dora Varona de una charla de su esposo con un grupo de alumnos, en la que expresó que en su vida tuvo "*mucha suerte con harto palo, como es siempre la voluntad de Dios*". Cabe agregar que las *Memorias* están integradas por XLIX capítulos, compuestos, cada uno de ellos, por varios fragmentos, cada uno con su subtítulo ubicador de la circunstancia a que se refiere. El *Índice bibliográfico* que figura al fin del volumen precisa el origen de cada uno de estos fragmentos. La compiladora, además, ha completado su labor colocando al pie de página breves notas con aquellos datos biográficos imprescindibles para la clara

comprensión de algunos textos en los cuales se alude a personas o circunstancias que escapan al conocimiento de la mayor parte de los lectores.

3. *Doble testimonio*

Federico Nietzsche, que sostuvo siempre que era necesario enfrentar el arte con la óptica de la vida y a la vida con la óptica del arte, manifestó, asimismo, en algunos de sus escritos, su gusto por aquellos libros que parecen haber crecido al margen de la voluntad del autor y cuya estructura parece haberse determinado espontáneamente y no haber sido impuesta por la deliberación del autor. Estos libros, en ocasiones, se van *formando* solos a lo largo de una vida con escritos surgidos de requerimientos circunstanciales hasta que, en algún momento, se *arman* sin más esfuerzo del autor que ceñirse dócilmente a la naturaleza de los temas. Son libros, generalmente, crecidos desde la vida misma y que muestran desnudamente las pulsaciones de la propia vida de su autor. Las *Memorias* de Ciro Alegría pertenecen a esta índole de libros. Se fueron haciendo solas, al calor de la vida del autor y, por lo mismo, muestran nítidamente perfilado el rostro de la intimidad del novelista peruano. Con exactitud afirma Dora Varona, en la citada *Advertencia*, que estas páginas permiten conocer a Ciro Alegría en “*sus más íntimos pensamientos, sus triunfos, sus fracasos, sus dificultades económicas de siempre, sus enfermedades, sus amores, sus amigos verdaderos y hasta sus enemigos*”. Pero debe agregarse algo más y que para la valoración de estas *Memorias* resulta fundamental: ellas no son un catálogo de intimidades ni el espejo de un *ego* que se complazca en contemplarse narcisamente a sí mismo. Ciro Alegría tuvo lúcida conciencia de su destino de hombre americano y se sintió siempre consustanciado, por lo mismo, con el destino histórico de los pueblos de Hispanoamérica. Atento constantemente a la realidad que constituyó su entorno, las páginas de sus *Memorias* lo muestran volcado ávida-

mente sobre esa realidad deseoso de escribirla, interpretarla y, dentro de sus posibilidades, encauzarlas. Sus *Memorias* son, así, no sólo un testimonio personal sino también un testimonio sobre la realidad hispanoamericana de su época. un testimonio que evidencia la coherencia de su pensamiento y de su acción, de su experiencia vital y de su creación literaria. Conciliando siempre lo subjetivo con lo objetivo, desfilan por estas páginas la narración de sucesos, personales o de carácter colectivo; los retratos de personajes, unos casi anónimos y otros de figuración política o cultural (Víctor Raúl Haya de la Torre, César Vallejo, José Carlos Mariategui, José María Eguren, Gabriela Mistral y muchos más); descripciones de la naturaleza; reflexiones sobre política, sobre libros, sobre estética; apuntes sobre la realidad social hispanoamericana... Una multitud de temas, en fin, que se entrelazan como en un mosaico vital a la vez muy variado y unitario. Y todo exployado mediante esa escritura límpida, nítida y comunicativa tan característica del autor de *El mundo es ancho y ajeno*. No cabe duda que este libro compuesto con escritos de circunstancias es, sin embargo, un libro permanente. Y lo es por dos motivos: porque ofrece un vívido autotestimonio de uno de los clásicos de la novelística hispanoamericana y porque da un amplio panorama, agudo y veraz, de la realidad histórica, social y cultural de la misma colectividad durante un período de varias décadas. Doble testimonio que, por otra parte, hace notoria la presencia del gran novelista que sabe arrastrar al lector, sin declinación de la atención, de una a otra página del libro.

Ciro Alegría. *Memorias. Mucha suerte con harto palo.*
Buenos Aires. Editorial LOSADA, 1976, 471 páginas.

Las vidas también importan

1. *Cambio de rumbo*

Diversos síntomas, que no es preciso detallar aquí, van poniendo en evidencia, en forma bastante clara, que esa epidemia conceptual constituida por la globalmente llamada *nueva crítica*, cuyas manifestaciones muy variadas se caracterizan todas por su esoterismo, y muchas de ellas, además, por una irrespetuosa tendencia confusionista, está ya dejando de ser el último grito de la moda cultural europea. Que así ocurra parece constituir una evolución culturalmente lógica. No es posible negar los aportes, en muchos aspectos muy valiosos, introducidos en la crítica por esas orientaciones ahora en retroceso (en la crítica y también en esa ciencia en formación, y que no concluirá de formarse nunca, denominada ciencia de la literatura). Pero si bien no es posible negar esos valiosos aportes, muchos de los cuales consisten en la introducción de una nueva terminología que precisa el sentido y contenido de viejos conceptos sin modificarlos sustancialmente, tampoco es posible negar que los rumbos que esa *nueva crítica* recorría no pueden ser transitados más porque constituyen callejones sin salida. Es evidente asimismo que esa *nueva crítica* carecía, por darse en un ámbito de enraizada especialización, de toda posibilidad de acceso al lector no iniciado en esa especie de ritos esotéricos conceptuales, ni aun en el caso del lector de relativa formación cultural. Entre los síntomas que revelan un cambio de frente crítico puede contarse el de la publicación de algunos libros valiosos y orientados en una nueva dirección, en los cuales la seriedad de la indagación crítica no impone crear una atmósfera con-

ceptualmente enrarecida. Dos de esos libros son *Jorge Luis Borges*,* por Marcos Ricardo Barnatán, y *La vida de Raymond Chandler*,** por Frank MacShane.

2. *El poeta relegado*

La obra de Jorge Luis Borges, hoy *monstruo sagrado* de la literatura hispano-americana, no dejó de provocar, en épocas pasadas, los más curiosos enfrentamientos polémicos (que, en el caso concreto de la intelectualidad montevideana, y en algunos cafés de célebre memoria dividía a los asistentes en antiborgistas y borgistas y borgianos). En esas polémicas, entre otros puntos, se debatía cuál era el valor real de los diversos sectores de la obra del autor de *El jardín de los senderos que se bifurcan*: narrativa, ensayo, poesía. Algunos negaban la obra en bloque; otros salvaban su narrativa y, parcialmente, los ensayos; casi nadie, si alguno, se interesaba realmente por su poesía (acaso, se recordaba algún poema como, por ejemplo, *El general Quiroga va en coche al muere*). Sin embargo, el propio Borges parece dar preeminencia a su poesía sobre su narrativa y sus ensayos. En más de una ocasión ha expresado: "*Yo soy, siempre fui, un poeta. Mi prosa no puede eclipsar mi poesía*". Esta misma opinión es la que sostiene Marcos Ricardo Barnatán en su libro. En el parágrafo I del capítulo inicial, titulado *Espejo y enigma*, sostiene lo siguiente: "*Materia sutil, su poesía fue estudiada muchas veces con prejuicios deformantes o interesados cuando no injustamente negada por quienes preferían ver en él sólo a un prosista inteligente y frío*". Y, después de afirmar que el error de los críticos fue medirlo con la *vara de la mediocridad*, Marcos Ricardo Barnatán explica esta injusta relegación del poeta ante el prosista de este modo: "*Borges no aportaba un lenguaje deslumbrante que pudiera encandilarlos, tampoco parecía ser la encarnación de la fuerza o de un vigor desbordado. Su problemática era demasiado profunda para los amantes de la fácil sensiblería. La solución fue catalogarle en la sección*

más exótica de las bibliotecas, designarlo como escritor para iniciados y relegarlo como un extraño capricho de la literatura”.

La premisa crítica expresada en las palabras transcritas es la que sustenta los diversos capítulos del libro y fundamenta su plan y desarrollo. Marcos Ricardo Barnatán, que nació en Buenos Aires, en 1946, en el seno de una familia sefardita de origen hispano-sirio, realizó estudios de Filosofía y Letras en su ciudad natal y, más tarde, en 1965, se radicó en Madrid, donde escribió este libro sobre Borges. Estos datos no son inútiles, porque el mismo autor declara, en el *Epílogo* de su obra, la influencia que en su formación tuvo ese hombre al que pudo “*ver y oír en la hoy lejana latitud porteña*”. Y, fiel a esta devoción al hombre, ve la poesía de Jorge Luis Borges como una espontánea o natural floración de su vida y de su ser. Con buen sentido, no se vale para sus análisis de un absurdo *creador ficticio*, invención de los teorizantes, sino del hombre real que, al cabo, es siempre el desgarrado creador de la poesía que lo expresa. La poesía es, después de todo, una transustanciación estética expresiva de una interioridad vital. De acuerdo a esta concepción, Marcos Ricardo Barnatán va siguiendo, paso a paso, en las páginas de su ensayo, los momentos significativos de la vida de Jorge Luis Borges y pone bien de manifiesto cómo hay una íntima vinculación entre esos casos y la obra poética, en la cual se reconocen distintas etapas, explicables mediante la relación vida y poesía. Ubicado en esa postura, legítima aunque restringida, el autor muestra las líneas de la poesía del autor de *Fervor en Buenos Aires* en lo que puede llamarse su *textura interna* y se desinteresa casi totalmente del análisis de lo que, por contraposición, cabría denominar *textura externa*. Muestra, dicho de otro modo, el sistema emotivo conceptual que rige la creación poética de Borges y elude el análisis de técnicas, procedimientos, rasgos estilísticos. Asumida con lúcida deliberación, esta postura crítica da lugar a un libro útil para la mejor comprensión de la poesía de Jorge Luis Borges

y del hombre que la creó. Escrito en una prosa nítida y fluida, el ensayo es, además, ameno, y, por su carencia de pedantismo tecnicista, accesible para todo lector.

3. *Un desolado triunfador*

Raymond Chandler, nacido el 23 de julio de 1888 en Chicago, y muerto el 26 de marzo de 1959 en el Convalescent Hospital de La Jolla, fue, sin duda, una de las personalidades más interesantes y curiosas entre los escritores norteamericanos surgidos a la vida literaria en los años iniciales de la década del treinta de este siglo. Autor de siete novelas (*El sueño eterno*, 1939, *Adiós muñeca*, 1940, *La ventana siniestra*, 1943, *La dama del lago*, 1944, *La hermana pequeña*, 1949, *El largo adiós*, 1954, *Cocktail de barro*, 1958) de varios relatos (el primero de los cuales es *Los chantajistas no disparan*, 1933), de algunos ensayos (el más interesante: *El simple arte de matar*, 1944) y de cuatro guiones cinematográficos (*Perdición*, 1944, *Misterio en la noche*, 1945, *La dalia azul*, 1946, *Extraños en un tren*, 1951), Raymond Chandler obtuvo, tras un largo batallar, extensa popularidad y fortuna con sus novelas y films que impusieron entre el gran público la figura de su personaje representativo: el detective Marlowe. Ese éxito literario, sin embargo, no hizo de él un hombre feliz. Considerado simplemente entre los novelistas profesionales del género detectivesco, Raymond Chandler supo siempre que su obra, aunque dentro de las coordenadas de ese género novelesco, superaba en mucho ese nivel. Escribió novelas policíacas como un medio de ganarse la vida, pero, también, porque sintió que le servían para expresar lo que como escritor tenía que decir, y, obligado por los editores a mantenerse dentro de las exigencias impuestas por el género desde el punto de vista comercial, se esforzó continuamente para cumplir con ellas y, al mismo tiempo, trascenderlas para dar su auténtica voz narrativa. Esta fue, es posible decirlo así, su *agonía* (esto es: lucha,

íntimo desgarramiento) como escritor. Este duro batallar más las peculiaridades de su carácter personal fueron en su vida motivos de muchos sufrimientos y no es, en consecuencia, extraño que dos años antes de su muerte haya expresado que vivió siempre su vida al *borde de la nada*. Hubo en su vida diversas crisis interiores que lo impulsaban, por períodos, a la dipsomanía. En los últimos años de su vida estaba en una de esas crisis y el debilitamiento producido por excesos alcohólicos fue una de las causas de su muerte. Fue, en verdad, un desolado triunfador.

La visión crítica sobre Raymond Chandler ha variado y ahora se le ve como él quería ser visto: no como un escritor de novelas policiales sino como escritor o novelista sin aditamento especificante alguno. En la *Nota del autor*, con la que Franck MacShane inicia su *Vida de Raymond Chandler*, se lee, ya al comienzo, lo siguiente: "*Lo primero que me gustaría decir es que en este libro trato a Raymond Chandler como novelista y no simplemente como un escritor de relatos policiales. Así es como Chandler se veía a sí mismo y con razón*". Y, en efecto, es desde ese punto de vista que Frank MacShane encara su libro, en el que se trenzan armónicamente tres líneas temáticas: la vida de Raymond Chandler, centrando la narración en los aspectos que lo muestran en su *situación de escritor*; el comentario sobre la obra literaria de su biografiado, que analiza agudamente; la recreación de algunos ambientes característicos de Norteamérica en los que Chandler vivió y que influyeron especialmente sobre su vida y su obra, como, por ejemplo, Los Angeles. La narración de la vida y de las luchas, íntimas y externas, de Raymond Chandler para crear su obra e imponerla es realmente apasionante. La personalidad del escritor era, en verdad, compleja y extraña y vale la pena conocerla, pero, además, Frank MacShane dibuja la personalidad de Chandler con comprensión admirativa pero con objetividad, y vio facilitada su labor por la enorme cantidad de cartas escritas por el autor de *La hermana pequeña*, el cual inhibido para una normal relación

humana por su temperamento huraño, substituyó esas relaciones por amistades epistolares, sostenida asiduamente, incluso, con personas a quien no conoció personalmente. Es éste un libro que se lee sin pausa, debiéndose subrayar que el autor ha sabido manejar una documentación muy amplia sin estorbar al lector con un aparato crítico paralizante.

Los libros comentados demuestran que se puede realizar excelente labor crítica sin destruir la necesaria comunicabilidad con el lector no especializado en la terminología pedante y muchas veces absurda que estuvo muy en uso en estos últimos años. El rigor crítico y científico no está reñido con la expresión clara y para todos accesible. Ambos libros también demuestran que si no se confunden vida y obra, especialmente en el plano axiológico, se puede vincular útilmente la vida a la obra, para mejor penetrarla. Y, además, y es importante, para *ver por dentro* a personalidades que por su jerarquía intelectual y humana interesa conocer bien, ya que constituyen, tales estudios, aportes no desdeñables para esa ciencia que José Ortega y Gasset llamaba "*conocimientos del hombre*", en vez de *antropología filosófica*.

*Marcos Ricardo Barnatán. **Jorge Luis Borges.** Ediciones Jucar. 1976, 2ª edición, 210 páginas.

Frank MacShane. **La vida de Raymond Chandler. Traducción de Pilar Giralt, Barcelona, Editorial Bruguera S. A., 1977, 443 páginas.

Literatura alemana de ayer y de hoy

1. *Dos libros*

El centenario del nacimiento de Thomas Mann, nacido en Lübeck el 6 de junio de 1875 y muerto en Zürich el 12 de agosto de 1955, ha promovido, en el curso del año pasado, y mundialmente, no sólo el reavivamiento crítico sobre su obra, traducido en la publicación de incontables artículos periodísticos y diversas monografías y tesis, sino también el interés de las editoriales por republicar sus libros. Entre los aparecidos en español se cuenta el editado con el título *De la estirpe de Odin*,* que reúne una colección de cuentos del gran escritor alemán. Casi simultáneamente, y entre otras traducciones españolas de narradores alemanes, que parecen indicar el interés que en España despierta esa narrativa, se ha publicado un volumen titulado *Narrativa alemana de hoy*,* que congrega un nutrido conjunto de textos seleccionados, traducidos, prologados y anotados por Fernando Herrera Salas y Horst Hina. La lectura de ambos libros enfrenta al crítico o al lector, con dos *mundos narrativos* totalmente disímiles.

2. *Tres obras maestras*

Louis Leibrich, refiriéndose a la obra de Thomas Mann, ha escrito que ella se inscribe dentro de un horizonte intelectual y moral muy extenso por lo que, necesariamente, presenta una estructura extremadamente compleja. La complejidad estructural de las obras del escritor alemán no proviene, como ya lo insinúan las palabras de Louis Leibrich, de una mera búsqueda de complicaciones técnicas narrativas, sino de la amplitud de las ideas sociales, políticas, estéticas,

científicas y filosóficas que se incorporan al cuerpo imaginario narrativo. Para comprobarlo basta con la lectura de una de sus obras maestras. *La montaña mágica* (1924), donde el esquema tradicional de la novela del siglo XIX, que constituye la base inicial de la novelística de Thomas Mann, se abre para alojar en sí las más diversas disquisiciones sobre las inquietudes permanentes del ser humano. Por eso, la mayor parte de las obras de este narrador exigen, según expresa el crítico citado, una segunda lectura e incluso una tercera, para su real comprensión. Aunque los cuentos incluidos en *De la estirpe de Odín* muestran una superficie más llanamente narrativa, y, por consiguiente, pueden parecer menos complejos y despojados de contenidos ideológicos, son, no obstante, tan complejos como las obras mayores de TM y postulan un mundo ideológico tan rico como el de ellas, aún cuando lo que se hace *explícito* en algunos tramos de aquellas quede *implícito*, como trasfondo subyacente que el lector debe descubrir, en los cuentos que componen este volumen. La aludida segunda e incluso tercera lectura se hacen aquí también necesarias. Estos cuentos tienen, sin embargo, para el lector, una ventaja: en ellos el ritmo narrativo más sostenido sobre sí mismo (y, desde luego, la brevedad) facilitan su lectura y penetración. Son, por lo indicado, una excelente apertura para ingresar al mundo narrativo de Thomas Mann para quienes hayan encontrado dificultosa la entrada en sus obras mayores.

De los once cuentos incluidos en el libro, hay tres que, sin vacilación, pueden considerarse como otras tantas obras maestras del arte narrativo: *De la estirpe de Odín*, que narra la morbosa y a la vez delicada y tierna relación erótica que liga a dos hermanos gemelos (Siegling, ella, y Siegmund, él) que culmina con la consumación del acto amoroso en las vísperas de la boda de la joven; *El pequeño señor Friedemann*, donde a través del protagonista (un ser físicamente contrahecho y de finísima sensibilidad) se canalizan dos preocupaciones casi obsesivas del autor: la oposición espíritu-

materia y la desubicación de algunos seres frente a su medio social; *Tonio Kroger*, escrita en 1904 y mundialmente considerada como una de las obras maestras de T. Mann, relato que, a través de un muy evidente autorretrato, plantea la situación del artista ante la sociedad, de la cual se siente marginado, y ante sí mismo, mostrando cómo vive desgarrado por esta contradicción: su necesidad, como artista, de ubicarse *más allá de lo humano* y su aspiración, por momentos, de vivir como un *ser normal*. Estos tres textos, que por su extensión más que cuentos son novelas breves, admiten ser leídos atendiendo solamente a su interés narrativo y calidad estética, lectura que hace ostensible la presencia de un maestro de la narración, o pueden ser leídos descubriendo e interpretando, además, sus proyecciones sociales, éticas y metafísicas (la relación de Sieglind y Siegmund, por ejemplo, tiene, en última instancia, el sentido de una metafísica fatalidad inapelable) que muestran cómo en el cuerpo narrativo se ha insertado sin descomponerlo, un andamiaje ideológico que da a lo imaginario contenidos trascendentes. Idéntica conmixtión de artista y pensador es visible en los otros cuentos del volumen, cualquiera de los cuales revela al gran creador que fue Thomas Mann, aunque están planeados a un nivel de menor ambición creadora. Por su jeraquía estética y la riqueza de trasfondo conceptual, cada uno de los once cuentos que forman este libro podría dar lugar a un extenso análisis. Lo dicho alcanza para subrayar la importancia del libro y justifica, además, la afirmación de que él puede ser una excelente introducción a la lectura de las obras mayores del autor de *La montaña mágica*.

3. *Un campo de experimentación*

El panorama narrativo, que se dibuja en las páginas de *Narrativa alemana de hoy* difiere totalmente del que diseñan las de *De la estirpe de Odin*. La narrativa de Thomas

Mann se inscribe dentro de las líneas de la gran novelística del siglo XIX, aunque con las innovaciones, en muchos aspectos estéticamente revolucionarias, que el genio personal del creador impone al ámbito tradicional en el que se ubica. Los autores reunidos en *Narrativa alemana de hoy*, por lo contrario, postulan, en mayor o menor grado pero en forma notoria siempre, una ruptura con esa tradición narrativa. Los antólogos caracterizan, en el prólogo, esa actitud de este modo: "*A estas alturas, ya no hay duda: la nueva narrativa alemana, la de posguerra y la de la actualidad, se ha alejado bastante de los grandes maestros de comienzos de siglo. A la tradición sigue la rebeldía; la narrativa se va transformando, cada año, en un amplio campo de experimentación. El lector tiene la impresión de encontrarse en un laboratorio del estilo de 'Bayer' o 'Hoescht', donde se fabrican textos; a veces parodias de las formas antiguas; a veces, extrañas combinaciones lingüísticas totalmente opuestas a las concepciones habituales acerca de cómo debe ser la estructura épica.*" Estas afirmaciones son exactas. Y lo son en dos sentidos. *Primero*: casi todos estos textos están extraordinariamente alejados de la forma tradicional del cuento, y, en muchos casos, este alejamiento es tanto que el *producto*, y cualquiera sea su valor, requeriría un nueva denominación genérica, porque allí lo estrictamente narrativo está tan adelgazado que casi no es perceptible. *Segundo*: el término *fabricación*, utilizado para indicar el modo en que estos textos son elaborados, no resulta inadecuado, porque en casi todos es bien ostensible la intención de llegar a un resultado experimental preconcebido mediante el manipuleo de los ingredientes utilizados como quien arma un aparato de relojería. En esto, precisamente, radica el interés y el atractivo del libro. Tiene el interés y el atractivo de todo lo nuevo, aunque, como ocurre siempre, mucho de ello esté destinado a brillar un momento para apagarse enseguida. Cabe agregar que en muchos de estos textos es evidente

la presencia rectora de Franz Kafka, aunque no tanto en su cosmovisión como en sus procedimientos narrativos.

Dentro de este encuadre, se ubican los treinta y cinco textos que conforman la antología. Los mismos componen un paisaje muy matizado de temas y maneras de elaboración, en acuerdo, justamente, con el carácter experimental de esta nueva narrativa alemana. No cabe en esta nota una referencia pormenorizada al respecto, pero sí puede indicarse que los antólogos, ordenando el cuadro, han distribuido esos textos en cinco secciones: I. *La obsesión del pasado*; II. *El mundo del trabajo*; III. *Sociedad de consumo*; IV. *El artista, de hoy*; V. *La irrupción de lo irreal*. Algunos datos más son necesarios para completar la caracterización de esta antología: los autores incluidos son treinta y dos, pues algunos figuran con más de un texto; en su mayoría, se trata de narradores cuya edad oscila entre los cuarenta y los sesenta años, aunque también están representados escritores aún de más edad: Heinrich Waggerl (1897), Ana Seghers (1900), Marie Luise Kaschnitz (1901), Günter Eich (1907), entre otros; de los autores incluidos, los que han alcanzado mayor renombre internacional son Heinrich Boll (1917), Premio Nobel de Literatura en 1972, y Günter Grass (1927), famoso por su novela *El tambor de lata* (1959), difundida mundialmente. Quizás convenga terminar esta nota señalando que el encanto de este libro (donde hay textos que pueden ser gustados con fruición aunque ninguno alcance la grandeza de la creación manniana) radica en que aporta un "*estremecimiento nuevo*" expresivo de las inquietudes del hombre de hoy.

* Thomas Mann. *De la estirpe de Odín*. Luis de Caralt Editor S. A. Barcelona, 1975. 307 ps. Fernando Herrero Salas y Horst Hina. *Narrativa alemana de hoy*. Plaza y Janés S. A., Barcelona, 1975. 155 ps.

Un llanto por los desamparados

Con la publicación de su primer libro de cuentos, *Tinieblas* (1923), obtuvo su autor, Elías Castelnuovo (1893), un éxito resonante. El libro, comentado con entusiasmo por la crítica, conoció varias ediciones sucesivas, se le otorgaron tres premios literarios y fue traducido al alemán y al ruso. El autor y el libro además, se convirtieron en bandera de uno de los dos grupos (el de los *bcedistas*, reunido en torno de la revista *Claridad*) en que se escindía, con vital enfrentamiento polémico, la más joven y pujante literatura argentina de la década del veinte (el otro era el de los *floridenses*, congregado alrededor de la revista *Martín Fierro*). A más de medio siglo de publicado, una nueva edición de *Tinieblas* (Editorial Convergencia, Bnos. Aires, 1975, 174 páginas) permite una lectura o relectura del texto que atienda críticamente más a sus valores absolutos que a aquellos otros relativos que son su paradigmática representatividad de una de las tendencias literarias de su época y su influencia sobre la misma. *Tinieblas* ha resistido airoosamente esa prueba decisiva que es para un libro el paso del tiempo. Los cuatro cuentos reunidos en el libro se leen hoy con el mismo sostenido interés con que los pudieron leer sus primeros lectores. En el prólogo de esta edición, titulado *¿Te acordás Elías, qué tiempos aquellos?*, César Tiempo (que traza en esas páginas una hermosa semblanza, cálida de amistad, de Elías Castelnuovo, y rememora con singular vivacidad el ambiente literario porteño de la década del veinte) señala con exactitud ese valor permanente del libro: “Dueño de un arte que excluye todo artificio, de una técnica varonil que no reconoció otros recursos que los de tu mirada zahorí, capaz de hacer ver a los demás lo visto por ella con insuperable

penetración, TINIEBLAS es un libro que acompañará tu reputación siempre y en todas partes."

1. Un narrador que lee a Kempis

La materia narrativa utilizada por Elías Castelnuovo para la elaboración de los cuatro cuentos reunidos en *Tinieblas* procede, sin excepción, de idéntico estrato social: el de los socialmente oprimidos por la pobreza o incluso la miseria. Sus personajes son seres desamparados y golpeados por la vida. Esta materia narrativa y el cuadro de miseria social que los cuatro cuentos componen puede hacer sentir, inicialmente, que *Tinieblas* se inscribe de lleno en lo que se entiende por *literatura social*. Sin embargo, sólo muy relativamente puede ser considerado así. Por dos razones. Primera: no en todos los cuentos es lo social el factor fundamental determinante de las situaciones y destino de los personajes (por ejemplo: la jorobada de *Tinieblas* padece más que una *injusticia social* una *injusticia biológica*); segunda: en ninguno de los cuatro cuentos se dibuja un cuadro que valga como *análisis narrativo* de la estructura social y que explicité las *causas* de esa estructura y las *consecuencias* que derivan de la misma. Estas dos razones justifican pues, que, aunque el sentimiento de injusticia social no esté ausente de los cuatro cuentos de *Tinieblas*, no pueden incluirse de lleno en la llamada *literatura social* sino que deban ser inscriptos dentro de las coordenadas de la "*estética redentorista*" que define, según precisa expresión de César Tiempo, la actitud militante de los escritores *boedistas*. En efecto los cuatro cuentos que constituyen, es posible decirlo así, un *llanto* por los desamparados y golpeados por la vida, cualquiera sea el origen de esta situación, y, por lo mismo, trasuntan, en su fondo e implícitamente, un anhelo redentor de la condición humana. Por eso, más fuerte que el *sentido social* de los cuentos de *Tinieblas* es su *sentido religioso*. No en balde fue Elías Castelnuovo asiduo lector de la *Imitación de Cristo*, según recuerda

el mismo César Tiempo. Jesucristo es, incluso, casi un personaje en uno de los cuentos: el ya mencionado *Tinieblas*, que da título al libro.

2. *Miseria social y algo más*

Esta caracterización global de los cuatro cuentos del libro procura penetrar en sus contenidos sustantivos, pero requiere, para subrayar mejor sus valores permanentes ser completada con algunas rápidas referencias a cada uno de los textos. El primero, *Trozos de un manuscrito*, es una vigorosa pintura de una situación de infancia desvalida: en una primera parte, el protagonista -relator cuenta como, al quedar huérfano de padre, un cuñado lo explota y golpea hasta deformarlo físicamente; en una segunda, narra las condiciones casi infernales de la vida en el saladero de La Charqueada, a donde ha ido a dar para escapar de su cuñado. Estas páginas son como una apertura del libro. Un pórtico quizás necesario. Aunque vigorosas, no dan, sin embargo, la auténtica dimensión creadora del autor, que se revela plenamente en los tres cuentos siguientes. *Tinieblas*, también narrado en primera persona, plantea una situación reveladora de poderosa inventiva: un joven linotipista, apiadado, lleva a la barraca en que vive a una mendiga casi adolescente y jorobada; ella se enamora de él, que, en un instante de piedad, la posee; finalmente, mueren la mendiga y el engendro que ha gestado. En esta narración, como telón de fondo, se dibuja un cuadro poderoso de explotación y miseria social, pero sus valores permanentes se generan en el clima trágico que crea y en la interrogante ético-religiosa que abre. El protagonista, como todo personaje trágico, se halla en una situación sin salida: negarse al acto de amor es rehusar a la mendiga lo único que la redime de su miseria biológica; realizarlo es gestar un monstruo (y, al fin, condenar a muerte a la madre y al hijo). El cuento, implícitamente, abre una angustiosa interrogante sobre el sentido del

Bien y del Mal que aparecen como no claramente discernibles. El tercer cuento, *De profundis*, el más extenso de los cuatro, congrega una riqueza de elementos cuya complejidad hace imposible analizarlo en breve espacio. Esquemáticamente, podría ser definido como una estupenda metáfora de la angustiada soledad del hombre. Hay también aquí, como en *Tinieblas*, un telón de fondo de carácter social: las siniestras condiciones de trabajo y de vida en el saladero de La Charqueda y de las canteras de La Ensenada. Pero el tema profundo trasciende ese contenido y apunta, como se ha dicho, a dar una imagen de la soledad humana. Una soledad que el protagonista y relator, ya que asimismo está este cuento narrado en primera persona, procura eludir con esa sociedad de animales (dos monos, un ratón y una serpiente) de la que se rodea y que finalmente le es impiadosamente destruida. La complejidad de contenido del relato es, se reitera, muy grande y no es posible entrar aquí en un análisis a fondo. Baste insinuar que la presencia de un amor infantil, la obsesión del protagonista por el recuerdo de la madre y el hecho de que obligado por una promesa de la misma haya vestido en los años de niñez un hábito de San Francisco y, ya casi hombre, se rodee de una sociedad de animales, constituyen elementos que permitirían entrar al texto desde una perspectiva freudiana. El cuento que cierra el libro, *Desamparados*, es sin duda, el que más intensamente condiciona la vida de sus personajes a las determinantes de una situación social. Los protagonistas —un criminal y una prostituta— son ambos víctimas de esas determinantes. Pero esas determinantes, en lo profundo, trascienden su mera condición social y actúan como la fatalidad o destino de una tragedia clásica. El cuento así es más que una crónica policial: es una imagen trágica de la vida donde los protagonistas en lucha con su destino son inexorablemente vencidos por él.

3. *Prosa - Conversación*

Un análisis cabal de los medios expresivos sería imprescindible para completar el dibujo crítico del mundo narrativo que los cuatro cuentos de *Tinieblas* instauran. Es imposible realizar aquí ese análisis. Sólo caben algunas esquemáticas observaciones. Sobre los procedimientos de composición, puede decirse que el narrador adopta el punto de vista de la vida: aunque, como en toda creación estética, estos cuatro cuentos son una recreación, el ritmo narrativo con que se la expresa reproduce fielmente el ritmo de lo vital. Lo imprevisible aparece en ellos del mismo modo que en la vida aparece. Y por lo mismo, el narrador introduce situaciones, algunas de ellas muy vigorosas, que corresponden no a la línea anecdótica del cuento sino a la atmósfera vital en que está sumergido su protagonista. La prosa del autor se adecua al mismo ritmo. Tiene ese aire de espontaneidad de lo que Miguel de Unamuno llamaba "*prosa hablada*" y cuya expresión paradigmática encontraba en la de Santa Teresa de Jesús. En el ya citado prólogo, afirma César Tiempo, y sus palabras son bien definitorias, lo siguiente: "*Cuando leí tus primeros cuentos pude decirme que eras el hombre que mejor conversaba por escrito en el Río de la Plata*". Esa conversación de Elías Castelnuovo con sus lectores nada ha perdido de su intensidad en *Tinieblas* a más de medio siglo de publicado y la voz del narrador que nada ha perdido de su calidez estética y humana, es hoy tan audible como en 1923.

* Elías Castelnuovo, *Tinieblas*
Buenos Aires. Editorial Con-
vergencia, 1975, 174 págs.

Un joven libro viejo

1. *Una relectura*

La relectura de ciertos libros, cuando se la hace muchos años después de la inicial, suele provocar, en el relector, una visión del texto radicalmente distinta a la que el mismo promovió en la primera. Las razones de este cambio de visión pueden ser varias, pero, sin duda, la fundamental es la modificación de la perspectiva desde la cual el libro es enfrentado. Modificación que proviene no sólo del cambio que el transcurso del tiempo ha operado en el lector sino, y quizás sustancialmente, porque el libro se inserta en un sistema de relaciones culturales diferentes. Estas afirmaciones han sido sugeridas por la relectura, al cabo de muchos años de la primera, de una de las obras maestras de la narrativa brasileña del siglo XIX: *Memorias póstumas de Bras Cubas*, de Joaquín María Machado de Assis. Esta nueva lectura confirmó el juicio obtenido en la inicial acerca del valor de la novela del escritor brasileño, pero, además, permitió *sentir* la extraordinaria *modernidad* de sus páginas. Sobre las mismas pareciera que el paso del tiempo no ha hecho mella y aunque, como es inevitable, trasuntan en algunos aspectos las huellas temporales de la época en que fueron escritas, mantienen tan indemne su frescura que admiten ser leídas como si hubieran sido escritas por un autor de nuestros días. No sería, incluso, exagerado aseverar que por más de un motivo estas *Memorias póstumas de Bras Cubas* son precursoras de las actuales tendencias de la narrativa hispanoamericana.

Joaquín María Machado de Assis, nacido en Río de Janeiro el 21 de junio de 1839 y muerto en la misma ciudad

el 29 de setiembre de 1908, es representativo, en la literatura brasileña, del típico *hombre de letras* que dedica su vida casi exclusivamente a la lenta y fervorosa elaboración de un edificio literario en el que se entrelazan poemas, obras de teatro, novelas, cuentos, ensayos y artículos periodísticos, que denotan una excepcional y a la vez multifacética destreza expresiva que se evidencia en los treinta y tantos volúmenes que integran las *Obras completas* del autor. Esa obra, tan extensa y variada, no mantiene parejo nivel de calidad en todos sus tramos. Unánimemente, la crítica ha restado importancia a sus ensayos dramáticos juveniles y ha concordado en valorar en sus poemas la maestría verbal y la delicada sentimentalidad, concluyendo, también unánimemente, que es por el sector narrativo de su creación literaria que Joaquín María Machado de Assis debe ser considerado uno de los maestros de la literatura brasileña del siglo XIX. Y aún en este sector se suele hacer una dicotomía valorativa: su labor inicial de narrador (*Helena*, 1876, *A mao e a luva*, 1874, *Yaiá Garcia*, 1878) lo mostrarían, según ha opinado un crítico, como “*un escritor ameno y de buen estilo, pero nada más*”, mientras que sus libros finales (*Memorias póstumas de Braz Cubas*, 1881, *Historias sem data*, 1884, *Quincas Borba*, 1891, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires* 1908) lo llevan a un sitio de excepción en la narrativa brasileña. Como es visible a través de lo expresado, la novela que da lugar a esta nota es el hito inicial de la madurez narrativa de su autor, y con ella, además, aparece según sus mejores estudiosos, un novelista que da a esa narrativa una nueva dimensión: sin dejar de ser profundamente brasileño, rehuye el regionalismo y sus temas (la naturaleza y el hombre telúrico) para bucear en los problemas psicológicos y morales del hombre universal. Y renueva, al mismo tiempo, la expresión verbal y los procedimientos técnicos narrativos.

2. El tema de la fauna humana imaginaria

Memorias póstumas de Bras Cubas, como toda novela, se organiza mediante una línea anecdótica que enhebra una serie de situaciones en las que se moviliza un conjunto de personajes y se reflejan distintos ambientes. ¿Cuál es esa línea anecdótica? ¿Cómo son los personajes, situaciones y ambientes? Tal como el título de la novela lo indica, su *contenido* global es la narración, en primera persona, de la vida del protagonista, Bras Cubas, contada desde ultratumba. Según se infiere del relato, lo que el narrador encuentra como sustantivo en su vida son sus amores adulterinos con Virginia, esposa de Lobo Nieves, y, por consiguiente, la línea anecdótica vertebradora de la novela se halla en la narración de esos amores, pero, naturalmente, como la vida de un hombre se compone con incidencias muy diversas, estas memorias de un difunto se diversifican en situaciones muy variadas, no todas en estricta relación con la línea anecdótica vertebral. A la variedad de situaciones, corresponde una no menos grande variedad de personajes y ambientes, que recorren en una escala que abarca distintas capas sociales. Estas afirmaciones de por sí sugieren que hay en la novela una muy rica creación de fauna humana imaginaria y una no menos rica creación de situaciones. Y es así efectivamente, porque, en ambos aspectos, la inventiva del autor parece realmente inagotable. Cifñendo algo más esta caracterización general del *contenido* de la novela, cabe agregar que tanto los personajes como las situaciones se mantienen dentro de las más medianas líneas de la cotidianidad: sus personajes, salvo alguna rara excepción, no presentan rasgos extraordinarios y las situaciones son las que cualquier ser humano puede vivir cualquier día. Cabe preguntarse, entonces, cómo logró el novelista brasileño crear un *mundo imaginario* tan original con una materia tan aparentemente vulgar y cómo organizó una estructura novelesca tan sólida integrada con personajes y situaciones tan variados. La primera parte de este planteo

tiene una respuesta muy simple: la originalidad de una obra literaria no proviene de la *materia* que le da origen sino del tratamiento que el escritor le impone; la segunda, la tiene también muy sencilla: la solidez de estructura es consecuencia de la excepcional maestría del novelista en la organización del *montaje narrativo*.

3. *La superficie engañosa*

Desde el título mismo de su novela, *Memorias póstumas de Bras Cubas*, el narrador ubica a sus lectores en una atmósfera engañosa, porque estas *memorias* no son, como ya se ha indicado, escritas por un ser viviente para que sean publicadas después de su muerte, sino escritas por un muerto para ser conocido entre los vivos. Y esta atmósfera engañosa, que se inicia en el título, continúa a lo largo de toda la novela. Una primera lectura, no demasiado atenta, induciría a considerarla como una mera narración costumbrista con sus puntas de ironía o sátira social. Y, en efecto, no carece de uno y otro elemento. Pero una lectura atenta hace ver que bajo esa límpida superficie hay un personal filosofar sobre la vida, que nace, sin duda de una también personal intuición vital que da su temperatura a todas las páginas. Esa intuición vital y ese filosofar dan lugar a una segunda engañosa apariencia: bajo un aspecto riente, ocultan un pesimismo de fondo, con lo que se ahondan las apariencias engañosas, sobre todo porque ese pesimismo, expresado sin engolamientos dramáticos, se reviste de serenidad y conlleva la resignada convicción de que la vida es así y hay que aceptarla tal como es. En la creación de personajes, se muestra también esta apariencia engañosa. En su superficie, o en una lectura superficial, pueden parecer seres sin complejidades psicológicas. Y no es así. El narrador, con mirada penetrante, descubre la complejidad de lo simple. Sus personajes, como ya se ha dicho, no presentan rasgos excepcionales. Son seres corrientes de la vida cotidiana ni ángeles ni demonios. Pero como ocurre

en la vida cotidiana también, viven, alma adentro, y en ocasiones sin clara conciencia de ello, sutiles problemas éticos, y aún metafísicos, que no serían capaces de conceptualizar. Y el narrador sabe hacerlos ver sin recurrir, o recurriendo muy poco, al análisis abstracto psicológico (salvo cuando se trata del protagonista-relator). Hace ver esas complejidades y problemas a través de actos. El sabor original de *Memorias póstumas de Blas Cubas* proviene, en gran parte, de la intuición personal de la vida que la novela expresa y de esta particular dualidad entre superficie y transfondo. La atención del lector está sometida a una especie de vaivén que lo lleva de la simplicidad de la superficie y su cariz risueño a la complejidad del transfondo y su resignado pesimismo, y viceversa. Esta tan especial situación es, sin duda, uno de los goces que proporciona la lectura de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, porque este recurso válidamente estético opera a modo de *catharsis*, iniciada ya en la idea narrativa (reiterada, para subrayarla, en distintos pasajes de la novela) de contar una vida *desde* la muerte. Este juego de engaños entre apariencia y realidad o entre superficie y transfondo, se continúa en el *montaje narrativo*, que también muestra una apariencia engañosa. *Memorias póstumas de Blas Cubas* es una novela de dimensiones corrientes, y, sin embargo, está dividida en 160 capítulos. Estos capítulos son, en consecuencia, muy breves. Algunos apenas alcanzan a media página y tienen el aspecto, también engañoso, de mero apunte fugaz. Debe agregarse, aún, que todos los capítulos tienen su centro bien definido y se constituyen como una unidad. Pareciera, en consecuencia, que la novela es meramente acumulativa y que podrían sumarse o restarse capítulos sin variar sustancialmente el conjunto. Una lectura atenta evidencia que no es así y que cada uno de esos capítulos está concebido en relación con los otros y con el todo. La novela es, pues, contra lo que aparenta, una estructura perfectamente cerrada, donde todo se halla calculado, como en un trabajo de orfebrería, para el logro de una procesión narrativa en vista de un efecto

final. El ensamblaje de cada situación está regido por una lúcida conciencia estética y el autor, además, maneja con suprema destreza su propio tiempo narrativo: avanza y retrocede en el tiempo cronológico sin enturbiar en ningún momento la tersura de la composición.

4. *Actualidad*

Las *Memorias póstumas de Bras Cubas* fueron publicadas, inicialmente, como folletín, en la *Revista Brasileira*, en 1880, y, al año siguiente, en forma de libro. A los 98 años de escritas, mantienen, como se ha dicho, intacta su frescura e impresiona como un libro actual. Esta actualidad reconoce, sin duda, diversos motivos, cuyo análisis total no es posible realizar brevemente. Sólo se indicará que entre ellos se cuentan el particular *humor* del novelista y sus innovaciones técnicas narrativas, que lo acercan a las actuales orientaciones seguidas por escritores de hoy. Y, asimismo, el haber mostrado tan nítidamente aspectos de lo humano sustancial o permanente, haciendo prevalecer este aspecto sobre el satinado costumbrista de la época.

Joaquín María Machado de Assis.
Memorias póstumas de Bras Cubas.
Traducción de Rosa Aguilar. CVS.
Ediciones, Madrid. 192 páginas.

Un romance gardeliano contado por César Tiempo

1. *De la realidad a la ficción*

Hay figuras históricas que, no obstante su historicidad, tienen la particular consistencia del mito o la leyenda. Son vidas que parecen circuidas de misterio, y no sólo, como ocurre en todo ser humano, en lo más hondo de su íntima mismidad, sino también en lo visible de su vida exterior. La investigación, en estos casos, parece tropezar, en sus intentos aclaratorios, con obstáculos insalvables. Se resuelve un problema y la misma solución apareja otros. Cada vuelta de tuerca ahonda el enigma en vez de resolverlo. Una personalidad de tal naturaleza es la de Carlos Gardel. Todo lo escrito sobre su personalidad y su vida —y han corrido océanos de tinta al respecto— no han disipado todas las brumas que rodean esa vida y esa personalidad cuya verdad más honda se encuentra, después de todo, en la imagen entre mítica y legendaria creada a través de la devoción popular. Estas características de la personalidad de Carlos Gardel son, sin duda, motivos más que suficientes para excitar la imaginación creadora. Convertirlo en protagonista de una novela puede haber sido para muchos narradores una incitante posibilidad. Para realizarla era necesario, empero, poseer dos cualidades: una vivencia honda del mundo gardeliano y el coraje intelectual necesario para enfrentar los difíciles problemas que plantea el insertar en un mundo de ficción a un personaje rodeado, por una parte, por el halo legendario conferido por la imaginación popular, y, por otra, por la ingente acumulación de datos precisos obtenidos por los investigadores. César Tiempo, que supo, en la década del

veinte, conmover el ambiente cultural platense al publicar *Versos de una...*, firmados por Clara Beter, inexistente prácticamente de la "*profesión más antigua del mundo*", posee las dos señaladas cualidades y le entró al tema. Su novela *El último romance de Gardel* tiene como protagonista al *Morocho del Abasto*. El poeta que inició su trayectoria literaria publicando sus poemas con la firma de una mujer imaginaria, se convierte así en creador de una obra de ficción cuyo protagonista es un personaje real.

2. La historia

En unas páginas preliminares, astutamente denominadas *Galeato*, adjetivo utilizado para prólogo enderezado a defender una obra de posibles objeciones, César Tiempo explica el modo en que se vio en la pista de la historia narrada en *El último romance de Gardel*. Cuenta algunos pormenores de su amistad con "*el poeta antioqueño Jorge Robledo Rojas*", novio de una bella bogotana que, enamorada de Gardel, tras de la tragedia de Medellín, terminó "*sus días rociándose la ropa con petróleo y ardiendo como un llamarón, después de encendérselas*". A manos del poeta antioqueño llegaron, según César Tiempo, un conjunto de cartas de amor dirigidas al cantor. Esas cartas, escritas por una joven provinciana argentina de un pueblo llamado Zajarí, incitaron al poeta antioqueño a buscar pormenores de ese romance gardeliano. Conoció a la joven y ella le narró su historia pero él no se sintió capaz de escribirla. Le pidió a César Tiempo que lo hiciera y así se gestó la novela. Claro está que todo lector que conozca el mito de Clara Beter y de *Versos de una...*, tendrá sus dudas acerca de la veracidad de lo contado en el prólogo cuyo contenido se ha sintetizado aquí. Lo cierto es que el mismo, veraz o no, actúa adecuadamente, y muy de acuerdo con algunas venerables tradiciones literarias, como apertura ambientadora que la novela narra.

Esa historia entrelaza varias líneas de la vida (de la vida en la novela: si ficción o verdad, corre por cuenta del autor) de Carlos Gardel. Una síntesis del entramado argumental da lo siguiente: el cantor, que se halla en una crisis psicológica como consecuencia de la enfermedad, aparentemente mortal, de una mujer, Carmen, con la que ha mantenido una relación sentimental, acepta, porque piensa que eso dará un alce a su angustia, la invitación de un viejo conocido, el Dr. Osvaldo Granada, para dar, con fines benéficos, unos recitales en Zajarí, donde conoce a Nube Granada, hermana del médico y autora de las cartas aludidas, que se enamora apasionadamente del cantor y él de ella (aunque mantiene al mismo tiempo, una fugaz aventura erótica con Renata Dumesnil de Rébora, esposa de don Lucas Rébora, farmacéutico del pueblo); la oposición de la familia de Nube no impide que la relación sentimental con ella continúe, ni lo impide tampoco la presencia del semi prometido de Nube, el teniente Lauro Molina Trejo, con el que más tarde tendrá Carlos Gardel un duelo a pistola después de su regreso a Buenos Aires; allí es visitado por Nube y entonces, por un capricho del azar, mientras él y ella están en el café *Chanta Cuatro*, aparece Carmen, que, recuperada de su enfermedad aparentemente mortal, hace saber al cantor que ha sido madre de un hijo suyo; Nube, a pesar de los esfuerzos de Gardel, rompe el compromiso de casamiento y el cantor emprende su viaje a Nueva York, donde continúa su prodigiosa carrera artística, cuyos pasos sigue Nube desde la Argentina, y, aunque se negó a reanudar la relación incluso al saber que el hijo natural de Gardel había muerto, es finalmente dominada por su pasión y le pide que regrese a su lado; Gardel decide el regreso a Buenos Aires para casarse con Nube, pero se ve obligado, antes a cumplir la *tournee* que se cerró con la tragedia de Medellín; la novela concluye con un capítulo donde se narra cómo Nube se entera dramáticamente a través de una audición radial de la muerte del cantor.

3. *Montaje y escritura*

Con este entramado argumental, que así desnudamente resumido apenas da una somera y lejana idea de lo que la novela es, César Tiempo arma una narración que oscila entre la obra limpiamente imaginativa y la vívida crónica y de la cual es preciso subrayar varios valores. Dos de esos valores son las calidades de composición y escritura que se hacen evidentes en la novela. En *El último romance de Gardel*, el autor se atiene, en lo que respecta a su montaje narrativo, al sentido tradicional de la novela, sin incurrir —entre otros motivos: porque el tema no lo pide— en esas experimentaciones técnicas tan usuales en la narrativa de estas últimas décadas y que si bien en algunos casos son válidas, se van ya constituyendo en un peligroso proceso de *desnovelización de la novela*. Pero ausencia de innovaciones técnicas no es igual a falta de destreza en la composición. Por lo contrario: la real maestría técnica reside en el logro de un todo armónico disimulando hábil y elegantemente los resortes técnicos de tal modo que no se muestren agresivamente en primer plano. Tal es lo que realiza César Tiempo en su novela. Maneja los hilos argumentales con una finalidad precisa: mantener siempre despierto el interés del lector y lograr el cabal dibujo de personajes y situaciones. Y en ese manejo, no muestra el revés de la trama. La narración corre fluidamente sin dejar ver el esfuerzo realizado para que así sea. En cuanto a las calidades de escritura, son las ya conocidas en otras obras del autor: naturalidad y precisión.

4. *Personajes*

Las calidades de composición y escritura son dos valores de *El último romance de Gardel*. Lo es también el logro obtenido por el novelista en el trazado psicológico de los personajes. La atención del autor se centra, desde luego, en forma especial en el cantor, que merece parágrafo por separado, y en Nube Granada. Aparte de su encanto físico, dos

rasgos sicológicos la definen: rica sentimentalidad y lúcida inteligencia. Dos rasgos hábilmente subrayados porque son, precisamente, los dos cuya aleación mejor podían atraer al cantor, también dotado de un teclado sentimental muy amplio pero regido por una inteligencia quizás no muy cultivada pero sí muy lúcida, tanto en la comprensión de sí mismo como de los seres que lo rodeaban. Para la creación de la protagonista ha tenido el autor, muy en cuenta la necesidad de conseguir verosimilitud en su historia. Los otros personajes, aún en su condición de deuteragonistas destinados a hacer progresar la acción y crear la atmósfera del mundo imaginario, están igualmente bien abocetados. Tanto el te-niente Lauro Molina Trejo como el Dr. Osvaldo Granada, tanto don Lucas Reboredo como su esposa Renata se graban en la memoria del lector.

5. *El protagonista*

El proyecto de escribir una novela con la figura de Carlos Gardel como protagonista plantea una dificultad similar a la que supone, en la novela histórica, hacer ingresar en el cuerpo novelesco las grandes figuras reales. La dificultad consiste en que deben entrar en la ficción datos históricos precisos y bien conocidos y que por lo mismo pueden destruir, por sus cualidades intrínsecas, las intrínsecas cualidades del mundo imaginario novelesco. La realidad histórica se opone a la imaginaria, porque la segunda es libremente creada y la primera viene ya con trazos impuestos. La dificultad que plantea el antagonismo entre *mundo histórico* y *mundo imaginario* se reduce —y así ocurre en la mayor parte de las novelas históricas más famosas— cuando las figuras históricas aparecen en la novela tan sólo como personajes episódicos. En *El último romance de Gardel*, la dificultad es máxima, ya que el cantor es uno de sus dos personajes protagónicos. El novelista corría el riesgo de que el lector confrontara permanentemente al personaje con la realidad y no percibiera, por lo mismo, las cualidades propias

del mundo imaginario que es la novela. Era necesario, pues, crear un personaje que conciliara en sí la realidad histórica y la imaginaria. El autor dio consistencia histórica a su personaje introduciendo en la novela, en forma de crónica, algunos pasajes de la vida del cantor y penetrando, interpretativamente, en su intimidad, buscando las raíces esenciales de la misma, como es bien visible, por ejemplo, en las páginas iniciales del capítulo XXV. Creada, de este modo, la consistencia histórica, externa e íntima, del personaje, pudo luego el novelista, sin traicionarlo, hacerlo actuar libremente en el orbe ficticio y según las coordenadas impuestas por aquella consistencia histórica. *La verdad de la ficción* queda así armónicamente enlazada con la *verdad de la historia* y ni la realidad es traicionada por la ficción ni la ficción es descompuesta por la realidad. El personaje vive en la novela con la libertad de los personajes de ficción pero atendido a la realidad histórica. Y en la memoria del lector queda grabada una vívida imagen del *Morocho del abasto*.

6. Una novela amena

Con una gran figura popular y representativa de lo rioplatense utilizada como centro narrativo, César Tiempo ha elaborado una novela amena y que además, vale en cuanto significa una interpretación psicológica penetrante de esa figura. *El último romance de Gardel* muestra una nueva faceta del polifacético autor que, entre otros modos de la creación literaria, y para citar sólo alguna de sus obras, dio a la poesía libros tan originales y profundos como *Libro para la pausa del sábado* (1930), *Sabatión argentino* (1933) y *Sábado-domingo* (1938), y al teatro *El teatro soy yo* (1933) y *Pan criollo* (1937), con que inició una larga trayectoria de autor dramático y guionista de cine.

César Tiempo. *El último romance de Gardel*. Prólogo de Cátulo Castillo. Editorial Quetzal, B. Aires, 1975. 166 pág.

De enigmas y de hampones

1. *Un género de larga vida*

Cuando Edgar Allan Poe (1809-1849) escribió los tres cuentos titulados *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de María Roget* no pensó, quizás, que con ellos iniciaba un género narrativo de larga descendencia: el cuento y la novela policial. Así fue, sin embargo. Esos tres cuentos tuvieron su primera ingente descendencia en la obra incomparable de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), que con las varias series de *Aventuras de Sherlock Holmes* logró para la narrativa policial una popularidad que aún perdura. Y que se extiende, incluso, a no pocos escritores de innegable jerarquía. Es bien sabido, por ejemplo, que hace algunos años Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que han practicado el género y han teorizado sobre él, crearon una colección, *Séptimo Círculo*, de novelas policiales. Algunas de las novelas incluidas en la citada colección se están reeditando actualmente en España. De esas reediciones, las dos últimas llegadas a nuestro país son *Hasta que la muerte nos separe*, de John Dickson Carr, y *Una radiante mañana estival*, de James Hadley Chase. Dos novelas que, aunque realizadas con concepciones muy diferentes, podrán ser largamente gustadas por los aficionados al género. *Hasta que la muerte nos separe*, cuyo título original es *Till Death Do Us Part*, fue vertida al español por Alberto Horowitz, y *Una radiante mañana estival*, originalmente titulada *One Brighth Summer Morning*, por Marta Zubizarreta de Basavilbaso.

2. *Atenido a las convenciones*

John Dickson Carr, de quien *Selecciones del Séptimo Círculo* ha publicado ya *Las gafas negras*, *El crimen de las figuras de cera* y *Mansión de la muerte*, es considerado por los especialistas en el género como un clásico de la novela policial. La lectura de *Hasta que la muerte nos separe* hace evidente la exactitud de tal afirmación. La novela, en efecto, se atiene, y verificándolas con maestría, a las convenciones tradicionales del género y cuyo origen se halla, desde luego, en los tres cuentos de Edgar Allan Poe mencionados y en los mejores de *Aventuras de Sherlock Holmes*, del continuador (y renovador) Sir Arthur Conan Doyle. De esas convenciones, hay cuatro que son fundamentales: 1. El cuento o la novela policial debe tener como corazón anecdótico un crimen o hecho delictivo de características misteriosas, que, en la mayoría de los casos, hacen sospechosos de su comisión a más de uno de los personajes del relato; 2. El detective o investigador debe ser un personaje que por su excentricidad psicológica y las trazas humanas fuera de serie concitan fuertemente la simpatía o curiosidad del lector —recuérdese a los padres de la especie: Auguste Dupin, de Poe, y Sherlock Holmes, de Conan Doyle— y poseedor de una impresionante capacidad analítica que le permite, mediante inducciones o deducciones rigurosamente lógicas, solucionar el enigma planteado por el crimen; 3. Todos los datos que permiten que el detective arribe a la solución de ese enigma deben hacerse presentes en el relato, de tal modo que el lector pueda oficiar, desde fuera de la novela, como si él mismo fuera el detective; 4. La intriga policial, concebida con el rigor de una buena partida de ajedrez o de un problema matemático, debe trenzarse con otros hilos anecdóticos que, en alianza con la creación de una atractiva galería de personajes, amplíen el interés de la novela o del cuento, de tal modo que un buen cuento o una buena novela policial debe ser, en última instancia, una buena novela o un

buen cuento con prescindencia del adjetivo que especifica la especie dentro del género.

Hasta que la muerte nos separe se ajusta en todo a estas convenciones tradicionales, y fundamentales, de la novela policial. Su corazón anecdótico, tal como lo exige el código, está constituido por un caso enigmático, original y revelador de una poderosa inventiva, que, tal como se plantea la trama, hace pasible de convertirse en sospechosos a varios de los personajes y el cual, al fin, es resuelto, en base a impecables razonamientos, por un investigador de rasgos humanos muy singulares. En beneficio del lector, y a fin de que acceda a la novela virgen de cualquier información previa, no se ofrece aquí ningún dato sobre esta intriga policial muy ingeniosamente urdida y para cuya solución, según otra de las convenciones señaladas, el novelista pone sobre el tapete todos los pormenores necesarios. Conviene agregar que también la cuarta convención se cumple al pie de la letra: la novela anuda a la intriga policial una historia de amor y por ella circulan un conjunto amplio de personajes pintorescos y sumamente atractivos. Situaciones bien concebidas, atmósfera novelesca bien lograda y diálogos ágiles hacen que esta novela policial, que según ha sido afirmado por los entendidos, combina hábilmente la rapidez de la escuela norteamericana con el rigor intelectual de la inglesa, sea no sólo una buena novela policial sino, también, una buena novela, sin más. Sin duda, cualquier lector, y no solamente los aficionados al género policial, la leerá con sostenido interés desde la primera hasta la última línea. Y disfrutará tanto por la participación del mundo imaginario que el novelista crea como del placer intelectual de enfrentar un enigma, planteado con matemática precisión y cuya solución podrá encarar ejercitando sus facultades de razonamiento. Como mero excitante de la curiosidad del lector, no está demás transcribir la descripción con que el novelista presenta al personaje que investiga y soluciona el enigma: "*En ese momento emergía lentamente del automóvil, como un genio de gran tamaño*

que saliera de una botella muy pequeña, la figura de un hombre muy alto y corpulento, con una capa plisada y un sombrero parecido al de un clérigo inglés, (...) Ya en tierra, el hombre se irguió en el camino con la capa y la cinta de los lentes flameando al viento, para examinar el edificio. Su rostro, en el que se distinguían varias papadas y un bigote de bandolero, aparecía enrojecido por el esfuerzo realizado; pero no por eso había perdido su aspecto de individuo batallador, pues al hacer ruido con la garganta sus numerosas papadas retemblaron con fuerza". Esta breve descripción, realizada con ingredientes tan precisos, puede dar una idea del tono de la novela.

3. Más que policial, de pistoleros

Una radiante mañana estival, de James Hadley Chase, autor del cual figuran en *Selecciones del Séptimo Círculo* otras dos novelas: *Fruto prohibido* y *Trato hecho*, muestra una creación novelesca nitidamente diferente a la de *Hasta que la muerte nos separe*. El narrador no se atiene, como John Dickson Carr, a las tradicionales convenciones del género novelesco policial. Ni presenta un crimen misterioso ni, por consiguiente, intenta que las sospechas de su comisión recaigan sobre distintos personajes para incitar el ejercicio de las facultades lógicas del lector, sino que, desde el comienzo, pone las cartas sobre la mesa y con las figuras de las mismas bien visibles. No se trata, con todo rigor, de una novela policial, en el sentido tradicional del término, sino de una novela de pistoleros. Dicho con otra fórmula: *Una radiante mañana estival* no es una novela policial sino una crónica policíaca novelada. Esta circunstancia no impide, desde luego, que la novela de James Hadley Chase, aunque escrita desde una perspectiva distinta, sea tan incitante como la de John Dickson Carr.

Una radiante mañana estival se organiza en torno a la situación que se le plantea a Big Jim Kramer, "uno de los

más notables criminales que hubo desde Al Capone", que tras amasar, con su actividad delictiva, una fortuna de cuatro millones de dólares, se retira de la vida del hampa y vive, sin que se le conozcan sus antecedentes, como un gran señor, hasta que su abogado "*se metió la pistola automática en la boca y se levantó la tapa de su calva cabeza*", porque dilapidó la fortuna de Kramer realizando, sin que él lo supiera, ruinosas especulaciones. Kramer decide rehacer su situación con un golpe maestro. Consiste en raptar a la hija de un magnate del petróleo de Tejas y solicitar un rescate que le reintegre la fortuna dilapidada por su abogado. Kramer realiza la operación con ayuda de otro viejo hampón Moe Zegetti, y dos jóvenes delincuentes, los hermanos gemelos Riff y Chita Crane. La hija del magnate es raptada y escondida en un rancho aislado en el desierto de Nevada y que había sido alquilado por Víctor Dermott, autor dramático que junto con su joven mujer y su pequeño hijo, se proponía pasar allí tres meses para escribir una obra. Amenazado por Riff, un joven gigantesco de rasgos síquicos casi zoológicos, Víctor Dermott se ve obligado, mientras su mujer y su hijo quedan como rehenes, a actuar como intermediario ante el magnate del petróleo. A pesar de las amenazadoras advertencias de Kramer, comunicadas al magnate por el intermediario, la situación es comunicada a Jay Dennison, inspector de la F.B.I., que comienza a actuar para procurar el rescate de la joven secuestrada y los rehenes, lo que, finalmente, es logrado.

Este breve resumen del tejido argumental evidencia que la novela no plantea un enigma. El interés narrativo, por lo tanto, no radica en un problema a resolver sino en la vívida pintura del ambiente del hampa y sus procedimientos operativos, en la creación de personajes interesantes y en la intensidad de las situaciones planteadas, algunas de las cuales tienen una dosis de sexo o erotismo manejada con destreza y sin exageración. El novelista posee la habilidad necesaria para mantener siempre despierto el interés del lec-

tor, afanoso de saber que *va a ocurrir*, pero narrando con un ágil ritmo que impide que se salteen páginas para satisfacer esa curiosidad. Porque cada situación tiene en sí misma el interés necesario como para sostener despierta la atención en todo instante.

4. *Amenidad ante todo*

Algún estudioso de la novela picaresca española utilizó el término *desnovelización* para caracterizar el proceso que la llevó desde el limpio fluir narrativo de *El Lazarillo de Tormes* hasta las abstracciones alegóricas de *El criticón*, de Baltasar Gracián, pasando por la aleación de narrativa y amonestación moral de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Es indudable que en la narrativa de las últimas décadas se asiste también a un proceso de *desnovelización de la novela*, producido en algunos casos, por la creciente complejidad de sus modos estructurales, que relegan a lugar secundario algunos de los ingredientes (creación de personajes, interés de la trama anecdótica) de la novela tradicional, y, en otros, por la incidencia en el relato de elementos poéticos y cuasi-ensayísticos que estrangulan lo narrativo puro. Sin que esta afirmación suponga valoración de la legitimidad de tales procedimientos o de la calidad de las obras en las que se emplean, lo cierto es que las mismas suelen ser de difícil, y, a veces, casi asfixante lectura. El atractivo que la novela policial tiene para muchos lectores, aún entre los calificados, proviene, sin duda, en que ofrece la posibilidad de sumergirse gozosamente en un *mundo imaginario* vivible sin esfuerzo y pletórico de apasionante interés. Cuando, además, como ocurre con *Hasta que la muerte nos separe* y *Una radiante mañana estival*, no es raro que sean novelas que alcancen amplia aceptación en lectores de todo tipo.

John Dickson Carr. *Hasta que la muerte nos separe*. Alianza-Emecé, Madrid, 1975. 180 págs.

James Hadley Chase. *Una radiante mañana estival*. Alianza-Emecé, Madrid, 1975. 148 págs.

Quince autores, quince cuentos

1. *No es una antología*

Las antologías han sido casi siempre, motivo de diversas formas de discordia entre el antólogo, los críticos y, a veces, también, los lectores. Es habitual que los críticos, y eventualmente los lectores, no concuerden con algunas inclusiones, y se duelan de algunas otras exclusiones tan injustificadas, a su entender, las unas como las otras. Cuando así se procede, se olvida que si se invierten los papeles, y el antólogo fuera el crítico o el lector, y el lector o el crítico, el antólogo, se abriría el camino para la misma crítica, aunque invertida: discreparía el antólogo, ahora en función de crítico, por las inclusiones (los autores o cuentos que él excluyó) y por las omisiones (los cuentos o autores que incluyó y quedaron excluidos). En el volumen titulado *Quince cuentistas brasileños de hoy*, no se da la posibilidad de entrar en tal discordia. Los editores, con la mayor honestidad, en una breve nota previa, manifiestan lo siguiente: *“Lejos de toda intención antológica, este libro se limita a recoger algunos de los nombres que dan forma a las tendencias del panorama actual del cuento en el Brasil. Esos nombres han ido apareciendo en el horizonte de la cultura hispanoamericana gracias al interés de un grupo de traductores empeñados en atenuar la innecesaria distancia abierta entre los lectores de lengua española y los narradores de idioma portugués”*. Esta declaración que cierra desde el comienzo toda posible discrepancia, es completada por esta otra, igualmente honesta: *“En cierto sentido, lo dicho permite afirmar que este libro es más un balance de lo que ya se conoce, entre nosotros, del cuento contemporáneo del Brasil, que una*

contribución hasta ahora inédita". Es necesario agregar que este balance es útil: abre una perspectiva para el lector poco conocedor de la actual narrativa brasileña y puede ser una buena introducción para lecturas más amplias.

2. *Quince narradores*

El mayor de los quince escritores representados en este volumen es Carlos Drummond de Andrade, considerado por muchos como el más eminente de los poetas brasileños de este siglo, nacido en Minas Gerais en 1902; el menor es Roberto Reis, nacido en Río de Janeiro en 1949, y autor, hasta la fecha, de un solo libro: *A dor de bruxa* (1973). La fecha de nacimiento de los otros autores, colocadas entre estas dos fechas límite, configura una gama muy variada. Lo mismo ocurre con la fecha de iniciación literaria: Carlos Drummond de Andrade comenzó su creación poética hacia 1930 y los más jóvenes de los narradores que figuran en el libro, recién cuarenta años después: en la primera mitad de la década del setenta. En cuanto al lugar de nacimiento, es también múltiple: seis nacieron en Minas Gerais, tres en Río de Janeiro, dos en São Paulo, tres, respectivamente, en Ceará, Bahía y Paraná. Clarice Lispector nació en Ucrania, aunque radicada desde niña muy pequeña en el Brasil, a donde se trasladó su familia. Estos datos permiten subrayar que esta selección no es, ni pretende ser, representativa de un período definido. Tampoco de una ordenada sucesión cronológica que permita ver, a través de algunos cuentos significativos, un proceso evolutivo coherente. Es, y quiere ser, una visión caleidoscópica que proporcione al lector una variedad de *figuras narrativas* (modo de encarar la labor de cuentista, manera de ver la realidad brasileña) rápidamente aprehensibles. Estos quince cuentos de quince autores brasileños cumple holgadamente, este propósito. El lector poco familiarizado con la narrativa brasileña puede, a través de este volumen, ingresar en ese mundo apreciándolo en lo que tiene, al mismo tiempo, de unitario y de variado.

3. *Quince cuentos*

Los compiladores eluden, razonablemente, una sistemática que supondría establecer artificialmente *constancias* definitorias de la narrativa brasileña. Los quince cuentos congregados en el volumen presentan, sin embargo, algunos rasgos que interesa subrayar porque aparecen en varios cuentos y adquieren, por lo mismo, cierto carácter representativo. El primero de esos rasgos es, dichosamente, la ausencia de artificiosas experimentaciones verbales, muy en boga en la narrativa de las últimas décadas, y cuya consecuencia más notoria ha sido el despojamiento de auténticos contenidos narrativos en la novela y el cuento. Debe anotarse que en Joao Guimaraes Rosa no hay *experimentación* con el lenguaje sino *creación* de un lenguaje propio genuinamente narrativo. Un segundo rasgo, que se muestra en nueve de los quince cuentos, es la elaboración narrativa con la utilización del diálogo o el semi-monólogo como medio expresivo. Los personajes y las situaciones son transmitidos, así, *desde sí mismos*. El tercer rasgo, presente en nueve cuentos, es la tendencia a crear *anécdotas abiertas*: el narrador visualiza una situación y los personajes que la viven pero no le da un final conclusivo y, por ende, el lector ignora lo que pudo haber pasado después. La consecuencia fácilmente inferible de estos tres rasgos es que estos quince cuentos señalan la presencia de una narrativa esencialmente *antropocéntrica*. El narrador, o los narradores, tienen puesta la mirada antes que nada en el hombre. Es posible señalar que ni siquiera la naturaleza, a pesar de las características geográficas del Brasil, es una presencia notable en estos cuentos. Tres de los cuentos, además, son protagonizados por niños. En cuanto a la relación de los personajes con su ámbito social y los problemas que la misma genera no está ausente, pero encarada sin estridencias descompaginadoras de la creación estética. Se hace ver, o sentir, esta relación a través de los personajes mismos y sin estridencias sociologizantes.

4. Matizaciones

Los rasgos que le dan cierta consistencia unitaria a los quince cuentos reunidos en el volumen no impiden que cada autor manifieste una personal manera narrativa. *Antes del baile verde*, de Lygia Fagundez Telles, crea excelentemente, sobre un telón de fondo costumbrista, dos personajes, Lu, la negra servidora, y Tatisa, la joven frívola, que vive, despiadada pero dramáticamente, la contradicción entre su desesperado deseo de concurrir a un baile de carnaval y su obligación de asistir a su padre agonizante. En *Corazones solitarios*, Rubem Fonseca da una muestra de limpio humor y de agilidad narrativa en un cuento con sus puntas de sátira social. Luis Vilela en *Tarde en la noche*, logra un cuento bien construido y con una situación insólita: un hombre que, en la alta noche, mientras duerme con su esposa, recibe la llamada de una desconocida que le anuncia que se va a suicidar. Joao Antonio, Otto Lara Resende y Antonio Torres, ofrecen tres cuentos: *Frío*, *Tres pares de patines* y *El día de San Nunca*, con protagonistas niños, pero mientras el primero y el tercero, y cada uno desde perspectiva distinta, acentúan el aspecto social, el segundo refleja una morbosa realidad sexual. Roberto Reis, con *Celos*, y José J. Veiga, con *Entre hermanos*, dan dos muestras de cuento, breve e intenso, de contenido psicológico. También intenso y breve, con su algo de humor negro, combinado con la crítica social, es el cuento que cierra el volumen: *El archivo*, de Víctor Marino de Giudice.

Joao Guimaraes Rosa, una de las figuras mayores de la literatura brasileña de este siglo y cuya novela *Grande sertao: Veredas* (1956) lo ubica entre los más grandes novelistas de Hispanoamérica, está representado por *Contrapelo*, y Clarice Lispector, estimada como la más alta figura de la literatura femenina brasileña, con *La imitación de la rosa*. Uno y otro cuento son bien representativos del arte narrativo de sus autores. Ambos dan una imagen profunda del ser humano, aunque de rasgos muy dispares, a través

de un instrumento verbal personalísimo y muy elaborado. Narradores ya muy difundidos, no es necesario detenerse más en ellos. Conviene, en cambio, dedicar unas líneas al cuento de Carlos Drummond de Andrade, *Flor, teléfono, mujer*, porque el autor es más conocido por su creación poética que por la narrativa. La anécdota del cuento es, sin duda, original —una joven arranca una flor crecida sobre una sepultura y desde entonces, todas las tardes, suena el teléfono y una do-lida voz, la del muerto, reclama la flor, que es lo único que posee y necesita— pero no es la originalidad de la anéc-dota sino la realización lo que valida el cuento. El narrador juega humorísticamente con el tema pero sin destruir su sentido sobrenatural y, aun, poético. *Caso de divorcio*, de Dalton Trevisan, revela a un maestro del cuento breve. Es un cuento que irradia humor, ternura y verdad en la presen-tación de un par de esos tipos populares —en este caso, dos viejos en trance de divorcio— cuya profundidad vital está, paradójicamente, en lo absurdo de su psicología. El cuento es un prodigio de síntesis narrativa y está compuesto con milimétrica exactitud en todos sus detalles.

Dos cuentos, *El cortejo de lo divino*, de Nélida Piñon, y *Cururú*, de Juárez Barroso, son merecedores de un especial destaque, porque se trata de cuentos de excepcional calidad y de narradores prácticamente desconocidos en nuestro país. En el primero, la autora da una intensa visión, con resonan-cias éticas y aun metafísicas, del amor de hombre y mujer, mediante una creación a la vez simbólica y poética. Pero esas resonancias no surgen de una especulación extra-narrativa sino directamente de la creación de situaciones y personajes. Por eso, el cuento transmite una visión profunda y poderosa pero sin desvirtuar lo narrativo puro. La estructura del cuen-to es impecable. *Cururú*, el segundo de los dos cuentos ci-tados, es, por su realización narrativa, un cuento de trazos netamente realistas pero que ofrece una casi simbólica visión trágica de la condición humana. Es, en este aspecto, una hazaña narrativa, porque uno de los ingredientes simbólicos

son los sapos (*cururús*) de una región del Brasil muy pródiga en ellos y que son desollados vivos para utilizar sus pieles. Sin perder el tono realista y sin enfatizar detalles, el narrador logra que se sienta en los bichos la presencia de una muda conciencia, que, al fin, en una situación sorpresiva pero nada efectista, se convierte en una conciencia acusadora. La narración transcurre en un tono llano, natural, y, sin embargo, de una atmósfera casi alucinante, lograda a través de una sabia graduación de los detalles. Es un cuento que requeriría, para evidenciar sus cualidades plenamente, un desmontaje crítico prolijo. Al no poder hacerlo aquí, cabe, en cambio, recomendar su lectura.

Quince cuentistas brasileños de hoy.
Editorial Sudamericana, Buenos Aires,
1978. 112 págs.

Poeta de la nostalgia

1. *Un libro póstumo*

Cuando, a fines de agosto de 1974, la EDITORIAL LOSADA puso en circulación la *Antología poética* de Raúl González Tuñón, hacía muy pocos días que el poeta, nacido en Buenos Aires el 29 de marzo de 1905, había fallecido en su ciudad natal, el 14 de agosto de 1974. La *Antología* citada recoge, con amplitud y rigor, una selección bien representativa de la obra del poeta, iniciada en la década del veinte con tres libros (*El violín del diablo*, 1926, *Miércoles de ceniza*, 1928, *La calle del agujero en la media*, 1930) reveladores por una parte, del clima de entusiasta renovación estética de la *vanguardia* de esos años, y, por otra, de una voz poética personalísima. Esos tres libros iniciales fueron seguidos por otros en los que, sin destruir la unidad de la creación, aparecían nuevas reflexiones, en especial, la tónica social y militante. *La rosa blindada*, 1936, y *La muerte en Madrid*, 1939, Nuevos años trajeron nuevos libros, entre ellos, estos: *Los poemas de Juancito Caminador*, 1941, *Primer canto argentino*, 1945, *A la sombra de los barrios amados*, 1957, *La velela y la antena*, 1971. A toda esta obra poética, tan vasta, se suma ahora un libro póstumo, que reúne bajo el título *El banco en la plaza*, un conjunto de poemas que constituyen el núcleo del libro en el que Raúl González Tuñón estaba trabajando cuando lo sorprendió la muerte, y una recopilación de cuentos, prosas poéticas y una *petite piece*, congregadas bajo el título *Los melancólicos canales del tiempo*. Los poemas que forman *El banco en la plaza* fueron escritos en los últimos años de la vida del poeta, mientras las composiciones en prosa pertenecen a la

labor realizada en la década del treinta y que no había pasado al libro.

2. *Lo lejano es lo íntimo*

El banco en la plaza, primero de los dos libros que se unen en este volumen póstumo, está integrado por treinta y seis poemas, divididos en tres secciones. Los diez y ocho poemas que constituyen la primera muestran, inicialmente, la apariencia de otras tantas *estampas* rememorativas de personajes (una modista, un marinero, una cantante) conocidos en épocas pasadas y de situaciones vividas también en el pasado; los ocho de la segunda sección, cuyos títulos comienzan todos con la expresión *requiem para...*, tienen el tono de epicedios dedicados a personas (Enrique González Tuñón, un pintor ingenuo, un muchacho ahogado) y a lugares y objetos (el viejo *Mercado del Plata*, un bar de camareras, un fonógrafo); los diez poemas de la última sección son también evocaciones, pero los motivos provienen, aquí, de los recuerdos (una mujer vista en un bar de Dakar, la casa de Ana Frank, un lugar del sur de China llamado *Tres lagos Reflejan la luna*) que han quedado en el poeta como ecos lejanos de su larga vida andariega o de viajero impenitente.

Las motivaciones temáticas distintas que explican la división de los poemas en tres secciones no impide, sin embargo, que una subyacente y siempre idéntica motivación inspiradora dé unidad al total de los treinta y seis poemas. Esa motivación que, subyaciendo las diferencias temáticas, se presenta siempre como un núcleo emocional desde el cual crece el poema es la vivencia del tiempo sentido no como un destructor de vida sino como un distanciador de realidades que, al fin, recuperadas por la memoria, se manifiestan como nuevas formas de vida, embellecidas por la nostalgia y esencializadas por el recuerdo que depura sus perfiles y hasta quizás lo transfigura. En el poema inicial, *Un lejano y cercano esplendor de imágenes*, de la primera sección, ya

queda patentizada esa vivencia, que recorrerá después, todos los demás poemas. Dice su primera estrofa:

*Lo mejor del pasado queremos, y al futuro,
sabiendo que el futuro será un día pasado.
Y el presente que viene del pasado y va al futuro
en marea constante, es el choque sutil
de una realidad y de un misterio.*

Esta primera estrofa expresa, en forma un tanto abstracta y conceptualizadora, la *idea* que el poeta tiene del transcurrir temporal, pero ella, conviene aclararlo, no da el *tono* poético característico de los poemas, ajeno totalmente al *tono* especulativo filosofante de esa primera estrofa. En la segunda, aparece, para sostenerse sin claudicaciones en el total de los treinta y seis poemas, el *tono* poético que los singulariza:

*La memoria rescata rostros, lugares, cosas,
fechas, nombres, esquinas donde nos esperaba
la imprevista aventura en la punta del día;
voces de raras gentes que alguna vez hablaron
de la lluvia conmigo
y cuyas lenguas distantes no entendíamos.
O lo que vimos por el ojo de buey del carguero flotando,
un delfín muerto, una lámpara rota, un detective
privado, la chaqueta del pescador perdido.*

En los poemas de *El banco en la plaza*, se realiza lo que casi programáticamente queda expresado en esta estrofa. Esto es: dan instantes de una especie de *autobiografía sentimental* elaborada con aquellas imágenes del pasado que de pronto se levanta en la memoria:

*como vuelve el invierno, el cobrador de gas, la lluvia
y el canto melancólico con olas y viajeros
del nocturno borracho del boliche.*

Este carácter de *autobiografía sentimental* explica la textura de los poemas —coincidente, por lo demás con la de casi toda la obra poética de Raúl González Tuñón— en los que se integran armónicamente los elementos descriptivos y tenuemente anecdóticos y la cálida emotividad, por momentos delicadamente romántica, del poeta; que encuentra la fuente de su emotividad en esas raíces de su vida en esos personajes, situaciones y objetos— frecuentemente humildes que evoca y convoca. Hay aún algo que debe subrayarse en estos poemas: la peculiaridad del sentimiento de nostalgia que en ellos aparece. No es la nostalgia doliente de quien piensa o siente que toda época pasada fue mejor, sino una nostalgia revitalizadora del pasado para integrarlo en la vida presente. El poeta *ve* el pasado con ojos dulcemente nostálgicos y se complace en revivirlo.

3. De la poesía a la prosa

El segundo libro, *Los melancólicos canales del tiempo*, que este volumen contiene está dividido en tres partes: *Cuento de Juancito caminador*, *Crónica del baldío* y *La calle donde yace el corazón*. La primera parte, cuyo título alude a un personaje imaginario inventado por el poeta y que, sin duda, es en cierto modo su *alter ego*, está formada por diez textos de diferentes características y valores. *El albatros*, *El Negro Contento*, *Du-dú de la Martinica*, *Muerta por una mariposa* y *La Niña de Moda* son, aunque hay en ellos un núcleo anecdótico vertebrador, fundamentalmente prosas poéticas cuyo origen se halla en los recuerdos de viajero —y de ahí el título de la sección— del autor. Aunque no alcancen el nivel de calidad literaria de los mejores poemas de *El banco en la plaza*, completan, por su tema y tono, adecuadamente la tercera sección del libro de poemas. Los otros cinco textos (*Caboclo*, *Los asesinos de la callejuela*, *La ciudad del hambre*, *Los brutos*, *El rapto*) son, por su estructura, cuentos, pero, salvo *Caboclo*, son francamente

desechables. Escritos con una intención abiertamente social y militante, esa intención no se realiza con la calidad literaria que la verificaría estéticamente. Esto lo invalida, incluso para el propio autor, que, en el prólogo de *La rosa blindada*, ha expresado que la poesía o la obra literaria de contenido social sólo es perdurable cuando lo es "*por su contenido estético además de su contenido humano*". Caboclo, en cambio, y aunque no es un cuento excepcional, logra una armónica fusión de la intencionalidad social —expresada casi metafóricamente— y la realización literaria: un papagayo cuenta su vida y el narrador logra fundir adecuadamente esa fantasía con la visión de la realidad. La tercera parte, contiene solamente una *petite pièce*, titulada *El desconocido*, también desechable por la mismas razones expuestas para los cuentos. Merecen un comentario los tres apuntes (*La calesita se rompió*, *El pianito del viejo cine mudo*, *El circo pobre*) que forman la segunda parte. Son páginas del género que podría denominarse *costumbrismo lírico*, porque si bien son del género costumbrista, insertan en la descripción objetiva una intensa dosis de personal emoción, proveniente, en el caso de los tres apuntes citados, de la misma vivencia del transcurrir temporal que da lugar a la elaboración de los poemas de *El banco en la plaza* y que se expresa como una necesidad de rescatar, por el recuerdo, lo vivido, recreando escenas y situaciones de la infancia que corresponden a modos de la vida popular que el tiempo y las transformaciones sociales han hecho, casi, desaparecer. La calesita, el *biógrafo*, el circo pobre: esto es lo que con delicada emoción rescata Raúl González Tuñón en estos tres apuntes.

4. *Esencias del tiempo*

La lectura de la obra poética de Raúl González Tuñón, tan vasta y, a la par, tan representativa (especialmente en sus libros iniciales de las décadas del veinte y del treinta) de los modos *de sentir* de su tiempo, hace intuir la presencia

de uno de esos creadores para quien vida y poesía son una y la misma cosa, o, dicho de otro modo, que vivieron en una permanente situación íntima de efusión lírica que se vuelcan con parejo entusiasmo, en las páginas que recogen esta efusión mediante la creación verbal. Los poemas, por lo mismo, están transitados de las esencias de su tiempo, y, dado la posición militante del poeta, esas esencias son, en muchos poemas, de carácter político y social. No es ésta la parte más perdurable de su creación. Aunque en esos poemas siempre se mantiene el ritmo y el *élan* poético que los despoja de la condición de meros panfletos, no son ellos lo mejor de su obra que se halla en aquellos poemas en que la vivencia de lo social se traduce en una emoción íntima, personal, despojada de referencias directas al acontecer político y social de su momento. De estos poemas hay mucho en el vasto mundo poético de Raúl González Tuñón, y serán, sin duda, los que lo sostendrán como uno de los poetas argentinos memorables de este siglo. A ellos se incorpora sin esfuerzo los de *El banco en la plaza*, elaborados dentro de esa línea creadora, los cuales, sin desengranar del resto de la creación poética de Raúl González Tuñón, ofrecen una inflexión nueva: la que proviene de ese sentimiento dulcemente nostálgico de quien en la madurez de su vida contempla su pasado y se complace en revivirlo.

* Raúl González Tuñón. *El banco en la plaza / Los melancólicos canales del tiempo*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1977. 162 págs.

Un narrador distinto

1. *Una novela accesible*

En estos últimos años, han comenzado a difundirse en traducción española obras de algunos de los mayores creadores de la actual narrativa brasileña. La *Editorial Sudamericana*, de Buenos Aires, publicó en 1973, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, novela, y *Lazos de familia*, cuentos, de Clarice Lispector, y en 1974, la novela *La manzana en la oscuridad*, de la misma autora; la misma editorial hizo conocer, en 1975 *La sota de espada*, novela de Gerardo Mello Mourao; la editorial *Monte Avila*, de Caracas, en 1969 y 1970, publicó las novelas *A cuerpo vivo* y *Memorias de Lázaro*, de Adonías Filho, y la *Editorial Alfa Argentina*, de Buenos Aires, en 1972, *El fuerte*, novela del mismo autor. Estos tres narradores (que integran, junto con Alice Barroso, Mario Palmeiro, Nélida Piñon y otros, el movimiento denominado “*o novo romance brasileiro*”) muestran, a través de las obras citadas, personalidades creadoras de indudable jerarquía y, cada uno de ellos, con rasgos personales bien definidos. Las diferencias perceptibles entre sus mundos imaginarios no impide, sin embargo, la presencia de un rasgo común que los vincula: los tres son —relativamente al menos— narradores para minorías. Sus peculiaridades técnicas y, especialmente, la singularidad de sus invenciones narrativas hacen que las obras de estos tres autores ofrezcan dificultades para su composición. Muy diferente es, en este aspecto, la nueva novela brasileña, *El coronel y el lobisón*, de José Cândido de Carvalho, que ha comenzado a circular ahora en español. Su calidad literaria es tan indudable como la de las novelas citadas, pero se diferencia de ellas en que

es accesible para todos los lectores. Es más: es una de esas novelas destinadas a conquistar lectores fácilmente. La mejor demostración de que es así se encuentra en el éxito obtenido por *O coronel e o lobisomen* desde el mismo momento en que fue publicada en su original portugués: entre 1971 a 1975, se agotaron 18 ediciones. Traducida a varios idiomas, alcanzó, asimismo, extraordinario éxito de venta en Alemania, Italia, Francia y Estados Unidos.

Los motivos que determinan el éxito de una novela entre el gran público no son siempre los mismos y, por otra parte, es frecuente que ellos no sean estrictamente literarios. Ese éxito, por lo demás, no siempre guarda proporción con los valores reales de la novela. Es sabido que los *best-sellers* más estruendosos son, generalmente, obras de mediana jerarquía. No es este el caso de *El coronel y el lobisón* cuyos valores de primer orden, se reitera, son indudables. La lectura de la novela persuade que su éxito proviene del atractivo que le confieren tres cualidades narrativas de primer rango que en ella se verifican estupendamente. Hay en la novela, en primer término, un gran personaje protagónico que concita la más viva simpatía del lector; hay, en segundo término, un nutrido conjunto de deuteragonistas tan bien dibujados novelescamente como el protagonista mismo y tan atractivos como él; hay, en tercer término, una urdimbre de múltiples situaciones creadas con insuperable maestría. Estos tres ingredientes novelescos son, sin duda, poderosamente atractivos para cualquier lector, que, una vez sumergido en este mundo imaginario, se siente irremediabilmente atrapado por él.

2. *Un personaje que vive*

Cuando se experimenta, tras la lectura de una novela, que el narrador ha creado un gran personaje imaginario, lo natural es que tanto el lector como el crítico se sientan compelidos a situarse ante el personaje como si el mismo tuviera real existencia fuera de las páginas del libro. Y, en

verdad, la tiene. Todo gran personaje novelesco no se agota en lo que sobre él ha hecho saber su creador. Este lo ha creado pero el personaje sigue existiendo, con vida independiente, en la imaginación de los lectores. El héroe cervantino, por ejemplo, sigue viviendo más allá de las páginas de la novela titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. De esta estirpe de personajes es el coronel Ponciano de Azeredo Furtado, protagonista y relator, pues la novela está narrada en primera persona de *El coronel y el lobizón*. Mientras el lector recorre las páginas de la novela, convive como si realmente participara del mundo imaginario, las aventuras del protagonista. Cerrado el libro, la imagen del coronel Ponciano de Azeredo Furtado lo sigue acompañando, tal si fuera un ser con real carnadura humana y va más allá del recuerdo de las aventuras narradas. Como ocurre con todo gran personaje novelesco, el lector podría inventarle otras aventuras y hacerlo actuar de acuerdo con su propia naturaleza. Tan viviente es.

Esta imagen, tan viva y carnal, está, obviamente, asentada en el concreto actuar del personaje en las páginas de la novela. Es allí donde se encuentra la precisa historia y el retrato preciso del coronel Ponciano de Azeredo Furtado, contada aquélla y dibujado éste por su propia mano. El coronel Ponciano de Azeredo Furtado, señor de muchas tierras heredadas de su abuelo Simeao, tiene algo de inocente fanfarrón pero mucho más de alma congénitamente bondadosa que, por debajo de su superficie picaresca (es hombre que se precia, entre otras cosas análogas, de saber valorar sabiamente "*un par de molduras de doncella militante*") revela su inenajenable fondo de inocente honradez nativa. Este bondadoso fanfarrón, de dos metros de estatura y copiosa barba rojiza que cuida como el Cid Campeador la suya, tiene también excepcionales dotes de leguleyo, y, con su voz poderosa, se impone en Tribunales, en defensa de los propios y ajenos intereses. Sabe ser valiente en muchas ocasiones, aunque en otras conoce achicadas que siempre justifica va-

liéndose de sus artes de leguleyo, y si por momentos tiene arranques de señor feudal, su natural bondadoso los apacigua de inmediato con un gesto de generosidad o una salida picaresca. Adora a su gallo de riña Vermelhinho y es siempre tierno con sus viejos servidores Francisquinha y Sinhozinho, heredados, como sus tierras, de su abuelo. Cuando se apasiona por doña Esmeraldina Nogueira, esposa de ese zorro de la Justicia que es el doctor Pernambuco Nogueira, se deja estafar como un niño por las insidiosas maniobras de la dama, pero al advertir que ha sido manejado como un títere, pone en vereda sin miramientos a todos los que manejados por doña Esmeraldina se han conjurado para estafarlo, incluso a ella misma. Y cuando pierde su fortuna, él, que ha vivido rumbosamente como un gran señor, aún se siente rico porque posee un *sabiá-narujero*, heredado del finado Joao Fonseca, afirmando que el canto de terciopelo de la gargantita del pájaro vale más que muchos "*baúles de brillantes y diamantes*". Y ese canto sólo es del coronel Ponciano de Azeredo Fonseca.

3. *Calor de vida y humor*

Ya se ha indicado antes que en *El coronel y el lobizón* se moviliza, alrededor del impagable coronel Ponciano de Azeredo Furtado, un abigarrado mundo de personajes tan vivos y bien dibujados novelescamente como él. No es posible entrar a considerarlos uno a uno. Sólo cabe señalar que constituyen una gama muy variada de tipos humanos. representativos, unos, de la región de *pastos y corrales*, y otros, de la ciudad donde pasa el coronel un largo período, dedicado a negocios con azúcar sin refinar. Esta multiplicidad de personajes, además de dar a la novela intenso calor de vida, le confiere un excepcional dinamismo a la acción. Esta se desenvuelve, como también se ha indicado, a través de una multiplicidad de situaciones reveladoras de extraordinaria inventiva. Esas situaciones van desde la caza de un tigre

y una riña de gallos hasta los encuentros con un lobisón y con una sirena. Pero ni las primeras admiten abiertamente el calificativo de realistas ni las segundas el de fantásticas, porque ni uno ni otro se adecua al *tono* con que está elaborada la novela. El narrador maneja una forma muy particular del *humor* que le confiere por momentos una apariencia caricaturesca o de estilización irónica de la realidad. Esto es así porque el narrador utiliza un procedimiento originalísimo de composición. El protagonista-relator es, a la vez, como queda dicho, un ingenuo fanfarrón y un hombre nativamente honrado. Lo que tiene de ingenuo fanfarrón lo induce a narrar los hechos de su vida a la luz que le es más favorable, pero lo que tiene de hombre honrado lo lleva a dejar que se trasluzca, bajo la primera imagen, la realidad tal cual es. El tono humorístico, irónico o farsesco de la novela proviene de la superposición de estas dos imágenes, que permiten confrontar la realidad y su interesada deformación.

4. *El goce de narrar*

La lectura de *El coronel y el lobisón* hacen sentir que se está en presencia de una de esas novelas en las cuales el autor, identificado simpáticamente con sus personajes, narra gozosamente y deseoso de comunicar a sus lectores ese su propio goce vital y creador. Y, en efecto, lo logra, porque la novela apresa en sus redes al lector y le comunica la exultante vitalidad que corre por sus páginas. Pero este goce de narrar no se manifiesta a través de una desaliñada espontaneidad. Todo lo contrario. *El coronel y el lobisón* es una novela trabajada milimétricamente en su estructura y reveladora de un excepcional don verbal que la traductora, Haydée M. Jofre Barroso, ha sabido conservar en la versión al español.

José Cándido de Carvalho, *El coronel y el lobisón*.
Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, 387 págs.

Los cuatro jinetes del “boom”

1. *No más boom*

El fracaso —ya que no total pero sí acentuado, tanto en el orden comercial como en el literario— de las dos últimas novelas —últimas hasta estos momentos por lo menos— de dos de los figurones mayores del *boom* de la narrativa hispanoamericana, es, sin lugar a dudas, un sonoro toque de atención que puede inducir, a muchos despistados, a que revisen su visión de la literatura hispanoamericana de estas últimas décadas y, por extensión, la de la literatura hispanoamericana en general. Esas dos novelas son, claro está, *El libro de Manuel* (Buenos Aires, Sudamericana, 1973), de Julio Cortázar, y *El otoño del patriarca* (id., id., 1975), de Gabriel García Márquez. Ni una ni otra obtuvieron, ni en la crítica ni en los lectores, la entusiasta respuesta que la fama de sus autores, y la cuidadosa promoción, hacía factible esperar. *El libro de Manuel* está concebido y escrito con la mirada puesta en los lectores de *best-sellers* y explota los temas que pueden atraerlos: el erotismo, degradado hasta la más repulsiva ordinariez, y la subversión, mostrada de tal modo que la novela puede tener tanto un sentido favorable a la diestra como a la siniestra; *El otoño del patriarca*, aunque más consistente que la novela de Cortázar no se aproxima, ni de lejos, a la obra maestra que la promoción anunciaba (y que hacía saber que esta novela no muy extensa era el fruto de siete años de arduo trabajo), pero explota, asimismo, un tema, el de las dictaduras sudamericanas, con posibilidades de atraer una ingente masa de lectores. En uno y otro caso es evidente la premeditada intención de escribir una novela de éxito fulminante y en uno y otro caso es notorio el fracaso de la intención.

2. La historia del boom

Es innegable que el *boom* de la novela hispanoamericana está ya liquidado. Y así lo hace notar José Blanco Amor en un reciente artículo cuyo título, *El final del "boom"* - *Terrorismo literario en América latina*, es más que expresivo. El artículo, aparecido en *La Nación* (Buenos Aires, suplemento dominical del 23/5/76), detalla, sin pelos en la pluma o en la máquina, la historia del *boom* y, apoyándose en palabras de Carlos Coccioli, lo atribuye a la existencia de una mafia literaria, integrada por Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, resultante de "*una alianza político-comercial entre ese grupo de escritores con ciertos editores de España y de la Argentina, con el visto bueno de la Casa de las Américas de La Habana*". Transcribe, asimismo, algunas duras pero penetrantes observaciones del trabajo *La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional* del profesor Manuel Pedro González, y, finalmente, enjuicia a los cuatro autores citados señalando que, a pesar de que se proclamaron "*renovadores de la novela hispanoamericana por el camino de una prosa revolucionaria*", no son, en verdad, ni auténticos renovadores (sólo mimetizan técnicas y estilos europeos) ni genuinos revolucionarios (vociferan sobre la revolución en el *Nuevo Mundo* cómodamente instalados en el *Viejo*).

3. Dos falsedades

El artículo de José Blanco Amor, cuya lectura es muy recomendable, al hacer la historia del *boom* de la narrativa hispanoamericana, propicia la comprensión de dos formidables falsedades críticas que el mismo ha aparejado. Estas dos falsedades son interdependientes y se potencian mutuamente pero es posible exponerlas por separado. Una de estas falsedades es axiológica y la otra interpretativa. Ambas tienen su común raíz en el circuito cerrado literario constituido por lo que

Carlos Coccicli ha llamado la mafia del *boom*. Y ambas son, asimismo, tremendamente dañosas para la cultura del mundo hispanoamericano.

4. *Hay más de cuatro*

La falsedad axiológica es muy clara. El *boom* de la novela hispanoamericana ha generado, a través del poderoso aparato promocional que maneja y del sutil sistema de mutuo apoyo de sus integrantes, una brutal distorsión de la escala de valores de la literatura del continente. Una distorsión que consiste en la sobrevaloración de un pequeño grupo de escritores y, como contrapartida una injusta minimización de otros. Según esta escala, habría un primer grupo de escritores de máxima jerarquía e integrada por los cuatro jinetes del *boom* (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes); un segundo grupo constituido por algunos otros (entre ellos: Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Raúl Roa Bastos, Alejo Carpentier) que admitirían, dentro de ciertos límites, parangón con los del primero; un tercer grupo formado por narradores (cuyos nombres no es prudente mencionar) a los cuales aunque no se les niega dignidad literaria, no tendrían real jerarquía. Esta escala falsea, sin lugar a dudas, la realidad axiológica, tanto si se tiene en cuenta sólo a los actuales narradores hispanoamericanos como si se considera, además, los del pasado. La verdad es que, primero, las obras de los escritores del primer grupo no tienen tal máxima jerarquía, y segundo, que entre las de los otros grupos (y en algunos del pasado) las hay que las igualan y aún las superan. No es necesario aquí citar ejemplos, aunque sería fácil hacerlo. Lo que importa es señalar que esta distorsión axiológica se fundamenta, y al mismo tiempo, promueve, la segunda falsedad crítica: la falsedad interpretativa.

5. No olvidar el contexto

La falsedad interpretativa es, como la axiológica, muy clara y consiste en interpretar y analizar las obras de los cuatro jinetes del *boom* (y de algunos pocos más) fuera de su contexto cultural hispanoamericano, o, en el mejor de los casos, en relación con ese contexto pero falseándolo. Esta reducción del horizonte cultural donde esas obras se inscriben es la que permite la hipertrofia valorativa señalada (hipertrofia, que, a su vez, al incidir sobre el entorno, promueve aún más la reducción del horizonte cultural). Si a esas obras se les ubica, en cambio, correctamente, en el contexto en que se inscriben, y si éste es analizado e interpretado con exactitud, la situación varía tanto en lo que a los autores del *boom* se refiere como a lo que se refiere a la literatura hispanoamericana en general. Todo entra en cauces normales y se comprueba que ni los cuatro jinetes son tan grandes ni los demás tan chicos. Si, además, se correlacionan las obras de los cuatro jinetes con las de la literatura europea de algunos años anteriores, se hace ostensible cómo la pretendida originalidad de esas obras queda notoriamente mermada. Bien lo señala José Blanco Amor en su artículo: esa *nueva* literatura era ya *vieja* en otros idiomas. Y muy incisivamente lo hace notar el profesor Manuel Pedro González cuando acusa a Mario Vargas Llosa de padecer de una aguda "*cleptomanía estilística y técnica*".

6. Moraleja

La historia del *boom*, como toda historia, puede rematar con una moraleja. En este caso, la obvia moraleja es que con procedimientos ética y literalmente ilícitos no se realiza labor perdurable. En consecuencia: a) No es haciendo *pastiches de pastiches* de la literatura europea (y tal es lo que han hecho muchos escritores jóvenes, y otros que no lo son tanto, imitando, en forma extravagante casi siempre, a unos

maestros que son a su vez discípulos epigonales de maestros europeos) como se creará en Hispanoamérica una gran literatura sino buscando, quizás agónicamente, sus auténticas raíces y sus genuinos medios de expresión (que es lo que ha hecho, dicho sea de paso, uno de los creadores auténticamente grandes de la literatura hispanoamericana de este siglo: José María Arguedas); b) La gran tarea de la crítica hispanoamericana debe consistir, ahora, en hacer ver la literatura del continente como un todo, evitando falsedades interpretativas y axiológicas que, en beneficio de unos pocos, minimizan el conjunto y obstan a la normal evolución de una literatura que, conviene decirlo aunque sea perogrullesco, no se inicia con los cuatro jinetes del *boom* sino que, ya desde hace más de un siglo, tiene muchos grandes que largamente los superan.

Dulniker en Tel Komino

1. *No sólo una sátira*

En la solapa de la novela de Ephraim Kishon, titulada, en su versión española, *El zorro en el gallinero*, se afirma que la misma “*es una brillante sátira del Estado democrático y de la sociedad política de hoy*”. Esta afirmación, aunque dirigida, como toda afirmación de solapa, a procurar el mayor número posible de lectores para la obra, es indudablemente exacta y subraya con precisión la intención creadora que guió la mano del autor. Pero sería un error suponer que el interés de la novela se limita a las resonancias de su contenido socio-político. Este sentido o contenido le confiere, desde luego, a esta novela, un muy llamativo *interés actual* al encarar temas candentes de nuestra época. La evidente actualidad del tema puede conducir, sin embargo, a un despiste crítico frecuente ante las obras literarias que apuntan a una realidad actual de interés acuciante o a problemas provocativamente polémicos. Ese despiste consiste en *ver* de tal modo magnificado ese aspecto de la obra que se inhibe la *visión* de los valores intrínsecos sustanciales que le otorgan verdadera categoría estética. Conviene tener en cuenta esta afirmación, porque *El zorro en el gallinero* es, e independientemente del interés actual que le confiere su tema, una excelente novela validada estéticamente por la destreza narrativa con que está elaborada y porque instaura un *orbe imaginario* con consistencia propia. Estos aspectos son los que inicialmente debe encarar la crítica, aunque sin desdeñar, desde luego, las reflexiones de otra índole que la obra pueda promover.

2. Línea argumental y entramado anecdótico

El *entramado anecdótico* (conjunto de situaciones o episodios) de *El zorro en el gallinero* se vertebra en torno a una *línea argumental* (acción centralizadora) única, muy simple y sintetizable en pocas líneas, como se verá a continuación. Amitz Dulniker, viejo político israelí que protagoniza la novela, sufre, mientras pronuncia uno de sus interminables y retóricos discursos, un ataque cardíaco. Obligado a una cura de reposo, decide (contra la opinión de su secretario y discípulo incondicional, Zeev, que le propone ir a Suiza) retirarse a una casi ignota y atrasada aldea israelí llamada Tel Komino y situada en la Galilea Superior Oriental, sobre la frontera libanesa. Allí van ambos y se encuentran con una aldea formada por unas pocas decenas de habitantes, cuya única ocupación consiste en surtir "*al país entero de semillas de karavaya*". Viven en forma muy primitiva y sin ningún tipo de organización política o administrativa. Pero, a su modo, son felices y su existencia transcurre en una atmósfera de paz casi idílica. Amitz Dulniker, a pesar del impuesto reposo, no puede sustraerse a los imperativos de su vocación política y organizativa, y, mediante ingentes esfuerzos, convence a los habitantes de Tel Komino de que deben darse una organización política y administrativa adecuada. Los resultados son deplorables: la cándida inocencia en que vivían los habitantes de la aldea es destruida porque la palabra y la acción de Amitz Dulniker hace nacer en ellos ambiciones, codicias y rivalidades que hasta entonces ignoraban. Pasan de la paz idílica a un furioso torbellino de intereses discordantes y todo termina en catástrofe: descuidados unos diques de contención, la aldea es inundada por un furioso torrente y concluye en ruinas. Esta *línea argumental*, como se ve, es muy simple, pero su misma simplicidad es una excelencia literaria, porque, como ocurre con los mitos, la hace fácilmente aprehensible y memorable. El *entramado anecdótico*, en cambio, es muy rico y hace bien visible la fuerte imaginación creadora

del autor. La multiplicidad de situaciones o episodios (todos dotados de una comicidad limpiamente lograda) que van pautando el referido proceso revela una inventiva que parece inagotable. Y es necesario subrayar aquí otra excelencia de la obra: la solidez de su *montaje* novelesco. El tema planteaba al autor el difícil problema de poner ante los ojos del lector una doble metamorfosis: la constituida por el cambio integral de la vida colectiva de la aldea, por un lado, y la constituida por el cambio igualmente integral, de la interioridad de cada uno de los personajes. Hacer ver esa doble metamorfosis como algo motivado y natural requiere, sin lugar a dudas, verdadera maestría narrativa. Y la novela evidencia que el novelista realmente la posee. Supo, mediante un *montaje* milimétricamente calculado, graduar el ritmo de ese doble proceso de transformación, haciendo *ver* como esa vida colectiva y esos personajes van cambiando paulatinamente pero conservando, sin embargo, los trazos sustanciales que los definen en su ser profundo; supo hacer *ver* —y es casi una hazaña narrativa— cómo lo permanente de los personajes —su cándida inocencia primitiva— subsisten en la intimidad profunda a pesar de las transformaciones operadas en ellos por la acción, que intentó ser civilizadora, de Amitz Dulniker. La simplicidad memorable de su *línea argumental*, la riqueza de su *entramado anecdótico* y la solidez de su *montaje* novelesco son calidades y valores literarios indudables de *El zorro en el gallinero*. Hay otros que se destacarán a continuación.

3. *Atmósfera*

Una de las cualidades que distinguen al novelista auténticamente creador es que en el *orbe imaginario* por él elaborado se respira una *atmósfera* personalísima e inconfundible. Todo lector sabe que la *atmósfera* propia del orbe creado por todo novelista auténtico es, como ocurre con el aroma de las flores, inequívocamente reconocible aunque no

pueda ser exhaustivamente definida mediante una elaboración crítica conceptual. Otro de los valores literarios de *El zorro en el gallinero* radica en que posee su propia *atmósfera* inconfundible. Tal como se ha indicado, esa *atmósfera* no puede ser definida, pero es posible, en cambio, dar algunos indicios de ella. Esos indicios podrían ser insinuados, sintéticamente, afirmando que *El zorro en el gallinero* instaura una *atmósfera* narrativa que oscila entre el realismo literario y la deformación caricaturesca de la realidad. Podría caracterizarse la *atmósfera* de esta novela aseverando que se trata de una creación *seudorrealista*, porque si bien nada hay en ella que escape a las posibilidades de lo real, no procura, sin embargo, dar una copia fiel de la realidad sino una visión deformada de la misma. La postura creadora de Ephraim Kishon es en esto semejante (aunque no quepa hablar de influencias y sean en todo lo demás totalmente disímiles) a la de Ramón del Valle Inclán en sus *esperpentos*. Uno y otro crean orbes imaginarios en los que la realidad aparece reflejada como en los espejos cóncavos y convexos deformantes. Estas observaciones, que dan algunas pautas para sugerir la *atmósfera* de *El zorro en el gallinero*, pueden ser completadas con otras referentes al instrumento —el *humor*— utilizado para la operación deformante. Ephraim Kishon maneja un *humor* (no obstante lo que pueda haber de satírico en su novela) despojado de acritud. Su *humor* no hiere. Ve los aspectos cómicos de la realidad pero no mostrados como ridículos sino como limpiamente regocijantes. En rigor, toda la novela irradia una especie de particular júbilo vital. En esto, y a pesar de su carácter esperpéntico, la novela difiere totalmente de la creación valleinclanesca, en la que lo grotesco, lo dramático y lo trágico se combinan y dan, en verdad, una imagen de la vida a la vez bufa y sombría. Cabe agregar que el *humor* de Ephraim Kishon no se expresa a través de la invención verbal sino mediante la creación de situaciones cómicas.

4. Personajes

Si la elaboración de una *atmósfera* narrativa bien reconocible es otra de las calidades literarias destacables de la novela de Ephraim Kishon, no lo es menos su facultad creadora de personajes, que, aunque diseñados con trazos caricaturescos, están vistos y mostrados con simpatía y se hallan dotados de cálida y profunda humanidad. Ephraim Kishon es de los novelistas que sabe *hacer querer* a las criaturas de su mundo imaginario. Están creados con amor, y, por lo mismo, no es sorprendente que el libro luzca esta dedicatoria: "*A Amitz Dulniker. Pese a todo*". porque, en verdad, Amitz Dulniker, pese "a todo", es un personaje querible. No obstante su histrionismo demagógico, es, en su último fondo, tan cándidamente inocente como los habitantes de Tel Komino, aunque encara la vida desde otra perspectiva. Su vocación de estadista u hombre de acción es real, y, por lo mismo, tras la caparazón histriónica, se hace ostensible un ser auténtico en su actitud vital. Ese histrionismo es un *tic* profesional, pero lo cierto es que, a pesar de sus deplorables consecuencias, su acción en Tel Komino ha nacido de las mejores intenciones y actúa movido por un impulso vocacional vitalmente irrefrenable. Lo que da trazas cómicas al personaje es su falta de sentido de la realidad, tan imprescindible para un estadista. En rigor, es un soñador quijotesco, incapaz de adecuar sus concepciones políticas abstractas al medio en el cual quiere imponerlas. Su vocación de estadista es vitalmente veraz, pero, por deformación profesional, ha mecanizado todo su andamiaje conceptual y falsifica así toda su acción. Esta dualidad del personaje, que muestra, por un lado, un fondo de vida auténtica, y, por otro, una costra de vida mecanizada, que le impide realizar adecuadamente lo que proviene de su entrañable fondo vital, está demostrada con excepcional verdad estética y humana y le confiere estatura de gran creación literaria. Amitz Dulniker es de esos personajes que pueden convertirse, por su

valor representativo de un tipo de existencia humana, en un mito viviente más allá de las páginas de la novela. En torno de este gran personaje —centro dinamizador de la novela— se mueven muchos otros que componen, en conjunto, la imagen de la vida colectiva de Tel Komino. Cada uno de ellos —todos perfectamente individualizados, vivientes y memorables— merecería un comentario que subrayara críticamente sus valores en cuanto a creación literaria. No es posible hacerlo aquí, pero conviene decir que el lector encontrará, sin lugar a dudar, regocijante placer al conocerlos.

5. *Realidad soñada*

Escribir una novela es, antes que nada, *soñar un mundo imaginario con consistencia propia*; leer una novela es, antes que nada, *penetrar en ese sueño ajeno y vivirlo como propio*. Un mundo imaginario con consistencia propia es el creado por Ephraim Kishon en *El zorro en el gallinero*, y si el lector quiere gustarlo y valorarlo por sus calidades sustanciales intrínsecas, debe sumergirse en él, inicialmente, prescindiendo de las consideraciones que pueden sugerir su carácter de “*sátira del Estado democrático y de la sociedad politizada de hoy*”. Léida esta novela como debe ser leída toda novela, esto es: como un *sueño*, se le harán bien presentes sus calidades literarias y se regocijará con las extraordinarias aventuras y desventuras que viven Amitz Dulniker y su secretario en esta insólita aldea que es Tel Komino. Las reflexiones de carácter socio-político que la novela suscite son posteriores a esta gozosa lectura. El autor, por lo demás, no impone una implícita filosofía política. Sólo muestra y sugiere. Cada lector puede inferir libremente sus propias conclusiones. Pero esto no es todo. Como en toda creación literaria auténtica, *El zorro en el gallinero* admite interpretaciones que van más allá de la inicial intención del autor: Amitz Dulniker, por ejemplo, en un sentido amplio, admite ser visto no sólo como la representación caricaturesca de un

estadista de hoy sino también como cómica representación de un tipo humano de hoy y de siempre: el hombre dominado por un deformante *espíritu de abstracción*, que, ante la realidad, procede como el médico de la historia famosa que optaba por salvar los *principios* aunque así se le murieran los enfermos.

* Ephraim Kishon, **El zorro en el gallinero**.
Ediciones G. P., Barcelona, 1976. 252 págs.
Traducción de Asher Mibashan.

Camila O'Gorman en la dimensión del sueño

1. *La historia escribe novelas*

La realidad de todos los días suele ofrecer, y con mucha frecuencia, sucesos, o *historias* personales, que tienen, de por sí, la consistencia y la organización de la más apasionante de las novelas. Cuando una de esas *historias* se vincula, de algún modo, con los acontecimientos históricos de primera fila, no es raro que llegue a adquirir el rostro de lo legendario y se fije en la memoria colectiva con el carácter que configura a los hechos representativos de una época. Tal es lo que ocurre con la trágica *historia* de Camila O' Gorman y el clérigo Uladislao Gutiérrez, fusilados, en Santos Lugares, localidad situada a cinco leguas de Buenos Aires, el 18 de agosto de 1848, por orden de Juan Manuel de Rosas. Ambos, apasionadamente enamorados, habían huído de Buenos Aires, hacía ocho meses, refugiándose, con nombres fingidos, en Goya, provincia de Corrientes. Allí fueron reconocidos, y delatados, por el clérigo irlandés Andrés Ganon. Rosas dio orden de trasladarlos a Buenos Aires, primero, y luego, abruptamente, dispuso su ejecución, sin que hubiera lugar, por un juego tenebroso del azar, a que interviniera en su favor la única persona capaz de lograr la suspensión de la sentencia: Manuelita Rosas. Sólo faltaban pocos días para que Camila diera a luz, lo que no fue motivo para, por lo menos, postergar la ejecución (aunque se procedió a bautizar, aún en el vientre de la madre, al futuro ser). Camila pertenecía a una aristocrática familia de origen europeo que entroncaba con los irlandeses O'Gorman, los franceses Peri-

chon de Vandeuil y los españoles Ximénez Pinto. Varios de sus ascendientes tuvieron, como ella, vidas novelescas. Especialmente, Ana María Perichon de Vandeuil, *la Perichona*, que fue amante del Virrey Liniers (y no sólo de él) y cuya vida es una ardiente espiral de aventuras y erotismo.

2. *Un viejo drama olvidado*

Tempranamente, la literatura tomó entre sus manos, para enaltecerla, la trágica historia de Camila O'Gorman y Uladislao Gutiérrez. No se había cumplido todavía una década del atroz fusilamiento cuando se publicó *Camila O'Gorman* (Buenos Aires, Imprenta Americana, Calle de Santa Clara Núm. 62, 1856), drama histórico en seis cuadros, y en verso de Heraclio C. Fajardo. Este drama no es, desde luego, una obra maestra. El mismo autor, en las notas que cierran la edición, expresa que es el primero que escribió, y afirma que teniendo en cuenta que fue compuesto "*a los veintitrés años de edad y en el seno de una sociedad nueva donde la literatura se halla aún en estado de embrión*", no puede resultar extraño que su texto esté "*plagado de defectos*". Pero si bien no es una obra maestra, y a pesar de las declaraciones del propio autor, cabe afirmar que literariamente el drama de Heraclio C. Fajardo no carece de valores y hasta puede estimarse sorprendentemente bien compuesto: se desarrolla según un plan inteligentemente pensado y desenvuelto con precisión; es ameno y se lee sin esfuerzo; los personajes están nítidamente caracterizados; la versificación es correcta y se movilizan formas estróficas y métricas muy variadas. Estos valores literarios confieren interés al viejo y olvidado drama de Fajardo pero no es menor el que le confiere su carácter de testimonio de una situación histórica: hace evidente que la tragedia de Camila y Uladislao había ya arraigado en la conciencia colectiva como *hecho representativo* de una época y que importaba como suceso cuya interpretación permitía penetrar en la psicología de Rosas

y en los rasgos de su despótico gobierno. El drama de Fajardo ofrece del dictador argentino una imagen coincidente con la fijada por sus contemporáneos anti-rosistas y por los historiadores posteriores ubicados en la misma postura e igual ocurre con otro personaje de la obra: Manuelita Rosas. En cuanto a la interpretación del suceso que constituye el nudo del drama, el autor entra en el terreno de la especulación imaginativa: supone que Rosas ordenó el fusilamiento de los amantes prófugos para vengarse de Camila por haber rechazado sus requerimientos amorosos, y supone, asimismo, que el clérigo Andrés Ganon los delató porque también él pretendió a Camila y fue igualmente rechazado. En el prólogo de la obra, el autor razona fundamentando su hipótesis. Ella quizás, no es absurda. Pero lo significativo de la misma no radica tanto en la concreta verdad histórica que pueda contener como el hecho de que se postula una *visión* casi simbólica de esos trágicos amores: Uladislao y Camila configuran la representación de la fuerza vitalmente pura de la pasión amorosa y sus victimarios, la corrupción que, amparándose en un poder despóticamente ejercido, inmola esa pasión vitalmente pura en nombre, según palabras de Fajardo, de un fingido "*celo por la moral pública*".

3. *Poesía de la historia*

Heraclio C. Fajardo, en su *Camila O'Gorman*, intuyó con precisión los valores poéticos, y aún míticos, que transparecían en los trágicos sucesos que culminaron con el bárbaro fusilamiento de Santos Lugares, aunque su intuición no plasmó en una obra de valores sólidamente perdurables. Ese germen poético y mítico que no logra cristalizar en los versos del drama de Heraclio C. Fajardo adquiere, en cambio, plenitud en las páginas en prosa de *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* en las que Enrique Molina, auténtico poeta, retoma el tema y da de él una visión profunda y densa, hermosa y original. Esa visión conjuga realidad y sueño,

verdad y ficción. El autor mismo ha expresado, con lúcidas palabras, cómo ha concebido su labor creadora en esta obra: *"Un hecho, un personaje histórico tiene una faz externa, concreta, pasible de ser sometida a un juicio de valor. Y además, una carga sentimental, surgida de un consenso general, una especie de energía que fascina o rechaza y opera como un elemento desencadenante de imágenes mentales que rescatan de lo profundo los más diversos contenidos, en una total libertad. Escenas en perpetuo movimiento, que fluyen paralelas al suceso que las provoca, del cual constituyen su fondo secreto, su dimensión de sueño. Del mismo modo que es posible un análisis sociológico, económico, etc., de la historia, imagino también un análisis poético dirigido a captar esa última resonancia de la misma, ya sólo en el tiempo puro de la conciencia. Para evocar la orgullosa pasión de Camila he tratado de instalarme en esa zona donde se funden en una verdad única el mundo exterior y el interior. Por lo demás, los datos 'históricos' se han respetado estrictamente, incluso se ofrecen algunos documentos hasta ahora inéditos"*.

Una sombra donde sueña Camila O'Gorman se divide en tres partes cuya articulación confiere al libro una estructura muy precisa. La primera parte (páginas 11-142) está destinada fundamentalmente a evidenciar la atmósfera sociopolítica que rodeó la vida de Camila desde su infancia y a historiar sus antecedentes familiares, esbozando, simultáneamente, con breves pinceladas introducidas hábilmente en ese contexto, algunos rasgos del retrato de la protagonista del libro; la segunda parte (páginas 145-232) plantea los antecedentes de la tragedia: el nacimiento de la mutua pasión amorosa de Uladislao y Camila, el inexorable crecimiento de esa llama pasional y su culminación en la fuga; la tercera parte (páginas 235-304) narra los sucesos (estancia en Goya, delación, apresamiento y fusilamiento) que dan su tremenda tensión trágica a la relación pasional de los protagonistas. Esta rápida descripción del contenido de cada una de las tres partes hace bien ostensible una de las *intenciones crea-*

doras del autor: mostrar cómo la tragedia que protagonizan Camila y Uladislao es consecuencia de una *situación histórica* bien definida. Pero esta *intención creadora* no es la única ni, quizás, la sustancial. Todas las páginas del libro tienden a hacer sentir lo que esa tragedia, y especialmente su protagonista femenino, tienen de poéticamente simbólico, y aún mítico, en cuanto representación, válida universalmente, del amor cuando es vivido casi como una fatalidad de raíz inexorable. Por esto, para penetrar en las páginas de *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* es necesario tener muy en cuenta las afirmaciones de Enrique Molina antes transcritas, y que figuran en la página preliminar del libro, porque ellas constituyen la apertura necesaria para comprender y sentir la particular atmósfera que la obra instaura. El autor, de acuerdo con sus declaraciones, es fiel a la realidad histórica pero también a su propio pulso poético. Atento a la realidad, ve, asimismo, en ella, esa trans-realidad poética que constituye su sustancia permanente.

4. *Alquimias del odio y del amor*

En *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Enrique Molina ofrece, según se evidencia en lo dicho sobre su contenido, dos imágenes que se superponen: la de la situación histórica argentina en la primera mitad del siglo pasado y la de los trágicos amores de Uladislao Gutiérrez y Camila O'Gorman. Estas imágenes, como también se infiere sin esfuerzo de lo expuesto, no son, ni quieren ser, *copias* o *calcos* más o menos fotográficos de la realidad. No son *copia* sino *creación*, aunque tengan, según la expresión de José Martí, "*la raíz en la tierra y base de hecho real*". Pero si bien esas imágenes son *creación* y no *copia*, ellas no traicionan la realidad en que se generan sino que, transfigurándola, la muestran en la desnudez de su verdad esencial. Es bien visible entonces que las dos imágenes creadas por el poeta no sólo se superponen como se ha afirmado antes, sino que también se

contraponen. Y esta contraposición adquiere plenitud de expresión precisamente a través de esa creación de una realidad imaginaria o trans-realidad poética que no *copia* los primeros planos de la realidad objetiva sino que traduce su *sentido* profundo (mediante la utilización, en ocasiones, de procedimientos de clara filiación surrealista).

Esa contraposición es muy clara: de un lado, un mundo de tenebrosa violencia, cuya "*feroz alquimia*" opera "*en las oraciones, en las divisas, en la pura, eléctrica sustancia de las médulas, en la estructura misma de los organismos, como si la aspirasen y se nutriesen de ella y a la vez la exhalaran contaminando el aire*"; del otro, Camila, "*el más puro y poético de los seres*", "*criatura de amor*", que en una sociedad donde "*imperan a la vez el odio y las virtudes domésticas, encarna las virtudes de la pasión, las virtudes de la locura, el honor del amor*".

5. *Es ya un hermoso mito*

Las dos imágenes que se conjugan en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* y la personalísima visión que ellas transmiten al lector hacen del libro una lectura apasionante, aunque, conviene señalarlo, debe ser leído lenta y cuidadosamente, si se le quiere apresar realmente, porque así lo exigen su tensión estilística y poética y su concentración expresiva. Es apasionante el amplio mural donde se plasma vívidamente un momento capital de la historia argentina y en el cual figuran estupendos retratos (baste recordar los de los generales Lavalle y Lamadrid) y situaciones (el asesinato de Quiroga, la huída del pequeño grupo de guerreros que procura evitar que el cadáver de Lavalle caiga en poder de los enemigos); es igualmente apasionante la historia de los dos protagonistas que va creciendo paulatinamente a través de las páginas del libro que logra hacer sentir la verdad de estas palabras del autor: "*Convertida ya en un hermoso mito, Camila O' Gorman es la más resplandeciente y exaltante*

hércina de este país. Ultrajada y asesinada en nombre de una moral opresora, jamás su trágica imagen dejará de estar presente en todo corazón donde el amor sea aún la única fuerza capaz de restituir al ser todo cuanto de dignidad y de belleza encierra el mundo”.

Enrique Molina. **Una sombra donde sueña Camila O’Gorman.** Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1973 (Primera edición) y 1975 (Segunda edición). 315 págs.

INDICE

Advertencia	5
LA MIRADA CRITICA	7
A. La lectura crítica	9
B. Area de acción, teoría, métodos	22
C. El crítico en acción	34
EN TORNO AL NOVECIENTOS	47
Rodó y la generación del 900	49
En el centenario de Julio Herrera y Reissig	56
Florencio Sánchez en 1975	68
Un mundo dramático: "Moneda Falsa"	78
María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia	88
Delmira Agustini: esquema de su itinerario vital y lírico	111
MISCELANEA CRITICA	143
La cultura en una encrucijada	145
Elemental ... Watson	151
Mucha suerte con harto palo	156
Las vidas también importan	161
Literatura alemana de ayer y de hoy	167
Un llanto por los desamparados	172
Un joven libro viejo	177
Un romance gardeliano contado por César Tiempo ..	183
De enigmas y de hampones	189
Quince autores, quince cuentos	195
Poeta de la nostalgia	201
Un narrador distinto	207
Los cuatro jinetes del "boom"	212
Dulniker en Tel Komino	217
Camila O'Gorman en la dimensión del sueño	224

TERMINADO DE IMPRIMIR EN
EL MES DE DICIEMBRE DE 1979
EN IMPRESORA REX S. A
GABOTO 1525 - MONTEVIDEO

COMISION DEL PAPEL
EDICION AMPARADA EN
EL ARTICULO 79 DE LA
LEY 13.349

DEPOSITO LEGAL N.º 145699/79

