

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Trabajos de Alumnos en los cursos de Seminario. Lectura y Comentario
de Textos y Clases Prácticas. - II

ESTUDIOS LITERARIOS E INTERDISCIPLINARIOS

- I. *Notas generales e interdisciplinarias sobre el Impresionismo*, por OSCAR A. FERNÁNDEZ.
- II. *Conducta humana y coherencia existencial en "Un guapo del 900" de Samuel Eichelbaum*, por JULIO CÉSAR MORÁN.
- III. *Una interpretación acerca de los elementos morbosos en las novelas de Roberto Arlt*, por VÍCTOR MONTENEGRO.
- IV. *El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón (ensayo sobre "Rayuela", de Julio Cortázar)*, por MARCELO ALBERTO VILLANUEVA.
- V. *Notas sobre la composición de "Fausto" de Estanislao del Campo*, por RAÚL A. LUISETTO.
- VI. *Motivaciones psicológicas en los principales personajes de "Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira" de Roberto J. Payró*, por MARTHA BERUTTI DE MACIEL.
- VII. *Comentario y explicación de un texto poético: "Hijo de la luz y de la sombra" de Miguel Hernández*, por ROBERTO SALVADOR PATANÉ.
- VIII. *Antonio Machado y el tema de la muerte*, por SILVIA NOEMÍ BALLARÁ.
- IX. *El paisaje en "Soledades, Galerías y otros poemas", de Antonio Machado*, por MARTA LEONOR GONZÁLEZ.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Trabajos de Alumnos en los cursos de Seminario, Lectura y Comentario
de Textos y Clases Prácticas. - II

ESTUDIOS LITERARIOS E INTERDISCIPLINARIOS

- I. *Notas generales e interdisciplinarias sobre el Impresionismo*, por OSCAR A. FERNÁNDEZ.
- II. *Conducta humana y coherencia existencial en "Un guapo del 900" de Samuel Eichelbaum*, por JULIO CÉSAR MORÁN.
- III. *Una interpretación acerca de los elementos morbosos en las novelas de Roberto Arlt*, por VÍCTOR MONTENEGRO.
- IV. *El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón (ensayo sobre "Rayuela", de Julio Cortázar)*, por MARCELO ALBERTO VILLANUEVA.
- V. *Notas sobre la composición de "Fausto" de Estanislao del Campo*, por RAÚL A. LUISETTO.
- VI. *Motivaciones psicológicas en los principales personajes de "Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira" de Roberto J. Payró*, por MARTHA BERUTTI DE MACIEL.
- VII. *Comentario y explicación de un texto poético: "Hijo de la luz y de la sombra" de Miguel Hernández*, por ROBERTO SALVADOR PATANÉ.
- VIII. *Antonio Machado y el tema de la muerte*, por SILVIA NOEMÍ BALLARÁ.
- IX. *El paisaje en "Soledades, Galerías y otros poemas", de Antonio Machado*, por MARTA LEONOR GONZÁLEZ.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la Ley N° 11.723.

© by *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
(Departamento de Letras). Universidad Nacional de La Plata*

La Plata, 1968.

S U M A R I O

NOTICIA por Raúl H. Castagnino	1
FERNÁNDEZ, Oscar A. <i>NOTAS GENERALES E INTERDISCIPLI-</i> <i>NARIAS SOBRE EL IMPRESIONISMO</i>	5
PRESENTACIÓN	5
PANORAMA HISTÓRICO-SOCIAL Y ARTÍSTICO-CULTURAL	6
Francia	6
Hispanoamérica	14
EL IMPRESIONISMO, MOVIMIENTO HOMOGÉNEO	17
La pintura impresionista	20
La literatura impresionista	25
La música impresionista	32
La escultura impresionista	34
HACIA UNA DEFINICIÓN	35
SUMA DE CARACTERÍSTICAS	38
EL IMPRESIONISMO A TRAVÉS DE <i>CUENTOS Y RELATOS DEL NORTE</i> <i>ARGENTINO</i> , DE JUAN CARLOS DÁVALOS	40
Dávalos y su obra	41
Ilustración	44
A modo de conclusión	61
MORÁN, Julio César. <i>CONDUCTA HUMANA Y COHERENCIA</i> <i>EXISTENCIAL EN "UN GUAPO DEL 900", DE SAMUEL</i> <i>EICHELBAUM</i>	63
Situación política, social y económica	63
Situación cultural	64
Situación literaria	64
Samuel Eichelbaum: vida y obra	65
"UN GUAPO DEL 900"	67
Conducta humana y coherencia existencial en <i>Un guapo del 900</i> ...	67
Bibliografía	87
A) Bibliografía general	87
B) Bibliografía especial	87
C) Diarios consultados	88

MONTENEGRO, Víctor. <i>UNA INTERPRETACIÓN ACERCA DE LOS ELEMENTOS MORBOSOS EN LAS NOVELAS DE ROBERTO ARLT</i>.....	89
Situación de la literatura nacional	89
Lo morboso en la literatura	90
Una interpretación posible de la personalidad de Arlt	99
Elementos morbosos en las novelas de Arlt	104
Bibliografía	109
VILLANUEVA, Marcelo Alberto. <i>EL SALTO HACIA ADELANTE O LA RAZÓN DE LA SINRAZÓN (ENSAYO SOBRE "RAYUELA", DE JULIO CORTÁZAR)</i>	111
PRESENTACIONES	111
Presentación de <i>Rayuela</i>	111
Presentación de Julio Cortázar	113
Presentación del título de esta monografía	115
LOS SÍMBOLOS DE <i>RAYUELA</i>	117
De los símbolos en general	117
Aporte de Paul Tillich	118
La importancia de los símbolos en Cortázar	118
Los símbolos más importantes de <i>Rayuela</i>	120
La relación entre los símbolos	123
LOS PERSONAJES DE <i>RAYUELA</i>	124
El mundo abierto de los personajes de <i>Rayuela</i>	125
La situación como instalada en los personajes	125
La posición de los personajes de <i>Rayuela</i>	126
Superación de "figuras" o "constelaciones de personajes"	132
LAS DIVISIONES DE <i>RAYUELA</i>	134
Los capítulos prescindibles	134
El "lado de acá" y el "lado de allá"	136
La referencia a la búsqueda	138
EL MÉTODO DE ESCRITURA DE <i>RAYUELA</i>	139
Describir la literatura	140
¿Una crítica a Julio Cortázar?	141
El humor en la escritura cortaziana	142
LA RELACIÓN REALIDAD-FANTASÍA EN <i>RAYUELA</i>	143
EL TÍTULO DE <i>RAYUELA</i>	145
El título de Mandala	145
El título de <i>Rayuela</i>	146
De los juegos en general. Una contribución de Huizinga	146

La rayuela: sus orígenes y patrones	147
La rayuela: sus interpretaciones y su validez	148
A modo de conclusión	149
"EL SALTO HACIA ADELANTE"	150
Bibliografía	152

LUISETTO, Raúl Alberto. NOTAS SOBRE LA COMPOSICIÓN DE "FAUSTO" DE ESTANISLAO DEL CAMPO	155
Génesis del poema	155
Estructura del poema	159
¿Transposición o recreación? El pacto con el Diablo	176
Las personalidades de Del Campo. El motivo de la flor	179
Las descripciones de la naturaleza	182

BERUTTI de MACIEL, Martha. MOTIVACIONES PSICOLÓGICAS EN LOS PRINCIPALES PERSONAJES DE "DIVERTIDAS AVENTURAS DEL NIETO DE JUAN MOREIRA", DE ROBERTO J. PAYRÓ	185
Introducción	185
Madre	186
Pedro Vázquez	189
Teresa	192
María	196
Eulalia	200
Conclusión general	203
Bibliografía	205

PATANÉ, Roberto Salvador. COMENTARIO Y EXPLICACIÓN DE UN TEXTO POÉTICO: "HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOM- BRA", DE MIGUEL HERNÁNDEZ	207
I. INTRODUCCIÓN	210
II. ANÁLISIS	211
Motivo	211
Verso y estrofa	211
La sonoridad	212
La palabra	213
III. FIGURAS RETÓRICAS Y RASGOS DEL ESTILO	215
IV. LA SINTAXIS	216
V. LAS SENSACIONES	217
VI. SÍNTESIS	218
CONCLUSIÓN	220
Bibliografía	222

BALLARA, Silvia Noemí. ANTONIO MACHADO Y EL TEMA DE LA MUERTE	223
I. INTRODUCCIÓN	223
II. "SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS"	224
a) "En el entierro de un amigo"	224
b) "Daba el reloj las doce... y eran doce..."	226
c) "¿Y ha de morir contigo el mundo mago?... "	227
d) "Siempre fugitiva y siempre..."	228
e) "Hacia un ocaso radiante..."	229
III. "CAMPOS DE CASTILLA"	232
a) "Señor ya me arrancaste lo que yo más quería..."	232
b) "Una noche de verano..."	232
c) "Al borrarse la nieve, se alejaron..."	233
IV. "NUEVAS CANCIONES"	234
V. CONCLUSIONES	235
APENDICE	237
Bibliografía	241

GONZÁLEZ, Marta Leonor. EL PAISAJE EN "SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS", DE ANTONIO MACHADO	243
INTRODUCCIÓN	243
EL PAISAJE EN "SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS"	245
Índole del paisaje	245
El paisaje como espejo	246
El paisaje y el sueño	247
El paisaje y el tiempo	251
El paisaje y la muerte	255
Paisaje de transición.....	256
CONCLUSIONES	256

NOTICIA

En el transcurso del año 1966, el Departamento de Letras reanudó la publicación de "Trabajos de alumnos en los cursos de Seminario, lectura y comentario de textos en clases prácticas". El primer volumen de la nueva época de dicha serie fue titulado genéricamente Estudios Literarios y reunió cinco monografías, nacidas y orientadas en algunas de las cátedras de la sección Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Compaginamos ahora y sometemos a la consideración de lectores y críticas una segunda entrega de esa Colección, integrada por nueve estudios, que también equivalen a los pasos iniciales en el campo de la investigación literaria, de otros tantos futuros especialistas.

La labor práctica habitual de las cátedras, cada año lectivo, deja como saldo importante número de trabajos de jóvenes estudiantes que merecen ser conocidos más allá de las aulas. Sería ideal como estímulo, y de utilidad pedagógica, la publicación de casi todos ellos. Sin embargo la imposibilidad material y económica de dar a todos oportunidad de llegar a la letra de molde, en cada intento editorial obliga a una dura selección, que muchas veces peca de injusta, pues confina al plano de lo inédito estudios que honran a sus noveles autores y a quienes los orientaron.

Al escoger las monografías que en este caso constituirán el segundo volumen de la serie antes nombrada se tuvo en cuenta el resultado de algunas sugerencias dadas por el Departamento de Letras en el sentido de una apertura interdisciplinaria en las investigaciones iniciadas desde el campo de las letras. Tal es la razón por la cual, esta segunda entrega de "Trabajos de Alumnos en los Cursos de Seminario, Lectura y Comentario de Textos y Clases Prácticas" lleva por título: Estudios literarios e interdisciplinarios, ya que varios de los trabajos reunidos en ella responden a dicha tónica. Como es comprensible, el carácter subrayado es de limitada amplitud y, desde luego, es necesario tener presente, frente a los distintos ensayos que siguen, varias razones fundamentales concernientes a sus limitaciones:

1º) Que las actividades interdisciplinarias se operan en varios niveles: los de la sobreestructura, del "metalenguaje" o de primer grado: las de intereses concurrentes o de segundo grado. Es en este último sentido como indagan interdisciplinariamente algunos de los trabajos aquí incluidos.

2º) Que la vinculación interdisciplinaria está realizada por una persona que explora campos afines de disciplinas próximas, partiendo de un

terreno en el cual cumple estudios básicos y no por varios investigadores, cada uno de los cuales podría aportar saber específico.

3º) Que se trata de trabajos escolares de iniciación y que desde ésta se ha tratado de aproximar disciplinas afines al alcance de los estudiantes.

El primer ensayo: *Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo*, de Oscar A. Fernández, reúne noticias acerca de dicha escuela, de las implicaciones en pintura, literatura, música y escultura; y verifica su presencia en un narrador regionalista argentino: Juan Carlos Dátalos. La labor fue orientada, básicamente, en un sentido informativo con el objeto de reunir y sintetizar datos, apreciaciones y elementos relativos al impresionismo, que generalmente se hallan dispersos en diferentes fuentes y tratados. Su autor se fijó como meta el resumen de nociones ya conocidas y el ejercicio de su aplicación literaria antes que la preocupación por novedades espectaculares.

Julio César Morán en *Conducta humana y coherencia existencial en "Un guapo del 900"*, de Samuel Eichelbaum, vincula la creación teatral, el escudriñamiento psicológico y la conducta existencial de seres que debaten posiciones vitales. Psicología, ética, y creación dramática transitan aquí caminos convergentes. La meta fijada en este caso no excluyó reacciones personales frente a los tipos estudiados.

En *Una interpretación acerca de los elementos morbosos en la novela de Roberto Arlt, Víctor Montenegro* concluye en un mismo sentido análisis literario y análisis psicológico de profundidad y relaciona Literatura, Psiquiatría y Psicoanálisis. Este trabajo fue orientado en el sentido de dar preponderancia a un método descriptivo como paso previo a toda hermenéutica.

En la monografía *Notas sobre la composición de "Fausto"*, de Estanislao del Campo, Raúl Alberto Luisetto relaciona la génesis de dicho poema gauchesco frente al libreto operístico sobre el cual se realizó la representación que lo originó. La orientación metodológica escogida subrayó el apoyo comparativo de los elementos que en ambos textos se interrelaciona.

Martha Berutti de Maciel, en *Motivaciones psicológicas de los principales personajes de "Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira"* de Roberto J. Payró, se encamina en el sentido de apuntalar conclusiones de orden literario con fundamentos tomados de la psicología.

Los tres trabajos que cierran el tomo apuntan a lo estrictamente literario desde la técnica del análisis textual. Roberto Salvador Patané comenta y explica el poema "Hijo de la luz y de la sombra" de Miguel Hernández y a través de la compulsión estilística precisa el momento culminante del poeta en el cual "el amor, como compensación del horror vacui, modo de quedar la clausura personal y desnudo de significación trascendente, se concreta, se objetiva en el hijo capaz de otorgar al poeta una forma infraterrena de perennidad". Silvia Noemí Ballará indaga sobre Antonio Machado y el tema de la muerte, concluyendo sobre el carácter de preocupación existencial que para un poeta ofrece la muerte. Y Martha Leonor González se ocupa de *El paisaje en "Soledades, galerías y otros poemas"*, de Antonio

Machado y establece cómo el paisaje puede interpretarse en dicho poeta como medio por excelencia de expresión de todas sus intuiciones.

Creemos que al continuar la publicación colectiva de trabajos de alumnos se cumplen los fines de estímulo que no pueden dejar de funcionar en el plano universitario con respecto a los jóvenes y, particularmente, en el caso de los estudiantes de Letras a quienes resulta difícil concretar sus primeros esfuerzos con la pluma y, más aún, encontrar dónde publicarlos. En la medida de lo factible y con los recaudos del caso, hemos procurado una vez más alentar las capacidades para la investigación, llevándolas a la concreción de trabajos personales. Los frutos están a la vista en los dos volúmenes de esta serie que ven la luz merced al apoyo de las autoridades de la Facultad.

RAÚL H. CASTAGNINO

Jefe del Departamento de Letras

La Plata, mayo de 1968.

OSCAR A. FERNÁNDEZ

NOTAS GENERALES E INTERDISCIPLINARIAS SOBRE EL IMPRESIONISMO.

(Verificación e incidencia en un autor regionalista argentino)

Monografía realizada en el curso de Introducción a la Literatura.
Profesor titular, Doctor Raúl H. Castagnino.
Ayudante de Trabajos Prácticos, Profesora Raquel Sajón de Cuello.

PRESENTACIÓN

Hablar sobre un movimiento artístico —el impresionismo— que alumbró en todas las manifestaciones del espíritu y sorprendió por su peculiaridad, resulta empresa ardua, por su abarcadora totalidad del Arte; y complicada, por el haz problemático que nucleó; máxime porque ambicionamos rastrear el mayor ámbito de su fuerza engendradora, de su pretensión en el plano definitorio, característico e ilustrativo, este último a través de una obra autóctona de nuestra nacionalidad. Y siempre en el terreno de lo puramente informativo, aunque a veces incursionemos los lindes de la crítica especializada al orillar la estilística.

A través de la historia literaria, muchos son los movimientos que pasaron sin trascendencia. No disolvieron totalmente a su antecesor ni desarrollaron completamente su poderío, su ideal artístico. Pero con el impresionismo sucedió lo contrario: recorrió como la savia todas las ramas del arte y nada escapó a su influjo, a su arrollador magnetismo. En forma integral algunos y otros (los menos) parcialmente, todos adoptaron durante su vigencia, consciente o inconscientemente, sus actitudes. A fines del siglo XIX, ciertas expresiones literarias, musicales, arquitectónicas, plásticas, pictóricas, escultóricas iban acompañadas de un mismo epíteto: impresionismo. Críticos y poetas, pintores y escultores, arquitectos y grabadores estaban hermanados por una misma afinidad intrínseca que los asistía, situaba y congeniaba. Encumbrado ya como realidad de la Historia, su influencia —proyectada a todos los rincones del mundo y a épocas posteriores— iba a estimular la creación en una escala inigualable, sin eclipsar los acentos vernáculos, el "color local", tanto, que se habló de un impre-

sionismo a la italiana, a la francesa, a la alemana, etc. Este ensayo, de base informativa, se propone sucesivamente ligar el panorama que corresponde al entorno histórico-cultural del impresionismo; caracterizar a éste como movimiento homogéneo y trascendente y advertir —a modo de ejercicio de aplicación— sus incidencias en un autor regionalista argentino: Juan Carlos Dávalos, cuyas características de narrador regionalista podían suponerlo distante de los influjos de aquel movimiento, que abre puertas renovadoras a la prosa y al verso contemporáneo.

PANORAMA HISTÓRICO-SOCIAL Y ARTÍSTICO-CULTURAL

Francia

Al buscar la cuna del impresionismo es inevitable pensar en Francia, en la Francia de 1850, agitada todavía por la confusión política y social. En ella hallamos un campesinado y una gran parte de la población acomodada, contrarios a la República. Esta aversión crece con el aumento súbito de las contribuciones fiscales, con la baja extraordinaria de la renta —que llegó hasta la mitad de su valor corriente—, y con las tendencias de la política económica que parece no querer detenerse ante la propiedad particular. Estas causas y, finalmente, la decadencia general de la industria aumentan el temor de la República, pues incrementan la inclinación hacia la izquierda y llegarán al fin a apoyar al socialismo.

En diciembre de 1852, Luis Napoleón (1808-1873) (Napoleón III) es proclamado emperador de Francia. Su reinado se extiende dieciocho años (1852-1870). En primer lugar, trabaja contra el socialismo; cree que cada francés, a quien él "facilita una existencia cómoda", es un recluta sustraído a las teorías socialistas. Mientras tanto, la literatura del día refleja esa sociedad de bohemios, quienes se introducen en la lírica siguiendo las huellas, entre otros, de Enrique Murger (1822-1861). "De un lado están los bohemios o ex bohemios, hijos del pueblo: Murger, Champfleury, Duranty. Del otro los grandes burgueses: los Goncourt y Flaubert. Las dos clases se denigran, se desprecian. Tanto Flaubert como los señores Huot de Goncourt eran consecuentes con su clase. Se distinguió, pues, entre un realismo popular, el primero en el orden del tiempo, y un realismo de burgués ('realismo burgués' se prestaría a equívoco), primero en el orden de importancia"¹.

La inclinación hacia las cuestiones sociales y económicas se acentúa a diario. Se exhiben las pústulas de la sociedad y todas sus lacras; cuando la vida cotidiana no suministra motivos, se saca de la Antigüedad y del Oriente ejemplos inauditos de concupiscencia y de horror, proclives al naturalismo (en el teatro se utilizan cuentos de hadas para poder presentar trajes livianos y escenas más livianas todavía). Los poetas y novelistas no se muestran reformadores o censores, sino simples pintores; y detrás de toda esa

¹ Thibaudet, Albert. *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Traducción del francés por Luis Echavarrí. Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1945; 2ª ed., p. 313.

temática que, a veces, delata lo execrable, hay una luz de esperanza, de optimismo. No obstante se habla en tono de mofa de la "escuela del sano criterio" para calificar de insulsos y prosaicos a François Ponsard (1814-1867) y a los pocos poetas que, como aquél, procuran combatir las malas costumbres. ¿Pero a quién culpar las fechorías y la vocación de ascender económicamente de que da muestras la juventud francesa? El espíritu prosaico domina hace ya tiempo en el teatro, así como el materialismo y la sensualidad nerviosa en la novela; y sólo se harán más claros, más positivos y más triviales desde que las especulaciones felices y el afán brutal de goces materiales reinen sobre todos los ciudadanos.

El cientificismo borra todo pesimismo basado en la filosofía de Arturo Schopenhauer (1788-1860). El optimismo del siglo XIX se apoya en las teorizaciones del positivismo de Augusto Comte (1798-1857) y en la filosofía idealista de los jóvenes continuadores de Jorge Guillermo Federico Hegel (1770-1831)². Augusto Comte eligió para su sistema filosófico el adjetivo: *positivo* que, "añadido al conocimiento, convertía al saber en auténtica ciencia, pues esa palabra no había sido elegida al azar [. . .] *Positivo* designaba lo real por oposición a lo quimérico; lo útil por contraste con lo inútil; la certeza como antagónica de la indecisión; lo preciso como contrapuesto a lo vago; lo positivo, a lo negativo; lo relativo, a lo absoluto. Luego, la metafísica, felizmente superada era un 'saber' quimérico, inútil, indeciso y vago de lo absoluto"³. Efectivamente, en literatura, la crítica determinista de Hipólito Adolfo Taine (1828-1893), se aplica en la *Historia de la Literatura Inglesa* (1863), y el objetivismo científico de Fustel de Coulanges (1830-1899), en *La ciudad antigua* (1864); en fisiología, las leyes de la herencia de Claudio Bernard (1813-1878), marcan una tendencia que expresa un profundo escepticismo ante lo supranatural, una honda aversión hacia "lo místico" y una terrible preocupación hacia los valores materiales inmediatos, positivistas; aunque a Bernard se lo debe tomar con mucho cuidado.

En otro aspecto, "el capitalismo financiero e industrial se desarrolla siguiendo las directrices trazadas tiempo atrás; pero debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo y pasa de un 'libre juego de fuerzas' a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos"⁴.

Desahogada Francia por los beneficios obtenidos en la campaña de Crimea (1854), su poderío financiero vendrá a caer desengañado. En una época de poder monetario, el capitalismo domina la situación. El burgués, con su criterio realista, cuenta como única fuerza el dinero y la economía ordenada. La política se transforma en simple cálculo; la religiosidad se

² "Jóvenes hegelianos". Más tarde, sobre todo Ludwig Feuerbach (1804-1845) con su filosofía llena de un porvenir mejor.

³ Estiú, Emilio. *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Filosofía, 1964, p. 13.

⁴ Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Traducción: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964; t. II, pp. 402-403.

se convierte en ecuación ventajosa; la metafísica es suprimida y la moral desaparece desvirtuada. El dinero está endiosado como único dinamismo posible, movilizador del mundo; vive su éxito presente. De todos los males, el Imperio parece el menor; pero éste, representado en la figura de Napoleón III, puede derivar en anarquismo, como asimismo el burgués se inclinará al individualismo. El individualista, seguro en su presente éxito económico, afirma el libre albedrío y desecha toda abstracción de tipo especulativo para abismarse en lo concreto. Esta voluntad de emancipación y liberación contra toda sujeción a normas, esta escasez de idealismo trascendental y este ascenso de rango —indiferente a los medios puestos en uso— se reflejarán en el arte: un arte de acento semi-popular como es el arte burgués y como fue la campaña de Crimea.

Al aparecer *Madame Bovary* (1857), de Gustavo Flaubert (1821-1880), el gobierno la trató de insana, pues excedía los límites del decoro (después se retractó y el autor fue distinguido con la Cruz de la Legión de Honor); *Las flores del mal* (1857), de Carlos Pedro Baudelaire (1821-1867), conoció el banquillo de los acusados. No se quiso dar permiso para la representación de *Las leonas pobres* (1858), de Emilio Augier (1820-1889), pero luego se permitió su representación a instancias del príncipe Napoleón III. Los literatos que se opusieron a la pasión creciente de especulaciones y a la caza insensata de riquezas recibieron apoyo, como sucedió con Ponsard, quien en 1853 luchó contra estos excesos de codicia en su drama *El honor y el dinero*, y tres años después en su otro drama *La Bolsa*. Napoleón agradeció por carta a éste y a Oscar de la Vallée por su obra *Los manipuladores de dinero* (1857), estudios históricos y morales sobre los especuladores; en ese año se conoció, además, *Cuestión de dinero*, de Alejandro Dumas (hijo) (1824-1895)⁶. Y cabe recordar a Henry Becque (1837-1899), fecundo continuador y renovador de esta temática, sobre todo en su obra *Los cuervos* (1882), que informa sobre los voraces hombres de negocio.

Los periódicos encuentran en la política su atracción de venta y, más tarde, con afán de sensacionalismo, husmearán en la vida privada de personajes conocidos, o convertirán en asunto de artículos de fondo las especulaciones de grandes empresas industriales o bancos. La competencia hace que las crónicas parisienses se conviertan en una colección de escándalos privados, y las aventuras de las mujeres venales constituyen una lectura favorita, sin que se respeten secretos particulares ni el decoro, ni detengan a los escritores las consecuencias desmoralizadoras. La literatura se halla unida a tal circunstancia por la complicidad del incipiente naturalismo. La ruptura de toda convención de reglas artísticas y de la moral en el arte estalla con el movimiento naturalista ya fermentado. La emancipación no conoce fronteras de sexo; por eso la mujer y sus problemas sociales son activos inspiradores de variadas inquietudes. El eco llega a los escritores de dramas y novelas: "Se hizo propagnada en pro del 'movimiento feminista', se enaltecó el 'amor libre' y la 'maternidad libre' y se criticó acer-

⁶ *Historia Universal*. Dirigida por Guillermo Oncken. Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1921; t. XXXVI, p. 61.

bamente el matrimonio burgués y la 'doble moral', que concede al hombre libertad sexual antes de casarse y exige de parte de la mujer virginidad al contraer matrimonio''⁶. Hay cierta simpatía por la prostituta, especialmente en los poetas franceses llamados decadentes. "Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad y la moral basada en la familia burguesa. La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la 'natural' forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento''⁷. Sin embargo, esta liberación todavía continúa sin base sólida, por lo menos en el arte.

Al iniciarse la Tercera República (1870), el "arte oficial (bajo la presión del naturalismo ambiente) se aventura en un realismo toscamente fotográfico, con las manifestaciones de ruralismo de un Bastien-Lepage, y con las grandes composiciones de un Roll, inspirándose en la vida de los obreros y en los conflictos sociales, pero manteniéndose en un tono convencional y ampuloso..."⁸. Anteriormente, Napoleón III había sido derrotado por sus opositores, entre ellos León Gambetta (1838-1882), el más fogoso. No obstante, el mayor golpe asestado al gobierno Imperial procede de la guerra franco-prusiana (1870-1871), que se había ido incubando lentamente desde febrero de 1869 hasta ser declarada formalmente el 19 de julio de 1870, por medio de un documento que Lesourd, el encargado del gobierno francés en Berlín, presentó al canciller de la Confederación de Alemania del Norte. En este documento se señalaba la candidatura para el trono de España del príncipe Leopoldo de Hohenzollern, sobrino del rey de Prusia, como empresa dirigida contra la seguridad territorial de Francia. La seguridad necesaria para el avaro, quien ve disminuir su tesoro. La ambición burguesa más los principios liberales de la época que despertaron una fuerte agitación nacionalista, hicieron sucumbir a Francia⁹, que debió aceptar un armisticio firmado en Francfort el 10 de mayo de 1871.

El sentimiento de liberación y de nacionalismo proclamó la unificación del país alemán en un *Reich*, bajo la hegemonía de Prusia, que en esos tiempos también custodia la unidad italiana. Por otro lado, se afirmó la promoción del proletariado. El arte bebe de estas fuentes; el período finisecular se las ofrece. Un período donde se encuentran las más variadas ideas, muchas de las cuales apuntalarán al siglo XX y sobrevivirán hasta nuestros días. La filosofía se generaliza increíblemente. "Ciertas obras pseudocientíficas y con aspiraciones metafísicas podían ser leídas, durante

⁶ Albrecht, Hellmuth F. G. *Tendencias en la literatura alemana desde el Naturalismo hasta nuestros días. Del Naturalismo al Neorromanticismo*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Lenguas Vivas, 1954; cap. II.

⁷ Hauser, Arnold. Ob. cit., p. 423.

⁸ Guinard, Paul. *Arte francés*. Traducción del original francés, inédito, por Manuel Sánchez Sarto. Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1931, p. 391.

⁹ Esto por afuera; internamente París soporta, después del armisticio de Versalles (28 de enero de 1871), una revolución organizada por elementos republicanos, socialistas y anarquistas (18 de marzo). Los insurgentes constituyeron un gobierno local llamado *Comuna de París*, deseando transformar a Francia en una federación de comunas autónomas, de ahí que recibieron el nombre de comuneros. Luego de siete días de sangrienta lucha callejera, los revolucionarios caen el 28 de marzo. La presidencia de la República es asumida por Thiers en agosto.

ese período, por el profesor universitario o por el hombre de la calle[. . .] El alimento científicista nutría en Alemania la triste fantasía de Haeckel, por ejemplo[. . .]; en Francia, Le Dantec representaba a la perfección el nuevo y 'renovador' modo de pensar¹⁰. Al mismo tiempo, en Alemania se retorna a Manuel Kant (1724-1804); Francia adhiere el neokantismo, que influyó, por ejemplo, sobre Boutroux, Hamelin, Lachelier. En ese ambiente también se combate al científicismo. El joven Henry Bergson (1859-1941), influido por el evolucionismo y biologismo de Heriberto Spencer (1820-1903), ofrece su tesis *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889). "La ciencia retomaba contacto con la filosofía a través del bergsonismo (que influía en biología, psiquiatría, sociología); el arte, consciente o inconscientemente, transitaba por los derroteros del nuevo modo de pensar"¹¹. Los filósofos se dirigen hacia las nuevas ciencias que se desprenden de la filosofía, o sea, la psicología y la sociología, en un gesto positivista.

La gran crisis económica sufrida en Francia entre los años 1874 a 1880, a causa de la guerra franco-prusiana, descorre el velo que cubre todavía toda la fuerza social. Ayudada además por el pensamiento de Carlos Marx (1813-1883), para quien no son los movimientos ideológicos los que originan la cultura y el progreso, sino los procesos y las fuerzas económicas que se manifiestan en luchas de clases. Ahora se está ante una verdadera *revolución* social y se hace palpable aquello que señala Arnold Hauser¹². La preocupación no ya de un individualismo¹³ que se vale de mil y una artimañas para llegar a destacarse de la masa, sino la de la masa proletaria que lucha contra el individualismo capitalista. La epopeya del obrero de París aparece en *La Taberna* (1877) y la del minero del Norte en *Germinal* (1885), las dos obras de Emilio Zola (1840-1903); la pintura de la gente humilde y desgraciada en *Humillados y Ofendidos* (1866), de Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821-1881); el estudio de las masas en *Los tejedores* (1892), de Gerhart Hauptmann (1862-1946). La vida de la gran urbe aparece como tema nuevo (*Grosstadtichtung* —"Poesía de la gran urbe"—). La pintura consagró sus fuerzas al mundo de las máquinas y pintó *Los laminadores de hierro* (1875), de Adolfo Menzel (1815-1905); Eduardo Manet (1832-1883) lleva la pintura al aire libre, a la vida de la gran ciudad, al paraje llamado *La Grenouillère*, muy frecuentado por bañistas y remeros. También en el campo de la plástica hay "una derecha moderada o conservadora, a la que perte-

¹⁰ Estiú, Emilio. Ob. cit., p. 15.

¹¹ *Ibidem*.

"Se suceden una serie de tesis célebres, que comienzan en 1872 con la de Fouillée y terminan en 1889 con la de Bergson. Renouvier les presta una eficaz ayuda. La elaboración de una teoría de la libertad psicológica contra el determinismo de la filosofía científica de los ingleses y de Taine demandó el principal esfuerzo de esta generación de filósofos después de 1870". Thibaudet, Albert. Ob. cit., p. 348.

¹² "... debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles". Cf. p. 15.

¹³ "Los poemas del individualismo volverán a crear el mundo social. Cuando el individuo muestra una fuerza que le impulsa a absorberlo todo, es porque necesita ser él mismo absorbido, porque necesita hundirse y anularse en la muchedumbre y en el Universo". Faure, Elie. *Historia del arte. El Arte Moderno*. Traducción de Margarita Nelken. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944, pp. 12-13.

necían Degas y Fantin-Latour” y una “izquierda militada por Monet, Bazille, Renoir, Sisley y Pissarro”¹⁴. El pintor se va convirtiendo en un hombre que sale a la calle o al campo con su mochila a la espalda como un soldado¹⁵, o se inclina a ser un obrero por sobre todo¹⁶. La música también se resuelve hacia lo popular, “una música construida especialmente ‘para el aire libre’ ”¹⁷ y con deseos de fundar una Ópera Popular. La crítica literaria adopta el punto de vista de Juan María Guyau (1854-1888) expresado en su obra *El arte desde el punto de vista sociológico* (1884-1888). Esta crítica sociológica autoriza como premisa inicial que el crítico deba sentir simpatía por la obra y por el autor; crítica que no llegará a conformar¹⁸.

Pero este arte, para la masa contempladora, no cuaja; por el contrario se convierte en un arte para especialistas. Un arte encasillado para un grupo de artistas. Hay una impopularidad del arte nuevo que tergiversa su concepción, origen y finalidad.

La finalidad del arte —proteica siempre, debido a la visión del mundo de cada época— proyecta su concepto: el arte no tiene como finalidad la practicidad que pretendía el positivismo, ni el utilitarismo marxista, ni el didactismo clásico. El nuevo arte revive la ironía; vuelca lo deforme, la irrealidad, la deshumanización; va hacia una purificación —busca lo inorgánico— y una renovación total; ruptura con la genealogía clásica, irreverencia para todo fin moralizador o didáctico, muestra su rebeldía a toda regla convencional; actitud de “arte por el arte” contra todo pragmatismo. El nuevo estilo, en suma, tiende:

1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como un juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna¹⁹.

La creación estética se libera de toda moralidad. La música ya no es revelación religiosa; la contemplación artística no es un acto piadoso²⁰. La volición es un acto de obligatoriedad, la moral es canon convencional; por eso el nuevo arte tiende a ser epicúreo, sensual y hedonista, en cuanto entendido también como contraposición a la filosofía del Pórtico. Surgen

¹⁴ Payró, Julio E. *El impresionismo en la pintura*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1953; 2ª ed. (Colección Esquemas), p. 36.

¹⁵ González Porto-Bompiani. *Diccionario Literario*. Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1959; t. I, p. 271.

¹⁶ Mauclair, Camille. *El impresionismo - Su historia - Su estética - Sus maestros*. Versión directa del francés por Geo Dorival. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1952, p. 160.

¹⁷ Debussy, Claude. *Estudios críticos y un ensayo sobre Debussy*. Ensayo y traducción por Vicente Salas Viu. Buenos Aires, Lautaro, 1945, p. 72.

¹⁸ “Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos. Guyau, ciertamente, no extrajo de su genial intento el mejor jugo”. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid, Revista de Occidente, 1967, 9ª ed., p. 15.

¹⁹ Ortega y Gasset, José. Ob. cit., p. 27.

²⁰ “Kierkegaard fue el primero que afirmó frente al romanticismo que la experiencia religiosa y ética no tiene nada que ver con la belleza ni la genialidad, y que un héroe religioso es algo completamente distinto de un genio”. Hauser, Arnold. Ob. cit., t. II, p. 450.

el vitalismo de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y la filosofía de la vida, de Bergson, con su aspecto antitradicional. Además, Wilhelm Dilthey (1833-1911) presenta su obra en forma fragmentaria, lo que hace difícil articularla en sistema, cosa que rechaza él mismo, quien prefiere la actitud inquisitiva a la pretensión constructiva que muestran los grandes sistemas metafísicos.

El pensamiento de Dilthey se encamina hacia una filosofía de la vida. Una filosofía ligada íntimamente a la psicología. La psicología de Dilthey es descriptiva. Y en otro campo, Bergson quien, como nadie, "influyó en el arte de su época: los paralelos del pensamiento bergsoniano con la obra de Proust, con la música impresionista y con ciertas derivaciones del impresionismo pictórico, fueron lugares comunes de la crítica. Sin embargo, en la obra de Bergson buscaríamos en vano los nombres de Gide, Valéry, Debussy o Ravel. Toma los ejemplos del arte clásico y romántico; en apariencia ignoraba al que, en parte surgía ante su propia mirada e influencia"²¹. Y aunque, a veces, cae en las redes del intelectualismo —crece lo antiintelectual—, aporta para la renacida metafísica una nueva visión: el conocimiento intuicional filosófico²². Y no debemos olvidar al médico austriaco-judío Sigmundo Freud (1856-1939), quien rechaza a los *objetivistas* y anuncia el psicoanálisis²³.

El año 1898 sacude la Historia con el caso *Dreyfus* y la guerra hispanoamericana; dos acontecimientos de relevante importancia. Pero la complejidad del expuesto entramado histórico-cultural de fines del siglo XIX obliga a una forzosa síntesis, próxima a la enumeración elemental y en ella lo estético se entremezcla con órdenes ajenos al arte propiamente dicho:

a) El gobierno anárquico de Napoleón III avanza hacia un derrumbe inevitable. Inclinación por el socialismo.

b) Incremento de temas sociales y económicos. Delatación de lo execrable, pero sin que deje de brillar una luz de esperanza.

c) Un espíritu de época prosaico, naturalista y especulativo. Afán de goces sensuales.

d) Marcada oposición entre el pesimismo-decadentismo-escepticismo y el optimismo-idealismo-cientificismo.

e) Búsqueda de lo sensacional. Realismo toscamente fotográfico y predicamento del naturalismo. Acentos costumbristas.

f) Sentimiento liberal y nacionalista.

²¹ Estiá, Emilio Ob. cit., p. 27.

²² Una afirmación que define a la época: "... un absoluto no podrá ser dado sino en una *intuición*, mientras que todo lo demás depende del *análisis*. Llamamos intuición a la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable". Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Traducción de M. Héctor Alberti. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1966, p. 16.

²³ No todo lo que realiza el ser humano es físico y mecánico; a veces es movido por fuerzas extrañas a la conciencia. Hay una gran avanzada hacia el psicologismo, hacia la oscuridad y la irracionalidad.

g) Un nuevo estilo del arte liberado de toda moralidad, de todo dogmatismo, de toda obligatoriedad.

h) Una filosofía de la vida ligada a la psicología. Separación de las ciencias. Conocimiento intuicional filosófico. Anuncios del psicoanálisis.

El *affaire Dreyfus* es uno de los procesos más célebres y de mayores consecuencias para la Francia contemporánea. La generación de 1885 se presenta como una promoción literaria muy especial. En ella figura un gran número de escritores israelitas; sin embargo, con esta misma generación recrudece el antisemitismo. En 1894, debido a este antisemitismo, verificadas ciertas indiscreciones en el Ministerio de Guerra, recaen sospechas en un oficial alsaciano, el único israelita de la oficina del Estado Mayor, el capitán Dreyfus, quien es condenado a pesar de sus protestas de inocencia. Tres años después, este caso atesora la atención masiva. Uno de los más activos planteadores de la revisión es el parlamentario Joseph Reinach y, por supuesto, los familiares del condenado.

El 6 de noviembre de 1897, Gabriel Monod, profesor de historia, expone, en una carta a *Le Temps*, cómo llega a advertir en el veredicto un error judicial. Esta fecha enmarca la fase intelectual y literaria del proceso *Dreyfus*. Emilio Zola, convencido de la inocencia de Dreyfus, entró en la batalla. Claudio Debussy (1862-1918), exaltado por un injustificable sentimiento nacional, toma el equivocado partido nacionalista.

Derrotado Zola y los partidarios de la revisión el 4 de diciembre de 1897, *Le Figaro* rompe con él. El autor de *Naná* se ve reducido a publicar solamente, por el momento, folletos. Pero esto no es una rencilla entre Zola y la Cámara; por el contrario, se crean centros de intelectuales revisionistas, sitios en: la Escuela Normal, donde la influencia dominante la ejercía el bibliotecario socialista Lucien Herr, ayudado por Monod, Andler, Paul Dupuy; entre los jóvenes normalistas: Péguy, Langevin, Jean Perrin, Albert Thomas; entre los maduros: León Blum, Victor Bérard, equipo universitario que consigue derivar el proceso *Dreyfus* y el movimiento "dreyfusista" en el llamado "dreyfusismo"; el salón de Madame Strauss, hija de Halévy; el salón de Madame Arman de Caillavet. Estos últimos se convierten en centros de un dreyfusismo más mundano que doctrinario.

El 13 de enero de 1898, Zola publica, dirigida al Presidente de la República, la carta *J'accuse* en el periódico *L'Aurore*. Su éxito es rotundo.

El dreyfusismo toma cuerpo con la fundación de la Liga de los Derechos del Hombre y del Ciudadano; se identifica, por ella, con los principios de la Revolución francesa, con la educación cívica y con la espiritualidad republicana:

El proceso Dreyfus, que fructificó en victoria para los partidos y las fuerzas de izquierda, no fructificó igualmente para las ideas de izquierda, para la justicia social, los derechos del hombre, la democracia, el libre examen²⁴.

²⁴ Thibaudet, Albert. Ob. cit., p. 361.

Hispanoamérica

En 1880, Hispanoamérica está dominada por un fervoroso espíritu de rebelión que necesita, para su eficacia y conservación liberal posterior, esquematizarse, encerrarse en formas salvadoras. El orden, para construir la felicidad material de los pueblos, se va a establecer en cada uno de los países hispanoamericanos. Saben que cuando el orden social sea más permanente, mejor se realizará la libertad del individuo. Se reúnen grupos de hombres, cuya meta es el orden y el progreso material de cada uno de sus países, formando las oligarquías que predominan en el último cuarto del siglo XIX. Frente a ellas, Hispanoamérica es descubierta por segunda vez, ahora como fuente de materias primas y manufactura indígena barata, por la plutocracia internacional: "el gobierno personal de un caudillo autoritario se convierte en el ideal del capital internacional"²⁵.

Entre los años 1880 y 1900 parece surgir una Hispanoamérica nueva. La única libertad por la cual se lucha es la libertad por el enriquecimiento y el predominio material de los más diestros, tal y como se muestran las nuevas corrientes filosóficas. Salvo en Argentina y Uruguay, se polarizan las clases sociales. Nuevas ideas para Hispanoamérica, pero renacidas en Europa, bajo la actitud llamada neoimpresionista en el arte. Las ideas de Comte, Stuart Mill y Spencer, filósofos positivistas, aunque lejanas, son asimiladas por el espíritu hispanoamericano. Crecen las escuelas; se multiplican los ferrocarriles, los caminos y las industrias; se enseña el espíritu práctico de los pueblos sajones; la forma como triunfar en la vida, para llegar a ser el más apto en la lucha por el predominio de los más hábiles.

"Orden y progreso" es la consigna. Hay que entender: "culto de la eficacia económica en la libertad económica", y sobrentender: "enriquezcámonos, y que el Estado y los asalariados nos dejen tranquilos". El embrión de clase burguesa que proclama estas consignas recurre a la ciencia o más bien al cientificismo; se esfuerza por "sajonizarse". Hasta entonces los hispanoamericanos sólo eran sentimentales, decidores, ilusos y románticos, pero se tornan realistas: los yanquis les enseñaron a vivir y a pensar [...] las intrusiones cada vez más frecuentes y brutales del imperialismo del dólar en Hispanoamérica, acababan por enfriar el celo de los neófitos²⁶.

Para los argentinos la filosofía positivista es un instrumento que tiene a las mentes absolutistas y tiránicas; para los chilenos facilita las ideas liberales; para los uruguayos, el positivismo se presenta como doctrina moral capaz de terminar con los cuartelazos y corruptelas; para bolivianos y peruanos, es una doctrina que habría de fortalecerlos; para los cubanos, es la doctrina que habría de justificar su afán de independencia frente a España. En Brasil el positivismo frenó dos fuerzas que se polarizan: la Iglesia y la masonería. En nuestro país, y más precisamente en

²⁵ Bazin, Robert. *Historia de la literatura americana en lengua española*. Traducción directa de Josefina A. de Vázquez. Buenos Aires, Ed. Nova, 1963, p. 221.

²⁶ Idem, pp. 267-68.

Buenos Aires, "se constituye una clase media que, por una parte, pretende acceder al poder y, por otra, adopta una posición nacionalista hostil al capital extranjero. Un proletariado bastante numeroso, pero exclusivamente metropolitano —y por eso débil— origina la aparición de un partido socialista que continúa dirigido por intelectuales y burgueses. Sólo, ante todo, el choque criollo con el inmigrante se hace evidente en la conciencia argentina"²⁷.

El arte selecciona sus contenidos que despiertan sentimientos de autonomía y de nacionalismo. Pero no es un nacionalismo restringido a la individualidad de cada país, sino hay un nacionalismo de tipo "continental". La cultura es el cordón que une a los pueblos de América. Es cuando se incuba la creación de una "literatura pura" y del "mito latino", obra del movimiento modernista-arielista (Rubén Darío-Enrique J. Rodó, sus máximos representantes).

El movimiento literario, considerado como la "forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico"²⁸; conocido en literatura con el "estrecho" nombre de modernismo, nace como autenticidad americana. Un movimiento cuya iniciación tiene en los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893), en el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y en el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), su base sólida, y en la muerte de Rubén Darío (1867-1916), su conclusión. "En cierto sentido, el modernismo-arielismo señala el triunfo de la cultura en Hispanoamérica. Todos los escritores de este movimiento no sólo son hombres cultos, sino que consideran la cultura como bien supremo"²⁹. Además, la única capaz de contrarrestar la quemazón del dinero y la fiebre capitalista. Por eso los escritores modernistas y arielistas, carcomida la carne corporal por el capitalismo intercontinental, son los encargados de elaborar la nueva imagen del alma hispanoamericana.

Se trata del gran movimiento antirracionalista que produce agitación a fines del siglo XIX. Decadencia de la ciencia y de la lógica; glorificación del sentimiento, especialmente del instinto. Después de haber pasado por

²⁷ Idem, p. 223.

"... la combinación de las ideas de Spencer con las de Marx va a dar origen a la corriente socialista, que surgió como consecuencia del progreso que en el campo de diversas industrias se hizo sentir en la Argentina. El principal exponente de este socialismo, resultado de esa combinación, lo fue el fundador del Partido Socialista Argentino, Juan B. Justo (1865-1928) y José Ingenieros (1877-1925)." Zea, Leopoldo. *Las ideas en Iberoamérica en el siglo XIX*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Filosofía, 1957. (Cuadernos de extensión universitaria, Nº 2), pp. 47-48.

²⁸ Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, Publicaciones de la "Revista de Filología Española", 1934, p. 15.

²⁹ Bazin, Robert. Ob. cit., pp. 266-67.

el estímulo de Guyau, Hispanoamérica se inspirará en el consorcio Boutroux y más aún en Bergson. Renán será también gran maestro, pero el Renán de *L'avenir de la sciencia*: el humanista³⁰.

Aparece una "aristocracia intelectual", que diverge del pueblo y se caracteriza por un cosmopolitismo cultural y mental. Frente a ellos, el "telurismo" americano. Los prosistas son los acogedores más fervorosos, y en el teatro, en la novela y en el cuento prevalece la tendencia de situar la acción en tierras de América. Una tendencia hacia el llamado "americanismo", o sea, hacia la temática continental y regional.

El afán localista había concluido por trabar a poetas y prosistas en las notas menores del costumbrismo, afanados por captar los matices pintorescos del color local, que se confundían con la autenticidad definitoria de cada país³¹.

El paisaje, los hombres, las costumbres, las tradiciones, los mitos y las leyendas, y aún las grandes preocupaciones políticas, inspiran en todos los pueblos de Hispanoamérica a sus poetas, como también a los novelistas y ensayistas que, de un modo u otro, comienzan su obra bajo la influencia del fecundo movimiento finisecular.

Nuestra Argentina, durante el primer decenio del siglo XX, se ve sorprendida por la polémica que crean dos influencias: la corriente criollista contra el modernismo. Los relatos breves, que aspiran a impregnarse de esencias genuinamente americanas, entrañan dos actitudes: la idealización del gaucho y el seudotradicionalismo. Por otro lado, prospera la lenta decantación del sentimiento nativo y el aprendizaje de la técnica del cuento, todo lo cual abre insospechadas posibilidades.

Las heterogéneas influencias (francesas, rusas, norteamericanas, inglesas) se funden en la afanosa asimilación de la técnica narrativa moderna puesta al servicio de tipos, conflictos y episodios de ambiente nacional. Mientras, la mayoría de los poetas surgidos después de 1920 desdeñan lo demasiado humano y se dedican, unos, al "álgebra superior de las metáforas", como dice José Ortega y Gasset; otros, principalmente al arte social, inspirado por el dolor, la rebeldía y la esperanza de los humildes. Estos últimos se reunirán en el grupo que en 1923 o 1925 se llama "de Boedo" y que tendrá como antagonista literario al grupo llamado "Florida".

Juan Carlos Dávalos (1887-1959) es uno de los primeros en sentir a los seres, cosas y paisajes que tiene en torno. De su Salta nativa no sale sino por excepción y nada le interesa que sea ajeno. Su obra principal es de narrador, pero ha descrito en unos pocos libros de versos, por ejemplo, tipos y costumbres de su provincia, ignorados hasta entonces en el resto del país. Pero Dávalos fiel al ancestro, hallará caminos expresivos acordes con el impresionismo.

³⁰ Idem, p. 268.

³¹ Ghiano, Juan Carlos. *Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A., 1967, p. 8.

EL IMPRESIONISMO, MOVIMIENTO HOMOGÉNEO

Etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur.

Marco Tulio Cicerón.

(Pues todas las artes que conciernen a la cultura del hombre tienen un cierto vínculo común y están unidas entre sí por una especie de parentesco.)

El impresionismo capitalizó todas las manifestaciones del Arte. Si bien no alcanzó la masividad del Romanticismo, por ejemplo, cuando se pensaba a lo romántico; se vivía a lo romántico, y aun las esencias vitales se intuían a la romántica —“¿Quién que Es no es romántico?”— el impresionismo no le fue en zaga³², como uno de los movimientos que más consolidó la solidaridad de las artes. “Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos”³³. Efectivamente, del impresionismo podemos extraer los mejores ejemplos. Así, hoy se distinguen: un impresionismo pictórico (Claudio Monet, 1840-1926), un impresionismo musical (Claudio Debussy), un impresionismo literario (Edmond y Jules de Goncourt; 1822-1896 y 1830-1870), un impresionismo escultórico (Augusto Rodin, 1840-1917), y también, en cierta medida, un impresionismo arquitectónico. Y, por si esto fuese poco, como antes hemos dicho, un impresionismo a la italiana, un impresionismo a la alemana, un impresionismo a la francesa, etc.³⁴.

Acentuó aquella época un fuerte predicamento por las analogías estéticas. Tal vez el romanticismo, o más el simbolismo, o quizá la influencia oriental y sus drogas “estiroianas”³⁵, o la clarividencia de un espíritu superior, renovador y prístino tuvieron la facultad de reconocer la hermandad del color, el aroma y el sonido. Una asociación de lo plástico con lo sonoro y el claroscuro, o de lo poético con lo sonoro, de lo plástico y lo cromá-

³² “Cumplió la gran tarea de habernos devuelto a la verdadera línea nacional, y en este sentido hizo más que el romanticismo . . .”. Mauclair, Camille. Ob. cit., p. 161.

³³ Ortega y Gasset, José. Ob. cit., p. 16.

³⁴ “. . . el movimiento impresionista, de neto cuño francés (aunque tuvo algunos precursores ingleses, alemanes, holandeses y españoles), se había difundido poco a poco [. . .] hasta en la China y el Japón”. Payró, Julio E. Ob. cit., p. 8.

³⁵ Al oeste de Greenwich el hachich o haxix, composición que causa una particular embriaguez. En Occidente, el cacto llamado peyote, del norte de México y sudoeste de la Unión, contiene mescalina que se puede reproducir sintéticamente y por el LSD —ácido lisérgico dietilamida—, un derivado de la ergotina. Se cree que esta droga pertenece a una categoría religiosa pues “introduce al que la ingiere en el *ultramundo* de la experiencia visionaria, y le infunde un *sentido de solidaridad* con sus compañeros de culto, *con los seres humanos en general y con la naturaleza divina de las cosas*”. (El subrayado es nuestro). Huxley, Aldous. “Drogas modeladoras de la mente humana”. (En: Veintiún Autores. *Aventuras de la mente*. Introducción por Mark Van Doren. Traducción de Francisco Delvalle. Buenos Aires, Editorial Peuser, 1964, p. 103).

tico. Mas esto no fue una transmutación, simple recurso estilístico, sino Es una cooperación, más aún, un fundirse³⁶. Es la Naturaleza, donde:

Como alargados ecos pronto se corresponden
en una tenebrosa y profunda unidad,
enorme cual la noche y cual la claridad,
perfumes y colores y sonos se responden³⁷.

Movidos también por estas últimas afinidades y en otra reacción contra el positivismo en danza³⁸, las diversas manifestaciones del Arte se unieron en una correspondencia total. Pero así como se concretó una estrecha vinculación, también existió libertad y variabilidad de temas y recursos dados por la individualidad creadora, pues el impresionismo, liberalísimo, no impuso jamás ataduras de preceptivas clásicas o de cualquiera otra grave influencia, sino dejó libre curso a la espontaneidad, la improvisación, la antiintelectualidad; muy explotadas, entre otras causas, por haberse emancipado el creador del público lector. La lectura, la exposición pictórica y escultórica, la atención musical se habían contraído a un público selecto³⁹. Las bellas composiciones eran gustadas e interpretadas por reducidos grupos de artistas, mientras el gran público, no preparado todavía para esa forma renovadora, permanecía indiferente —no le servía de nada el academismo tradicional— y repulsivo —no podía interpretar lo contemplado.

Esa correspondencia de las artes estaba acordada por la consustanciación de espíritus homogéneos y su agrupamiento informal. El café *Guerbois* era un recinto donde se encontraban los pintores Manet, Edgar Degas (1834-1917), Henri Fantin-Latour (1836-1904), el fotógrafo Nadar, el músico Edmond Maitre, los escritores Emilio Zola, Zacharie Astruc (que pintaba y modelaba como aficionado), Louis Duranty; el grabador Bracquemond, primer descubridor en Francia de la belleza de las estampas japonesas. Se fundó la llamada Sociedad Anónima de Artistas Pintores, Escultores y Grabadores, que organizó una muestra —15 de abril hasta el 15 de mayo de 1874— sufragándose los gastos mediante el dinero de un pozo común. La asistencia de espíritus semejantes en las reuniones producía el contagio de sensibilidades, no escapando la influencia de unos a otros. Reuniones efectuadas no por azar, ni por amistad entre artistas, aunque las hubo; sino porque coincidieron en reflexiones de este tipo:

Conozco demasiado bien la teoría del librecambio en el arte y lo que ha aportado da resultados apreciables⁴⁰.

³⁶ Una nota sugestiva es recordar el concepto de *naturaleza* en que creía el siglo XVIII: los vínculos comunes a la humanidad toda, los que unen a todos los hombres y a éstos con la naturaleza exterior.

³⁷ Baudelaire, Charles. "Correspondencias", 2ª cuarteta traducida por Battistessa, Ángel J.: "Trayectoria humana e itinerario poético" (En: *Cuadernos del Idioma*, Buenos Aires, Editorial Codex, S. A., 1964, año II, nº 5, p. 60).

³⁸ El impresionismo es considerado además como una protesta, un síntoma psicológico, no una escuela.

³⁹ "El impresionismo, incluso, no tenía un carácter plebeyo que pudiera enajenarle el público burgués; es más bien un 'estilo aristocrático', es elegante y espiritual, nervioso y sensible, sensual y epicúreo, encaprichado con lujos y rarezas, que partía de estrictas vivencias personales, de experiencias de la soledad y el aislamiento, y de sensaciones de nervios y sentidos superrefinados". Hauser, Arnold. Ob. cit., t. II, p. 412.

⁴⁰ Debussy, Claude. Ob. cit., p. 118.

Asuntos y motivos eran explotados en común por todas las artes; no interesaba la fuente originaria de donde la unanimidad saciaba su hambre; la diferencia radical y única se debía al tratamiento estético de cada individuo en cada especie artística.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), con su égloga *L'Après-Midi d'un Faune* (1876), que presenta imágenes desprovistas de toda ligazón lógica evocadoras de impresiones, inspiró a Claude Debussy el preludio que lleva el mismo título (1892), obra maestra del impresionismo musical. Lo mismo sucedió con las *Fêtes Galantes* (1869), de Paul Verlaine (1844-1896), ilustradas por Renoir y que dio las *Fêtes Galantes* (1882), de Debussy: "el creador del impresionismo sonoro fue un *literato en música*"⁴¹. Ricardo Strauss (1864-1949) inspiró su música sobre los escritos nitzscheanos y a uno de sus poemas sinfónicos tituló con la obra homónima *Also Sprach Zarathustra* (1883), de Friedrich Nietzsche.

En otro tipo de correspondencias, la genial pluma de Carlos P. Baudelaire inscribe, en 1863, para el cuadro *Lola de Valencia*, de Eduardo Manet, una cuarteta que termina con estos dos versos:

mas centellear en Lola de Valencia yo veo
inesperado hechizo de joya rosa y negra⁴².

Rainer María Rilke (1875-1929) hizo un estudio a propósito del escultor Augusto Rodin. El literato Romain Rolland (1866-1944) expresa que "En vez de amalgamar timbres para obtener efectos de masa [—al hablar del músico Debussy—] escinde sus diversas personalidades o las alía delicadamente sin alterar su naturaleza propia. Como los pintores impresionistas, pinta con colores puros, mas con tan delicada sobriedad, que cualquier rudeza desentona como una estridencia"⁴³. En pintura, *Las Baigneuses* de Renoir "divagan en ciertos poemas de Mallarmé como las bailarinas de Degas al ritmo de algunas de sus frases, y a medida que las pretensas oscuridades de Mallarmé se disuelven a la luz de la crítica imparcial, se comprende por qué ese poeta misterioso —como Zola y más que los Goncourt—, fue el amigo y el defensor de los impresionistas"⁴⁴. Edgar Degas (1834-1917) atendió al análisis psicológico como Flaubert y los Goncourt, además, su obra modernista entraña la visión, a la vez, desencantada de Joris Karl Huysmans (1848-1907) e idealista de Mallarmé. También el realismo nervioso de Manet recuerda el arte de los Goncourt. La plástica resultó una forma nueva y deslumbrante por la pintura y por las ondulaciones sonoras, que pueden sugerir una figura. Augusto Rodin "es pintor antes que nada[. . .] Todas las palpitaciones y todos los sobresaltos interiores de la vida expresiva componen una ondulación sonora que la luz recoge en la superficie de la forma, para hacerla vibrar como hacen vibrar

⁴¹ Idem, p. 14.

⁴² Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducción y prólogo de Nydia Lamarque. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1965, p. 216.

⁴³ Citado por Gatti, Guido M. "Impresionismo" (En: González Porto-Bompiani. Ob. cit., p. 287).

⁴⁴ Mauclair, Camille. Ob. cit., p. 112.

los dedos una cuerda; y la danza introduce en esta ondulación sus estremecimientos musculares y los gemidos de la música la convulsan en lo más hondo"⁴⁵.

Esta serie de datos ejemplificadores corrobora toda razón sobre la existencia de un sinfronismo artístico, dado por una coincidencia de estilo, de módulo, de conciencia, de espíritu de época entre artistas contemporáneos, a pesar de la individualidad o la fuerte personalidad de los mismos. Hubo comunión en la valoración estética⁴⁶.

Ahora es necesario que atendamos por separado a cada una de las especies artísticas, comenzando por la pintura, por mérito al derecho de prioridad en la adopción de la terminología.

La pintura impresionista

En la Francia de 1861, el pintor Eduardo Manet exhibió, por primera vez en el Salón, los retratos de sus padres y *El Guitarrero*. Estas telas fueron bien recibidas por Théophile Gautier (1811-1872) y recompensadas por el jurado. En él se notó una acentuada originalidad. El 1º de marzo de 1863, el mismo Manet inauguró una exposición individual en la galería Martinet, presentando catorce cuadros, entre ellos una composición titulada *Concierto en el jardín de las Tullerías*, que impresionó particularmente a Claudio Monet (1840-1926) y a sus compañeros. En ese año, el emperador Napoleón III, movido por razones políticas —busca de popularidad, actitudes de apariencia liberal y personales e intriga de corte— quiso contrariar al conde Nieuwekerke, severo superintendente de Bellas Artes y primer responsable opositor de artistas independientes, y ordenó que todas las obras de arte, excluidas del cotejo oficial por los jurados del Instituto, fueran mostradas al público, en una exposición colectiva, efectuada en una sala especial, llamada el Salón de los Rechazados (*des Refusés*). El experimento no se repitió. Pero, desde entonces, quedó constituido un movimiento. Una de las obras: *Déjeuner sur l'herbe*, de Eduardo Manet, despertó profunda admiración y sorpresa, a pesar de que fue pintada en el taller y tenía un fondo convencional. La prueba de admiración fue dada por Monet que, en 1865, pintó en Chailly, en la selva de Fontainebleau⁴⁷, al aire libre y del natural, un cuadro titulado *Almuerzo campestre*, homónimo del de Manet. En el Salón de 1866, fueron aceptados Manet y Monet. El primero, expuso *Auges au tombeau du Christ* y *E'pisode d'un combat de taureaux*; descontento de esta última tela, recortó el torero muerto del primer plano, llamado después *Homme mort*; el segundo, expuso *La Dame en vert* y su pincel estaba llamado a no ser olvidado. Después de 1866, los pintores parisinos se

⁴⁵ Faure, Elie. Ob. cit., p. 421.

⁴⁶ "Todas las sensibilidades de una época encaminanse hacia una misma meta invisible; perciben relaciones que otra época no percibiría, y edifican sistemas que satisfacen sus deseos más fuertes y más hondos. Así es como se ha de comprender la unión interna, espontánea y necesaria de un Fidias y un Platón, de un Giotto y un Dante, de un Rembrandt y un Spinoza, de un Le Nôtre y un Descartes, de un Courbet y un Auguste Comte". Faure, Elie. Ob. cit., p. 20.

⁴⁷ Cerca de allí, en la aldea de Barbizon, en la misma selva de Fontainebleau, al sur de París, se ubicaron los pintores de actitud realista. Entre otros, Gustavo Courbet (1819-1877) y Juan Francisco Millet (1814-1875).

reunían en el café *Guerbois* del barrio de Batignolles, reuniones bautizadas de *Ecole des Batignolles*; también trabajaban en el lugar llamado *La Grenouillère*, ya descripto más abajo.

En 1874⁴⁸, por iniciativa de Monet, Renoir, Alfredo Sisley (1839-1899), Camille Pissarro (1830-1903), Degas y Berthe Morisot (1841-1895) se fundó una Sociedad ⁴⁹, que organizó una muestra con la cual estamos ante el primer Salón del impresionismo. Se eligió como lugar para la exhibición de las composiciones un local que el fotógrafo "*chez Nadar*" había desocupado, situado en el N° 35 del Boulevard des Capucins, en la esquina de la Rue Daunou, centro de París. Se formó un grupo de treinta expositores que reunieron alrededor de 165 obras. Entre los concurrentes figuraron: Paul Cézanne (1839-1906), Degas, Armand Guillaumin (1841-1927), Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, y el cuadro que más repercutió y hasta enfureció al público fue *Impression: au soleil levant*, o *Impression, Soleil levant*, o, simplemente, *Impressions (Impresión: salida del sol)*, que había pintado Claudio Monet, en 1872, en El Havre, "para registrar un extraño efecto de luz que observó en la embocadura del Sena a la hora que, taladrando una densa cortina de niebla azul que esfumaba todas las formas, la roja bola del sol surgía apenas por encima de un horizonte desvanecido y se reflejaba en el agua del río, agitada por el paso de unos botes"⁵⁰.

El título de la obra fue aprovechado para originar un término ordenador y asociador: "impresionismo". Los muchos que se han ocupado de este término no consiguen ponerse de acuerdo en cuanto a la precisión de su origen.

El vocablo lo originó la obra de Monet y, además, la exacta designación sería "*cromatismo* (la verdadera nomenclatura en lugar del término por demás vago de impresionismo)"⁵¹.

El crítico Leroy fue quien, inspirándose en el cuadro de Monet —*Impression, Soleil levant*—, tituló un artículo crítico de aquella exposición de 1874 *Exposition des impressionistes*⁵².

Para otros, el público mismo, en su indignación, creó espontáneamente la palabra "impresionismo", inspirado en el título del estudio de Claude Monet: *Impresión*. Quede sentado, pues, que la palabra nació del título del cuadro de Claudio Monet, *Impressions*, pero el "alegato de Louis Duranty, *Les peintres impressionistes* (1878), fijó oficialmente esa designación"⁵³.

Con esta palabra se dio nombre al movimiento pictórico más interesante de la época finisecular y al de mayor intensidad y repercusión, en cuanto a conmover las bases estáticas de la plástica.

⁴⁸ Para Camille Mauclair: "en el Salón de 1867, donde un sol poniente de Monet —intitulado *Impressions*— produjo escándalo". Ob. cit., p. 22.

⁴⁹ Cf. p. 26.

⁵⁰ Payró, Julio E. Ob. cit., p. 43.

⁵¹ Mauclair, Camille. Ob. cit., pp. 59-60; o sino "*procedimiento de la mancha* (conservemos este nombre ya consagrado)"; p. 64.

⁵² González Porto-Bompiani. Ob. cit., p. 268.

⁵³ Alonso, Amado y Lida, Raimundo: "El concepto lingüístico de impresionismo" (En: Bally, Charles; Richter, Elise; Alonso, Amado y Lida, Raimundo. *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, 1936, p. 127. (Colección de Estudios Estilísticos dirigidos por Amado Alonso, t. II).

En síntesis la problematización que el impresionismo aportó al arte radica en:

a) Una ruptura del mito que cree indispensable en el cuadro la imagen fijada y estática.

b) Una ilusión óptica que da juegos de apariencias: un traje blanco detrás de una celosía se ve rayado; un caballo blanco bajo una fronda aparece como verde.

c) La pérdida de las líneas definidas y perfiles netos por el esfumado y los matices.

d) El olvido de la esencialidad permanente de seres y cosas que fija el pincel, por el de la instantaneidad de la mirada que lo capta.

e) Los juegos de luces que deforman aparentemente en un momento lo que las cosas y los objetos son permanentemente.

f) Un dinamismo —al parecer imposible para la plástica— que intenta conferir la ilusión de movimiento en lo que se reproduce, por naturaleza, estáticamente.

Este movimiento pictórico que irrumpió en el último cuarto del siglo pasado tuvo sus lógicos antecedentes, dispersados en varias partes del mundo y asimilados por Eduardo Manet, su vago iniciador; Claudio Monet, su doctrinario iniciador, y todos sus compañeros de época. Varios son los pintores que, por ciertas actitudes empleadas en sus telas y que luego serían imitadas, colaboraban a cualificar un breve e intenso movimiento. Tiziano (1490-1576), Veronés (1528-1588), Velázquez (1599-1660), Ver Meer de Delft (1632-1675) lograron exquisitas armonías mediante yuxtaposiciones de tonos que provocaban las "mezclas ópticas"; también intuyeron lo mismo Watteau (1684-1721), Gainsborough (1727-1788), Goya (1746-1828). Velázquez y Goya enseñaban además a aclarar la paleta, (luminosidad y movimiento), e inspiraban aversión a lo convencional y a lo rígido.

La ciencia auxilió al arte mediante la aparición de experimentos físicos. Los pintores abordaron el *Manual de óptica experimental para uso de los artistas y los físicos* (1821), del miniaturista y físico francés Charles Guillaume Alexandre Bourgois (1759-1832) y otros de sus trabajos acerca de los colores producidos por la refracción de la luz; asimismo, la *Óptica* (1704), de Newton; *La ley del contraste simultáneo de los colores* (1829), de Chevreul; el *Manual de óptica fisiológica* (se publicó en alemán en 1854 y en francés en 1864), de Helmholtz, fueron largamente consultados.

La influencia de la stampa japonesa, cuya difusión en Francia se facilitó, a partir de 1868, por la Revolución que transformó al Japón en sentido europeo, junto con los pintores y grabadores orientales Toyokuni, Hiroshige y Hokusai, quienes acertaron en reunir en una sola imagen cien mil impresiones dispersas de un extremo a otro del día —de ahí la "pintura en serie"— produjeron la atención francesa. Después Monet pintará "horas" en lugar de pintar, cada vez, una "hora eterna", como dijo Renoir⁵⁴.

⁵⁴ Citado por Georges-Michel, Michel. *Pintores y escultores que conocí (1900-1942)*. Traducción del francés de Blanche F. Iribarren. Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú, 1945, p. 103.

Desde Inglaterra fueron traídos a Francia los procedimientos de los paisajistas ingleses: Richard Parkes Bonington (1801-1828), y William Turner (1775-1851), además de los de Constable (1776-1837), y Lawrence (1769-1830). Eugenio Delacroix (1798-1863), a través de un viaje a Londres, volvió admirado y dispuesto a poner en práctica las enseñanzas recibidas. El aporte del maestro romántico fue aprovechado por los holandeses Johan Barthold Jongkind (1819-1891) y Vicente Van Gogh (1853-1890).

De Alemania llegaron cuadros históricos impresionistas: *La mesa redonda de Federico II en Sanssouci*, (1850), *Concierto de flauta en Sanssouci*, (1852), etc., de Adolfo Menzel.

La corriente española, que representa la transición entre Delacroix y Manet, entró a través del colorista Dehodencq, quien pasó varios meses en Andalucía, inspiradora de encantadoras escenas de costumbres.

Entre los precursores franceses, Claude Lorrain o Gellée (1600-1682) —continuador de Jean Fouquet (1415-1480)— dio predominio a la luz. Por igual razón cuentan Ruysdael (1628-1682) y Poussin (1594-1665). "Con respecto al dibujo, los temas, el realismo, el estudio de las costumbres, la manera de comprender la belleza y el retrato, el impresionismo se refiere a los maestros franceses de antaño, principalmente a Largillière, Chardin, Watteau, La Tour, Fragonard, Debucourt, Saint-Aubin, Noreau y Eisen"⁵⁵. De Lorrain y Turner se ha dicho que practicaban "la estética de la ventana abierta".

Ya en los umbrales del movimiento y en la formación de los impresionistas, tiene no poca importancia las lecciones recibidas por Claudio Monet del maestro suizo Charles Gabriel Gleyre (1808-1874), en cuyo estudio surgió la amistad de los pintores que habían de formar con Monet el núcleo de la escuela del aire libre, la "pintura al aire libre", o *plein air*.

Después de esto comenzó la etapa de difusión. Surgió un vasto número de imitadores, continuadores del movimiento que fue intensísimo en la misma medida que efímero. Así en Alemania, Max Liebermann (1847-1935), jefe de la reacción contra el academicismo de la escuela de Düsseldorf y el gusto alentado por el emperador. A su alrededor Gothardt Knehl y Karl Koepping. En Noruega, antaño Carl Larsson y Skredsvig, hogaño Diriks. En Dinamarca, Peter Severin Krojer (1851-1909). En Bélgica (donde llegó gracias al griego Pericles Pantagis hacia 1870), Van Rysselberghe, Emile Claus, Verheyden, Heymans, Willaert, Verstraete, Vytsman, Baertsoen, Morron, Anna Boch y el pintor de máscaras dramáticas James Ensor. En Suecia, Anders Zorn (1860-1920). En España, el vasco Darío de Regoyos (1857-1913), Joaquín Sorolla (1863-1923), Bastida y Zuloaga. En Italia, Segantini (1858-1899), Boldini; pero los italianos también tuvieron una manera distinta de entender o representar la pintura, en cada lugar: por eso cada región de Italia se agrupó particularmente; en Toscana, los *Macchiaioli* (Fattori, Signorini, Lega, Cecioni, etc.); en Ná-

■ Mauclair, Camille. Ob. cit., p. 21.

poles, los *Giganti* (Morelli, Palizzi, Toma); en Lombardía, los *Scapigliati* —los “despeinados”— (Armando Spadini, 1883-1925; Antonio Mancini, 1852-1930).

En América y en Inglaterra, John Lewis-Brown, Dannat, Alexander, Sargent, Besnard. Muchos de Glasgow, Baltimore y Londres, como Lionel Walden, Friesecks, Morrice. En la Argentina (introducida la técnica impresionista por Martín A. Malharro en 1902), Pío Collivadino, Faustino Brughetti, Fernando Fáder, Enrique Prins, Ernesto de la Cárcova, Bernaldo C. de Quirós.

Pero Francia, traspuesta la mudez de la sorpresa, reaccionó airada. En 1886, se realizó la última muestra colectiva del impresionismo que llevó el título de Octava Exposición de Pintura. En ella participaron Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Pissarro, Paul Gauguin, Émile Schuffenecker, Odilon Redon, Mary Cassat y otros; la misma se inauguró el 15 de junio, en el local de la Rue Laffitte.

En esta exposición aparecieron bien delimitadas las particularidades de un nuevo movimiento pictórico, el “neoespressionismo” o divisionismo científico, caracterizado por la búsqueda intensa de luminosidad, la supresión de toda mezcla sucia, el empleo de los colores puros, el uso de la división metódica, la adopción del *puntillismo* —*pointillement*— (el “divisionismo” italiano), o sea, repartición de los tonos por pequeños toques, todos de igual tamaño y de forma esférica a efectos de hacerlos actuar por igual sobre la retina.

El impresionismo pictórico fue ante todo una renovación técnica. Una captación del instante fugaz, el efecto momentáneo y pasajero. “Eludió, pues, la pintura religiosa, mitológica o histórica y se limitó a cultivar cuatro géneros: el paisaje, la naturaleza muerta, el retrato y el cuadro de costumbres”⁵⁶. Utilizó los colores puros (los del arco iris o los del espectro solar o los del prisma); dio predominio a los efectos luminosos: “El personaje principal del cuadro es la luz”, decía Manet⁵⁷. La idea de distancia, perspectiva y volumen estaba dada por los colores más oscuros o más claros. Aspiraron a la utopía de pintar los colores como separados de las formas. Sustituyeron la “belleza” por el “carácter”. “En vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo. En vez de un objeto, una impresión, es decir, un montón de sensaciones”⁵⁸. Se los contrató con el pretexto de que ignoraban el dibujo, aunque luego se alabó su dibujo para insultar a sus herederos⁵⁹. El procedimiento típico con que debería estar hecho el cuadro aparecía compuesto de pinceladas cortas y, por lo común, encorvadas a semejanza de comas o barridas.

El aspecto de rechazo del movimiento impresionista puede ser formulado así:

...reacción contra el espíritu greco-latino y la organización escolástica de la pintura después del segundo Renacimiento y la escuela francesa de Fon-

⁵⁶ Payró, Julio E. Ob. cit., p. 45.

⁵⁷ Citado por Mauclair, Camille. Ob. cit., p. 35.

⁵⁸ Ortega y Gasset, José. Ob. cit., p. 203.

⁵⁹ La reacción antiimpresionista más fogosa da lugar, entre 1910 y 1920, a la crisis del cubismo, esfuerzo de reconstrucción abstracta del mundo por el espíritu.

tainebleau, el siglo de Luis XIV, la Escuela de Roma y el gusto consular e imperial. A esta reacción se agrega otra: la reacción del impresionismo, no ya solamente contra los temas clásicos, sino también contra la pintura negra de los perversos del romanticismo⁶⁰.

Siendo un arte de espontaneidad e improvisación, el impresionismo desecha las aportaciones de la memoria y del saber racional, para mostrarse antiintelectual. También proceden a la yuxtaposición de elementos para lograr la mezcla óptica en el espectador, creando luces coloridas o colores-luces.

Dentro del mismo movimiento se ha hablado de un Manet, indicándolo como realista romántico del impresionismo; de Degas, representante de un impresionismo psicológico; de Monet, considerado lírico panteísta; de Renoir, pintor de un impresionismo poético. O asumiendo características particulares como la sonoridad de Monet, el contraste de Renoir, la factura por pinceladas menudas de Cézanne o Camille Pizarro.

La literatura impresionista

A la crítica literaria le cupo el privilegio de trasplantar el término "impresionismo" a la literatura⁶¹. Ferninand Brunetière (1849-1906), en 1879, publicó en la *Revue des Deux Mondes* un ensayo titulado *L'impresionisme dans le roman* ("El impresionismo en la novela") —más tarde recogido en su libro *Le roman naturaliste (La novela naturalista, 1883)*—, a propósito de la novela de Alphonse Daudet (1840-1897) *Les rois en exil (Los reyes en el exilio, 1879)*, donde calificó a éste de "impresionista en la novela"⁶². Las cualidades que hicieron brotar esta opinión de Brunetière fueron:

Primero, abrir los ojos y acostumbrarlos a ver la *mancha* y acostumbrar a la vez la mano a dar para el ojo ajeno ese primer aspecto de las cosas [...] En segundo lugar asir lo inasible y, en una impresión fugitiva, desenredar una a una las sensaciones elementales que concurren a formar y producir la impresión total...⁶³.

Pero es de hacer notar que las características primordiales destacables para agrupar a los escritores en la tendencia impresionista parten de los hombres considerados naturalistas, realistas, o bien, de aquellos de un naturalismo realista o de un realismo naturalista. No por eso olvidamos a todos los literatos —desde Homero hasta el presente—, que presentaron simples notas o algunos recursos estilísticos, considerados hoy de cuño impresionista. Pero si tomamos esta referencia como base no podríamos hacer diferenciación, en cuanto al estilo, de escuelas, ni de movimientos; por

⁶⁰ Mauclair, Camille. Ob. cit., pp. 16-17.

⁶¹ "Y como el impresionismo nació del mismo movimiento de ideas creador de la novela naturalista y la literatura impresionista de Flaubert y los Goncourt, y como se mantuvieron estrechas relaciones y una común defensa entre estos hombres, las ideas modernistas de Edouard Monet se aplicaron rápidamente al comentario de los libros relativos a las costumbres y cosas actuales". Camille Mauclair. Ob. cit., p. 131.

⁶² Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., pp. 140-141.

⁶³ Idem, p. 141.

esto, es necesario atender a todas las exigencias del impresionismo y calificar de impresionistas a los que solamente puedan responder a todos estos requisitos (como luego se verá, Dávalos es instrumento de ilustración y de ninguna manera lo denominaremos escritor impresionista).

Entre los creadores franceses de entonces no había extralimitados fantasistas ni aventureros imaginativos. Nada de invención ni fantasía. Daudet y los Goncourt tenían la necesidad de apoyarse continuamente en la realidad, en sus historias personales, en la de sus amigos y de sus parientes, o extraían el brebaje creativo de cronistas noveleros. La mayor parte de las novelas de Daudet llevaban de subtítulo —esto nos da la pauta— *Cosumbres parisienses*. La caricatura y los cuadros de costumbres adquirieron una importancia inusitada; todo contribuyó a ello: la relativa libertad de la prensa, el creciente antagonismo entre artistas y burgueses, la influencia costumbrista del español Mariano José de Larra (1809-1837), etc. Las novelas nacieron del *Journal* (Diario), que incluía historias verdaderas, extraídas del diario vivir (el heredero notable es el cine neorrealista italiano, nacido como una consecuencia económica de la segunda Gran Guerra o como una innovación del cine contemporáneo).

... la novela realista de los Goncourt podría llamarse también realidad novelada [...] nada es inventado, y tenemos la clave de todos los nombres [...] Los Goncourt, por sus novelas y por las anotaciones del *Diario*, preparatorias de las novelas, cuentan mucho en la historia del estilo⁶⁴.

Se buscó la expresión nueva, breve y ágil; había horror a las frases hechas, quitar pedantería desechando su seriedad, esto es, la "escritura artística" o *écriture artiste*, también "estilo artista":

La característica de los Goncourt, su influencia más profunda, fue la creación del estilo "Impresionista", llamado todavía "estilo artista". Trataron de comunicar a la expresión la emoción sutil de la impresión. A ese único afán sacrificaron la gramática, el purismo y la eufonía. Supliendo las palabras incoloras inexpresivas, exigidas por la antigua regularidad de la construcción gramatical, eliminando todo cuanto no fuere más que articulación de la frase, y signo de referencia, llegaron a dejar únicamente yuxtapuestos los términos sugeridores de sensaciones, como en una especie de "puntillado". Este estilo es muy artístico y a menudo demasiado atormetado, demasiado refinado: pero resulta también, a menudo, de una intensa y original precisión⁶⁵.

Daudet y los Goncourt fueron los que más vertían en sus novelas las notas que llenaban sus montones de cuadernos.

Otro notable ejemplar de la novela impresionista es el protagonista de *A rebours* (*Al revés*, 1884), Joris K. Huysmans. Vive en una torre, cuya sala tiene la semejanza de un camarote de vapor; instalado en una habitación en forma de celda de monasterio, en donde hay un "órgano de

⁶⁴ Thibaudet, Albert. Ob. cit., p. 316.

⁶⁵ Lanson, G. y Tuffrau, P. *Manual de Historia de la literatura francesa*. Traducción por Juan Petit. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1956, p. 619.

licores", cree oír sonos de clarinete bebiendo Curaçao, sonos de oboe bebiendo Kunmel, sonos de flauta bebiendo Anisette y toques de clarín bebiendo Kirsch; puede ejecutar para sí toda una composición orquestal bebiendo un poco de este, ese o aquel licor. No tenemos noticia sobre el término que la ciencia haya impuesto a este fenómeno, en caso de haber aparecido. El fenómeno de Arthur Rimbaud (1854-1891), poco común pero normal, a propósito del soneto "Vocales" (*Voyelles*, publicado en 1883), es el de la *audición coloreada*⁶⁶. También el fenómeno de Carlos P. Baudelaire, a través de "Correspondencias" (*Correspondances*, 1857), conocido como *seudocromoestesia*⁶⁷. Estos fenómenos son de sesgo impresionista.

Es sabido que tanto Baudelaire como Rimbaud fueron generadores del simbolismo, el cual, no en pocas oportunidades, se entronca con el impresionismo, pues "el verdadero paralelo del Impresionismo en la literatura, es el simbolismo; en uno y otro se apunta inmediatamente a la impresión, a suscitarla en el público, en vez de dar, completa y definitiva, la evocación"⁶⁸. Los clásicos ilustradores fueron Mallarmé y Paul Verlaine (1844-1896); el primero enseñó a sugerir, por medio de la desarticulación del lenguaje común, para obtener una "sobresignificación" de las cosas. El intelecto, útil como medio, pierde su dominio cuando se quiere aproximar a una finalidad trascendental o Ideal, (*Vers et prose*, 1893); el segundo, se limitó a traducir, en una pura musicalidad, los instantes fugaces marcados por la sensualidad; su pensamiento está contenido en el "Arte poética", donde exige *la musique avant toute chose* y exalta la *Nuance* (el matiz)⁶⁹.

La musicalidad y sensualidad de Verlaine y la evocación de impresiones más los poemas oscuros hasta el exceso de Mallarmé concurren a configurar el impresionismo lírico. En este aspecto es digno señalar al alemán Otto Julius Bierbaum (1865-1910), al consejero poeta Rainer M. Rilke y al constructor, de acuerdo con asociaciones de rima y sonido, del poema *Vorfrühling* ("Antes de la primavera"), Hugo von Hofmannsthal (1872-1931).

⁶⁶ Fenómeno que en ciertos sonidos, especialmente el de las vocales, provocan la aparición de imágenes de color, por lo cual la imagen del objeto que se ha nombrado aparece coloreada.

⁶⁷ Asociación de colores y sonidos. Tendencia a experimentar una seudosensación de color, cuando se tocan notas de diversos tonos.

Es importante hacer notar la feliz lucidez de Ángel J. Battistessa, quien destaca el primer canto de las *Rimas del libro de los gorriones*, de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), por ser de "incuestionable y fundamental proposición temática del conjunto". (Battistessa, Ángel J. Ob. cit., p. 58). Sin embargo, parece haber pasado inadvertido a otros críticos. Aprovechemos un verso para subrayar el paralelo: "suspiros y risas, colores y notas".

⁶⁸ González Porto-Bompiani. Ob. cit., p. 278.

Además, "Lo más corriente es llamar impresionistas a los escritores en prosa y simbolistas a los de verso, para señalar análogas características". Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., p. 175.

⁶⁹ "Pues que prefiramos siempre el Matiz
y no el Color, sólo el incierto
matiz, ¡que él es promesa única!,
el sueño al sueño, la flauta al cuerno."

Verlaine, Paul. *Obras poéticas*. Antología, traducción en verso y estudio preliminar de Luis Guarner. Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1965. (Colección Crisol, nº 218); p. 316.

Atento a los rasgos dados como síntesis de impresionismo en la pintura, otro tanto cabe advertir, en correspondencia, dentro de la expresión literaria impresionista:

a) Persecución de efectos de espontaneidad expresiva, aunque deba llegarse a ella después de trabajada elaboración.

b) Trueques constantes de lo abstracto a lo concreto, de lo espiritual a lo material, de lo estático a lo dinámico.

c) Persecución de imágenes "sólidas" que refuercen la expresión de modo más importante que el concepto intelectualizado.

d) Despliegues metafóricos.

e) Efectos de ilusiones sensoriales.

f) Sinestesias y cenestesias.

g) Utilización constante en la literatura, a través de sutiles correspondencias, de terminología tomada a préstamo a la música y a la plástica.

La crítica literaria también toma nuevos rumbos, porque las circunstancias así la generaron o porque le era necesario adaptarse al *modus operandi* de esa generación para enjuiciarla o simplemente interpretarla. El crítico impresionista llegó a la conclusión de que su finalidad es hablar de sí propio. Esta subjetividad acepta tantas interpretaciones como individuos la practiquen. Ultimamente, se ha distinguido, dentro de la crítica impresionista, tres aspectos diferenciadores: el aspecto voluptuoso, el aspecto disociador y el aspecto ególatra⁷⁰. El primer aspecto se debe a Jules Lemaitre (1853-1914), normalista emancipado, para quien contaban las impresiones directas; así lo atestiguan *Les contemporains* (*Los contemporáneos*, 1885-97) e *Impressions de théâtre* (*Impresiones de teatro*, 1888-1898), y a Anatole France (Jacques Anatole Francois Thibault, 1844-1924), quien sostiene que el "buen crítico es el que narra las aventuras de su alma en medio de las obras maestras". France entiende que el placer provocado por una obra es directamente proporcional al mérito de la misma. Sus cuatro volúmenes de *La vie littéraire* (*La vida literaria*, 1888-1894) respiran ese subjetivismo epicúreo. Ninguno de los dos críticos se queda en la impresión pura.

A esa necesidad de tener, implícitamente por lo menos, una especie de doctrina, se agrega la de componer, organizar, abstraer y, por ende, de alejarse de la impresión pura. Éste es singularmente sensible en Jules Lemaitre cuyas críticas no difieren tanto, por su plan y su mérito, de las de Lanson y fundamentalmente apuntan a una cierta objetividad en la descripción de obras.

En cuanto a France, se aparta aún del puro impresionismo por su deseo de ir más allá del simple placer de leer, y de encontrar, en el estudio de los escritores, un instrumento de más amplia comprensión del hombre, de buscar en los libros "toda clase de hermosos secretos sobre los hombres

⁷⁰ Carloni, J., Filloux, Jean C. *La crítica literaria francesa*. Traducción por Néstor Mermot. Buenos Aires, EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), 1961, p. 26. (Colección "Cuadernos de Eudeba", n° 52).

y sobre las cosas" [...] El impresionismo en él tiende hacia un humanismo; aunque lo profundiza más, se hace, al mismo tiempo, infiel a sí mismo⁷¹.

Esa individualidad tan cara al impresionismo, asimismo vinculada íntimamente a las ideas liberales y a un escepticismo enraizado en un pesimismo de la vida, fundamenta el aspecto disociador o simpático de la crítica impresionista. Es la crítica de Rémy de Gourmont (1858-1915). Su rebeldía suprime todo orden convencional para no anquilosarse en la rutina diaria. Utiliza la inteligencia como instrumento de negación. Su otra idea impresionista es la inexistencia de lo Bello absoluto, que presupone relatividad en todo.

...su obra es más bien una glorificación de la inteligencia, que define como facultad de *disociación*. Para evitar toda "certeza", toda confianza simple en una Verdad, propone desintegrar las asociaciones habituales hechas alrededor de las palabras y suprimir el orden convencional para evitar las acechanzas de la costumbre. "La misión superior de la crítica no consiste siquiera en sembrar dudas: debe ir más allá; debe destruir, debe incendiar. La inteligencia es un excelente instrumento de negación"⁷².

La crítica impresionista se reduce, en el tercer aspecto, al unilateral culto del yo. Aquí el subjetivismo ha llegado a su máxima cumbre. Mas que criticar se hacen confesiones, pues cada obra de arte es un pretexto para expresar propios pensamientos. Librada al subjetivismo sin más, la crítica resulta una oportunidad para expresarse; es una crítica de "ocasión". Se busca en las obras ajenas una imagen y semejanza de sí mismos y se habla de sí mismos como si fuese una especie de psicoanálisis literario, a través de lecturas atentas, que termina en una biografía intelectual, siendo el *Diario* el mejor terreno de cultivo y también la negación de la crítica. Esto es el anverso de Brunetière, puesto que él no sólo admite la existencia de la crítica; cree, además, que el objeto de la misma es "juzgar, clasificar, explicar" las obras literarias. Sus absolutos caen indiferentes a la modernidad, que teoriza sobre la relatividad⁷³.

Pero si bien es cierto que hubo y hay serios sistematizadores, también cabe reconocer que ni aquéllos ni éstos, aunque sea en una mínima cuota, no pueden desprenderse del todo, en cuanto a la subjetividad, del impresionismo, por lo menos en el punto de la iniciación. De ahí, que se admita un eterno impresionismo, el cual, sea como fuere, ha tomado dos direcciones; la una, periodística ("insiste en la inutilidad, e inclusive el peligro, que hay en pretender fundar los juicios en una doctrina y las elucidaciones en una ciencia o en una erudición"); la otra, hacia el ensayo ("da a la subjetividad del crítico toda su importancia"). De la primera, es partidario Paul Souday (1869-1929); de la segunda, Émile Chartier Alain

⁷¹ Idem, p. 27.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ "La ley del relativismo universal ha destruido el culto de la obra maestra, ya que si ella surgiese sería inmediatamente condenada, desprestigiada, por considerársela un retardo en la marcha, un obstáculo para las nuevas esperanzas". Horticq, Louis. *Historia de la pintura*. Traducción por Ricardo I. Zelarayán. Buenos Aires, EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires), 1966, p. 99.

(1868-1951)⁷⁴. La particularidad de Alain recuerda alguna de las notículas de *Azorin* (José Martínez Ruiz, 1873-1967)⁷⁵.

En la lectura impresionista la obra no sólo "viene a mí", sino es "mi Yo", la subjetividad, la impresión que "de mí va hacia la obra", porque si bien ésta es la causa de la impresión, hay una simultaneidad en el equilibrio obra-impresión, impresión-obra.

El impresionismo literario propiamente dicho nació como consecuencia de un estilo nuevo, el "estilo artista". Se reduce al puente sensorial como único medio de comunicarse o de hacerse participar con los sentimientos y las experiencias ajenas. Si aprovecharon los procedimientos técnicos y las descripciones de la pintura impresionista, a través de una transposición de los medios de expresión de un arte a los de otro: "interés por los valores cromáticos de las cosas, gusto por la 'mancha', predilección por los matices huidizos, etc."⁷⁶ (descripciones de este tipo llegaban al equivalente literario de un "cuadro" impresionista), no obstante tuvieron rasgos propios:

Lo esencial y diferenciador es que los escritores impresionistas representan la realidad exterior y la psíquica mediatamente: a través de las sensaciones de los personajes, para la realidad externa, y traspuesta metafóricamente en sensaciones, para la experiencia psíquica⁷⁷.

La modalidad impresionista implica una visión desconventionalizada de las cosas, tal como la presentan los hermanos Goncourt. La predominancia de lo sensual hace atender a la fugacidad del momento y a la mudabilidad de las cosas. Presentan a la impresión sin ninguna posible elaboración racional; sobre esta base se lo considera un arte antiintelectual. Sin embargo, los impresionistas son positivos y racionales, por cuanto analizan cada una de las sensaciones que componen una impresión, —quizá por no permitírsele el lenguaje que es analítico—, pero en la suma de los elementos sensuales, en la conjugación de todas las sensaciones se articula la redondez de una impresión. Presentan, no la sensación absolutamente delimitada, sino la vaguedad de aparentes fronteras inexistentes, ya que cada sensación se corresponde en una y total, que es la impresión. El procedimiento típico es la yuxtaposición de elementos, que, en pintura, son colores, cuya mezcla realiza a distancia la mirada del espectador y, en literatura, la supresión de conjunciones y la utilización de frases suspendidas. Resumiendo, el impresionismo literario aparece bajo los siguientes caracteres:

⁷⁴ Carloni, J. y Filloux, Juan C. Ob. cit., pp. 28-29.

Alain tiene la particularidad de trabajar con sucesivas notículas. Cabal ejemplo es su *Propos Littérature* (1934).

⁷⁵ "¿He hecho yo crítica? No sé, he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aun la más impersonal, aun la más objetiva, es una impresión". Citado por Ángel J. Battistessa. (En: Rainer María Rilke: *El canto de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke*. Versión castellana y estudio a su cargo. Buenos Aires, Fabril Editora, 1964, pp. 57-58).

⁷⁶ Rilke, Rainer María. Ob. cit., pp. 54-55.

⁷⁷ Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., p. 160.

...presentación mediata de toda realidad externa o interna, que no fueran las sensaciones mismas. Visión desconvencionalizada de las cosas [...] Junto con estas notas entraba en el concepto-valor de impresionismo literario el afán de que las sensaciones analizadas fueran raras, exquisitas, hasta malsanas, propias de temperamentos muy refinados o patológicos y, como consecuencia, un estilo atormentado, ahilado y alambicado en busca febril de la expresión conveniente al matiz quintaesenciado de la sensación que analizara⁷⁸.

En cuanto al género lírico, se presenta suprimiendo los nexos: verso libre; abolición de la rima; preponderancia del elemento fónico; ritmo y aliteraciones imitativos⁷⁹.

El impresionismo además alcanzó a revelar una modalidad de vida, cincelada por el espíritu de la época.

Individualismo ético y social; liberalismo, librecambio; hostilidad a instituciones predominantemente intelectualistas como el Estado, la nación, la propiedad, la moral tradicional, la religión positiva; predominio de los instintos e impulsos, hedonismo; afán de libertad, de originalidad, de "vivir la propia vida", tendencia a la introspección y a la autocrítica⁸⁰.

Pero debemos temer al hecho de sobrepasar los límites de extensión del concepto impresionismo. Tanta frondosidad cargada al impresionismo, —estos rasgos de vida fueron enumerados por Richard Hamann, *El impresionismo en la vida y en el arte*—, lleva no poca hojarasca desimpresionista. Por eso surgen los reparos de Eduard Spranger, quien cree que Hamann atribuye "al impresionismo mucho de lo que de modo general es propio de la forma vital estética", y además, "hay otra objeción radical: se cree extender —dicen Amado Alonso y Raimundo Lida— el concepto de impresionismo cuando lo que se hace es extender el uso de la palabra a otros conceptos"⁸¹. La justeza sobre los alcances y límites del concepto impresionista serán vistos más adelante.

Dentro del impresionismo literario hay variantes. De acuerdo con una demarcatoria de Carlos Gustavo Jung (n. 1875) pueden verse en el individuo: introvertido o extravertido; se habla de un impresionismo romántico, ejemplo: Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1936) —*las Sonatas*—; avanzando según un refinamiento de la sensibilidad, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) —*Platero y yo*—; Federico García Lorca (1898-1936) —*Romancero Gitano, impresiones*—; y un impresionismo realista, ejemplo: Gabriel Miró (1879-1930) —*El libro de Sigüenza, Figura de la Pasión del Señor*—; Catalina Mansfield (Catalina Beauchamps Murray, 1890-1923) —*En la Bahía*. Tenemos un impresionismo panteísta, siguiendo el ca-

⁷⁸ Idem, pp. 183-184.

⁷⁹ Idem, p. 186.

⁸⁰ Idem, p. 187.

"Moralmente, el impresionismo hizo un inmenso servicio a todo el arte al atacar la rutina y probar que un conjunto de artistas independientes podía renovar la estética sin deber nada a la enseñanza oficial". Mauclair, Camille. Ob. cit., p. 157.

⁸¹ Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., p. 187.

mino de la musicalidad, en los poetas Émile Verhaeren (1855-1916) y Albert Samain (1859-1900) y un naturalismo impresionista en algunos poetas alemanes.

Se caracteriza impresionísticamente a ciertos creadores por una particularidad acentuada: las frases mórbidas y exquisitas y el "estilo artista" de los hermanos Goncourt; la exaltación del sensualismo de Paul Verlaine; la frase ágil y breve, aunque clara y graciosa de Alfonso Daudet; la oscuridad intelectual de Mallarmé; la situación del lector o del oyente en la técnica narrativa de Marcel Proust (1871-1922).

La música impresionista

El impresionismo musical se centra en la figura de Claudio Debussy —aunque no por eso repercuten menos sus contemporáneos y continuadores de la Europa entera—, inaugurador, cuya fuerte individualidad impone una nueva y original concepción de la música: el "debussismo"⁸².

Una música independiente de toda intervención del pensamiento; precisamente lo contrario de lo que buscaban los compositores de la clásica *Schola Cantorum*. Preconiza el abandono completo de las preocupaciones tradicionales de tonalidad y de forma, y practica la más anárquica libertad en los procedimientos sonoros. Sacrifica todo al efecto final, los medios, cualesquiera fueran, quedan justificados.

Es la aplicación del puro impresionismo musical, al que serían absolutamente inaplicables las teorías estéticas de Jules Combarieu, por cuanto los músicos de esta tendencia creen que la obra de arte no es pensamiento, ni puede ser regida por el pensamiento no siendo más que una sucesión de sensaciones y evocaciones de los misterios de la naturaleza y del "más allá"⁸³.

Debussy, como la mayoría de los artistas, no cerró los ojos a sus antepasados ni dejó de beber esas fuentes, a pesar de su vanguardismo revolucionario. Asimiló la música de los clavicembalistas o clavecinistas franceses, "desde Daquin a Couperin y desde Costeley a Rameau, presentes sobre todo en sus obras para piano, en las cuales resultan más destacadas las características esenciales y profundas del arte debussiano"⁸⁴. Otros hijos de Euterpe que determinaron reacciones claves para la interpretación de su arte fueron: Juan Sebastián Bach (1685-1750), Federico Francisco Chopin (1810-1849), Luis van Beethoven (1770-1827)⁸⁵, Guillermo Ricardo Wagner (1813-1883)⁸⁶, Modesto Mussorgsky (1839-1881); además, no

⁸² "Debussy fue mucho más que un simple traductor de los principios de la poesía simbolista o del impresionismo pictórico a la música. Fue únicamente y con toda pureza el creador del debussismo". Debussy, Claude. Ob. cit., p. 15.

⁸³ Barrenechea, Mariano Antonio. *Historia estética de la música*. Buenos Aires, Ed. Claridad, 1963, ed. definitiva, pp. 337-338.

⁸⁴ González Porto-Bompiani. Ob. cit., p. 289.

⁸⁵ El *Allegro* que lleva por título *Temporal-Borrasca*, de Beethoven, presenta un corte impresionista con claridad, pues traduce el resumen de impresiones que recibimos en un temporal. No se oye, sino que la borrasca se *siente* en los *crescendí*, en los ritmos de las modulaciones, en los trémulos de los instrumentos. Barrenechea, Mariano Antonio. Ob. cit., p. 235.

⁸⁶ Lo admiró en su juventud con la misma pasión con que lo atacó en su madurez.

definen menos su actitud los comentarios hechos a algunos de sus contemporáneos como César Augusto Franck (1822-1890), Ricardo Strauss, Vincent d'Indy (1851-1931); los originales conceptos que vertió sobre Carlos María von Weber (1786-1826) y Luis Héctor Berlioz (1803-1869), y el significativo silencio sobre Pedro Ilich Tchailowsky (1840-1893) a quien conoció íntimamente.

En Francia fue seguido, en alguna medida, por Paul Dukas (1865-1935), Maurice Ravel (1875-1937), Albert Roussel (1869-1937); sin embargo, su arte sobrepasó los límites locales para imbuir con su melodía al polaco Karol Szymanowski (1883-1937), al ruso Alexander Scriabin (1872-1915), a los ingleses Frederik Delius (1863-1937) y Paul Graener (1872-1944), al americano Charles M. Loeffler (1861-1935); al italiano Ottorino Respighi (1879-1936), el de *Los pinos de Roma*; al español Isaac Albéniz (1860-1909), quien lo refleja sobremanera con su *Suite Iberia*.

La música impresionista se define, como gesto radical, por la ruptura con toda "receta de Conservatorio". Se presenta en una atmósfera especial, relegando a secundario lugar la forma, armonía y tonalidad. Los músicos de esta actitud creían que la armonía no excluye a la melodía. Las armonías eran encadenadas no por originarse de la precedente, como si fuese una serie de sucesivas fecundaciones, sino por evocación; se sugieren por reciprocidad. Una música que se sostiene y se compone de pequeños trazos sucesivos, unidos por un misterioso nexo. Hecha para tener "pretensiones sociales y[...] conmover el corazón de las muchedumbres"⁸⁷, fundando una Ópera Popular. Lástima su compleja interpretación que la hacía tan espiritualmente aristocrática.

Una música construida "para el aire libre" —atenderemos a la relación con la "pintura al aire libre"—, "de grandes líneas, llena de audacias vocales e instrumentales" y en donde la naturaleza presentará *las correspondencias* baudelerianas:

La colaboración misteriosa de la curva del aire, el movimiento de las hojas y el perfume de las flores se unirían; la música podría reunir todos estos elementos en una compenetración tan perfectamente natural que parecería participar de cada uno de ellos...⁸⁸.

Las piezas sonoras recibieron el nombre de sonatas. Cada una de éstas es una simple concadenación de sonidos, independiente de todo texto poético y de toda ayuda de voces o de palabras. (Los italianos llamaban *ricercari de suonare*, los alemanes *partien*, más tarde *suite*; *sonata* se impuso, al fin, definitivamente). Las sonatas pueden considerarse como el punto inicial de la técnica moderna del piano. También se habló de Sinfonía, la que designaba cantos espirituales y mundanos, sin acompañamiento instrumental, y la aplicaron asimismo a piezas instrumentales variadas. (Cada época le dio a esta palabra una definición arbitraria).

⁸⁷ Debussy, Claude. Ob. cit., p. 109.

⁸⁸ Idem, pp. 72-73.

La escultura impresionista

El impresionismo no dejó rincón del arte hueco. En la escultura, se modeló entre las manos de Augusto Rodin.

...su escultura, toda ella dinámica y en fragmentos, es un arte fenoménico, un arte de lo efímero, que participa de un cierto impulso musical: en su dominio, representa el equivalente del impresionismo en pintura. Rodin es un artista que supo entrever el paraíso perdido al que le estuvo vedado penetrar⁸⁹.

En Francia, por aquel entonces, al lado del clasicismo aligerado de Eugénie Gillaume (1822-1905), de Enrique Miguel Antonio Chapu (1833-1891), de Luis Ernesto Barrias (1841-1905), se observó una corriente neoflorentina que imitaba la elegancia del escultor italiano Donatello, Donato di Niccoló di Betto de Bardi (1386-1466), orientación representada sobre todo por Paul Dubois (1829-1905) y por Manuel Frémiet (1824-1910), escultores de gran solidez. Sin embargo, el arte vivo se refugió cada vez más profundamente entre los llamados independientes —escultores como Juan Bautista Carpeaux (1827-1875), Julio Dalou (1838-1902), Francisco Rude (1807-1881) y Augusto Rodin— quienes no eran favorables al oficialismo. Rodin bien lo evoca:

—Anduve primero más rápido que las ideas circundantes. Tan rápido que nos trataron de locos, a mí y a los que andaban tan rápido como yo. Pusieron después cuarenta años para comprenderme un poco. Y ahora, el arte oficial que me combatió y me persiguió toda mi vida, quiere sentarme en su Academia. Acepto la flor o la palma que el enemigo vencido, me ofrece. Mi gran victoria oficial fue precisamente la inauguración de *El Pensador*⁹⁰.

Rude llevó el movimiento a la piedra. Dalou y Carpeaux sorprendieron en sus trabajos la luz y el espíritu errante en medio de los pliegues, los hoyos y las curvas. Rodin fijó el movimiento "en las cumbres por él animadas y penetrando por éstas hasta su centro, hasta la hoguera ardiente, de la cual nace, las une directamente a ésta sin ver ya en toda la corteza de la vida otra cosa que el impulso viviente que surge de sus profundidades"⁹¹.

También expresaron lo más imperceptible de la vida y en torno a sus obras circuló el escándalo, como ocurrió con *El despertar de la humanidad* o *La edad de bronce* (1876), de Rodin, aunque luego valió una medalla. Sus ideas pueden ser resumidas, según lo declarado por Rodin, de la siguiente forma:

El modelado es la dimensión que importa. El modelado es el diapasón, la proporción. Es el que da "la impresión" más que la anchura y la altura⁹².

El impresionismo escultórico continuó vitalmente en Medardo Rosso (1858-1928), quien surgió de los "despeinados" (*Scapigliati*) italianos.

⁸⁹ Guinard, Paul. Ob. cit., p. 395.

⁹⁰ Citado por Michel-Georges, Michel. Ob. cit., p. 314.

⁹¹ Faure, Elic. Ob. cit., pp. 422-423.

⁹² Citado por Michel-Georges, Michel. Ob. cit., p. 318.

La sucinta recorrida en las distintas manifestaciones estéticas deja la visión conjunta de la penetración de la actitud impresionista y confirma su abarcadora totalidad anunciada al comenzar. Quedan también apuntados sus rasgos más generales. Lo difícil, a pesar de todo, radica en concretar una definición del impresionismo que convenga a unos y otros.

HACIA UNA DEFINICIÓN

La gran variedad de conceptos vertidos sobre el impresionismo puede ocupar muy bien hoy un extenso volumen. Talentosos escritores han realizado esfuerzos para encontrar el concepto más preciso con que agotar las exigencias y limitaciones que comprende la palabra impresionismo. Sin embargo, entre ellos se entrecruzan los puntos de vista y toman esta o aquella particularidad y sobre ella trabajan sus conceptos, no faltando tampoco amplias y vagas definiciones. En fin, llega el momento en que corresponde deslindar aproximaciones o lejanías en las diversas apreciaciones que conspiran contra la misma esencia del impresionismo.

La etimología muchas veces ayuda en sumo grado a desentrañar una palabra con justeza. Impresionismo deriva del vocablo "impresión". Impresión es la producción de una huella, impronta o "carácter" en el alma, en el espíritu, en la mente, etc. Específicamente, impresión es conocida como una excitación de los órganos de los sentidos por estímulos exteriores, y también como la sensación o sensaciones producidas por una excitación de tales órganos. Hay algunos tratadistas que dividen: impresiones de sensación e impresiones de reflexión.

Impresión del latín *impressio*, —*onis*, marca, choque, impresión; emparentada con *signum*, —*i*, marca, señal, manifestación, síntoma, sello, y *vestigium*, —*ii*, huella, vestigio, momento, instante (*e vestigio*, inmediatamente), también relacionada con *sensus*, —*us*, sentido, sensibilidad, sensación, sentimiento, opinión, idea; es para los alemanes *Eindruck* "impresión" (siendo *ein* = "in" y *druck* = "presión"). Tiene el sentido de presión hacia adentro, utilización que observa Eduard Spranger relativa a la dirección de la experiencia psíquica de fuera-adentro, a ese sentido lo llamó im-presión, que, luego volcado en la lengua conversacional o escrita, toma la denominación de *Gestaltung* (para los alemanes) o *expressione* (para Benedetto Croce), esto es, la conversión de la materia psicológica en forma objetivada.

Se ha pensado en la actitud impresionista como opositora a la expresionista. Actuar por los contrarios es siempre reducido y erróneo, pues se presentan casos en donde no existe una separación esencial, cortante y el límite entre impresionismo-expresionismo es borroso hasta su fundición⁹³.

La primaria fuente de consulta sigue siendo el Diccionario, aunque a muchos pese. El artículo "Impresionismo" refiere:

Como estilo pictórico consiste, pues, el impresionismo en negar la forma externa de las realidades y en reproducir su forma interna [...] el impre-

⁹³ "Los elementos impresionistas y expresionistas —dice Theodor A. Meyerson— entrelazan inseparablemente en todo arte". (Citado por Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., p. 244).

sionismo, aun manifestándose con más intensidad en la pintura, se produce en las otras bellas artes. El creador adopta el punto de vista del espectador, y este aspecto es de suma importancia en la creación literaria. Por ejemplo: en el relato impresionista no se describe, en el sentido propio del verbo "describir", sino que se acumula una serie de sensaciones que permita al lector establecer el hilo del relato o forjar la figura y la manera de ser de tal o cual personaje; se llega, por este camino al análisis psicológico —a la verdadera novela psicológica— mediante el cual el lector recibe la "impresión" de una gran síntesis estética...⁹⁴.

También es visto como un movimiento de excitación, que desborda en efectos de color y de luz.

...el gusto de la alusión sin adornos y el movimiento, pueden de vez en cuando, ser llamados impresionistas, y el Impresionismo ser, de ese modo, una actitud eterna y recurrente del espíritu artístico; puede ser asimilado a un amor de la síntesis, a un estado de particular excitación mental que se traduce en efectos de rápidos movimientos y de inflamación cromática, y de violencia y combustión lineal, y de exaltación luminosa⁹⁵.

Ferninand Brunetièrre define el impresionismo como el traslado sistemático de los procedimientos de la pintura a la literatura, esto es, como una transposición sistemática de los medios expresivos de uno a otro arte. Eduard Spranger llama impresionismo al predominio del primer elemento —la impresión exterior— en el proceso creador. Richard Hamann extendió el uso del vocablo; partiendo del impresionismo pictórico lo aplicó a todas las otras regiones de la actividad espiritual.

Se lo considera también arte de "primera impresión". Sobre el estudio de los escritos de los Goncourt, se llamó impresionismo a algo morboso y malsano, un arte decadente y patológico. M. Le Goffic ha comprendido que el impresionismo es otra forma del realismo, cuyo distingo se basa en que el impresionista, ante un espectáculo natural o ante una escena, comenzará por hacer valer el detalle que para él es subjetivamente dominante. Al Naturalismo, al Impresionismo, al Simbolismo se los considera como tres etapas del Realismo literario, o como tres grados de una misma tendencia poética-estilística; al no ser el impresionismo un movimiento sólidamente integrado un mismo escritor es por veces naturalista, impresionista, simbolista. Pero ¿acaso el impresionista no es el ecléctico que observó los anteriores movimientos y escuelas? ¿no lleva la integridad del enciclopedista? Sí y no. Utilizó sólo recursos seleccionados y no abandonó su ser liberal. Acentuó ciertas modalidades que se consideraron impresionistas, pero su arte no llegó a fundamentarse como una nueva forma de vida literaria, esto es, en una manera netamente diferenciadora con respecto a los otros movimientos. El impresionismo nunca se distingue del todo del naturalismo ni del psicologismo, aunque pretende designar justamente lo diferencial, lo no común. Entendido no ya como un ideal de cultura, ni como una fisonomía de la época, es visto como una forma estética de vida individual (Spranger).

⁹⁴ *Diccionario de la literatura española*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 319.

⁹⁵ González Porto-Bompiani. Ob. cit., p. 264.

Elise Richter cree reconocer en el impresionismo la reproducción de la impresión de las cosas; de cómo se aparecen, aquí y ahora; además, lo ve como forma artística de estilo. René Canat utiliza para la caracterización de la actitud impresionista la clásica definición de Zola "el mundo visto a través de un temperamento". Para Georg Loesch la *écriture artiste* resulta rasgo esencial del impresionismo:

Son impresionistas los escritores o poetas, 1º que tienen ideas estéticas análogas a las de los pintores impresionistas; 2º que tienen análoga concepción subjetivo-sensorial del mundo; 3º que emplean en la "écriture artiste" una técnica de estilo perfectamente paralela a la técnica pictórica impresionista⁹⁶.

Louis Desprez entiende que impresionismo es igual a naturalismo y lo contrario de idealismo. Petit de Julleville opina que un impresionista es el que traduce sus impresiones. Para Maurice Spronk el impresionismo pedía la capacidad de recibir las múltiples impresiones que nos hieren y de materializarlas en seguida en forma tangible. Según Daniel Wenzel, la esencia del impresionismo consiste en que el autor nos da preferentemente lo percibido por los sentidos, con la posible exclusión de la actividad correctora del entendimiento. Esto desemboca en la opinión de antiintelectualidad (la supresión de la memoria y del saber racional), dada como de implicancia impresionista. Camille Mauclair es quien sostiene que el impresionismo es un arte donde tiene poca cabida eso que se da en llamar intelectualidad, en el sentido literal del término; es un arte de pintores que casi no admite otra cosa que la visión inmediata. Hugo von Hofmannsthal, queriendo descubrir el sentimiento fundamental impresionista, ha dicho que la esencia de esa época es la ambigüedad y la vaguedad; una época que sólo puede descansar sobre lo que se desliza, y se da cuenta exacta de que se trata de algo inconstante. Esto nos recuerda el barroco, el que tenía como a caros bienes: la mutabilidad, la inconstancia y la fugacidad temporal. No nos parezca extraño que el impresionismo haya concebido estas características como propias. Nacido de los fragores del arte moderno, se lo consideró actitud capaz de patentar fielmente los contenidos temáticos en boga.

El Simbolismo y el Parnaso, el Positivismo todavía encarnado; el Romanticismo siempre latente; el Realismo y el Naturalismo aun en vigencia; las corrientes filosóficas en boga: Nietzsche, Bergson, Dilthey; la influencia oriental; todo se conjuga en el Impresionismo. Por un lado, una temática que implica, entre otros, los siguientes contenidos: vaguedad, relativismo, sensualidad, imprecisión, y una actitud de elaboración basada en: yuxtaposición; puntillismo; frases nominales; reducción a colores puros; sonatas y sinfonías sin recetas de Conservatorio, etc. Pero el impresionismo, sin caer en error, nace esencialmente del Naturalismo, del Simbolismo y, en menor medida, del Realismo. El primero es su madre engendradora, el segundo un hermano mellizo y el tercero un amigo diario. A esto adscribe su propia individualidad.

⁹⁶ Citado por Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., pp. 161-162.

En suma, al impresionismo —su mismo nombre es vago— no se lo puede deslindar ni temática, ni cronológica, ni sistemáticamente. Es una actitud que se distingue por un fuerte predicamento para utilizar un estilo hecho de recursos literarios determinados, llevados en forma extremadamente exagerada y caprichosamente subrayada. Puede ser o no estilo de una época, pero la unanimidad de las opiniones han optado por reconocer a tal actitud, en más o en menos, viajera en todo tiempo y presente en toda obra de creación literaria. Esto significaría señalar un eterno impresionismo; siempre y cuando enunciemos la individualidad, las frases nominales, el vanguardismo, las rebeldías normativas, la contraposición del racionalismo y las estructuras, encasilladas bajo el rótulo de actitud impresionista, no podremos desmentirlo. Pero, en cambio, si reconocemos a cada uno de esos elementos que hacen a su composición como eternos aparecidos de la expresión idiomática y caracterizadores de épocas decadentes, pesimistas, iconoclastas, destructoras de lo convencional y rutinario, el término impresionismo se diluiría irremediabilmente. De ahí, que coincidamos con Amado Alonso y Raimundo Lida, puesto que niegan el impresionismo lingüístico, pero nos separamos en tanto la crítica literaria encasille todos los elementos innegablemente caracterizadores que hacen a la designación de actitud impresionista. Porque ciertos escritores en una época determinada fraguaron su literatura con las herramientas que eligieron sin apartarse de ellas, más aun, desechando las que creyeron no compartían sus idearios artísticos. Tengamos presente que una cosa no es todo lo que ella es, sino también lo que ella no puede ser, para sostener la existencia de modalidades impresionistas. Los mismos Alonso y Lida, en una de sus opiniones más acertadas, expresan:

... lo oportuno es tener en cuenta que los términos *impresionismo*, *impresionista*, *expresionismo*, *expresionista*, debido precisamente a sus *-ismos* y a sus *-istas*, son buenos para señalar, no lo normal, sino un extremamiento histórico de una u otra dirección, un amaneramiento de escuela, una voluntad de estilo⁹⁷.

SUMA DE CARACTERÍSTICAS

La actitud impresionista se puede definir por la suma de características que presenta. Estas características pueden ser de raíz psicológica, lingüística, pictórica, musical, etc.

Las características generales son, en lo formal idiomático: sustitución del pretérito perfecto por el pretérito imperfecto (los dos son narrativos pero el segundo tiene carácter pictórico); frases suspendidas; oraciones nominales; supresión de la conjunción (da más soltura a la frase); búsqueda de la sensación que puede ser para todo el mundo el recuerdo de una experiencia anterior; interés por los valores cromáticos de los objetos más que por los objetos mismos; predilección por las escenas de movimiento; representación mediata de la realidad; no las cosas y los hechos, sino las sensaciones que provocan en temperamentos refinados y atormentados. Como

⁹⁷ Idem, p. 247.

reacción contra un estado de ser y de permanecer, no olvidar la falta de intelectualidad en un sentido estrictamente literario —no tiene importancia el pensamiento— ya que las sensaciones del color y del sonido lo son todo. Busca la exquisitez formal; la imagen rutilante; las sensaciones con un valor propio, ajeno a la realidad; procura la notación de la percepción inmediata y la fijación de lo momentáneo y fugaz; elabora frase sin mucho nexo conjuntivo, con frecuencia nominal y casi siempre yuxtapuesta. El impresionismo no tiende a la directa reproducción de las cosas; de ahí su carácter de actitud mediata, sino a la reproducción (ésta sí inmediata) de la impresión que las cosas nos producen; al impresionismo no le interesa lo que son las cosas en su aristada desnudez objetiva; lo que le interesa (y esto es lo único que reproduce objetivamente) es el cómo esas cosas se aparecen al observador en una circunstancia o momento determinados. Hay veces en que el creador utiliza hasta la puntuación con preciso propósito impresionista. La plástica y el impresionismo intercambian sus recursos; el toque descriptivo yuxtapuesto; el orden de palabras con valor cromático o cinemático; el uso intencionado de las formas impersonales y reflexivas, la narración en presente, la "composición" de los bloques tipográficos; el aprovechamiento de los claros de cada plana. Trueca en sustantivación de cualidades; quiere evitar que la cualidad se exprese por sustantivos que son en realidad adjetivos; las cualidades le son sucesos, accidentes; de ahí, que elige un verbo que es siempre más expresivo; entre los verbos prefiere el de acción al de estado por la mayor expresividad; emplea el adjetivo con función adverbial; el adjetivo es reemplazado por: de + sustantivo, para subrayar con más intensidad la impresión. Los epítetos son toques puntillados; mezcla estímulos en una misma expresión. A veces en un solo fragmento, aparecen todos los recursos antiguos junto a las maneras literarias más recientes. Agréguese: musicalidad y sentido de lo plástico; figuración ininterrumpida de la experiencia íntima; animismo y espiritualización de lo inanimado o prosopopeya impresionista; cenesias.

El impresionismo capta los hechos exteriores sin referirlos a causa o efecto; usa elipsis; apela al adjetivo demostrativo para distinguir el rasgo o el contorno; cada objeto en la captación impresionista aparece animado de un dinamismo interno; es manifiesta la tendencia hacia lo concreto. El impresionismo ve el tiempo como lo inasible, como un perpetuo fluir, subjetivamente. No desecha equívocos sensoriales; expresa las sensaciones de las cosas, pero las sensaciones raras, "modernas", malsanas, morbosas; entre mezcla los tres reinos de la naturaleza, especie con especie, género con especie; no desdeña el *como* atenuador ("sentí en el molar *como* un pinchazo"); abunda en la dinamización expresiva, en la concreción de lo inconcreto; en metáforas animizadas y prosopopeyas con animismo. Recurre a proyecciones subjetivas, armonías imitativas (sonido impresionista); lo denuncia la posición de epítetos, la animación de lo inanimado, la expresión perifrástica, el uso del verbo intransitivo y de cantidades pequeñas, así como el infinitivo histórico, posesivo perifrástico; el futuro imperativo por lo que tiene de mezcla de apariencia y realidad; las comparaciones de una impresión con otra; el plural con valor impersonal; el paso de lo impresionista a lo

lógico-natural. El infinitivo como objeto es impresionista y también lo son los adjetivos de significación espacial, temporal, cinética, etc., pero de timbre afectivo, especialmente en retratos. Lo caracteriza la impersonalidad del creador en la narración, aunque su yo muchas veces se instala en los personajes, se identifica con éstos y reproduce sus palabras y pensamientos como si fueran hechos, sin tomar posición ante ellos; descarta la reflexión y el propio yo, dando con esto vivacidad a la exposición; antepone la cualidad a la cosa; suprime el artículo determinante; acusa tendencia fenomenista, que se interesa en los fenómenos en sí mismos, en oposición a la causalista o transitiva; acumula el estilo llamado de notas o de diario, notación de agenda, cláusula en abanico, sin omitir el anacoluto. Cuando se trata de relaciones de posesión o de parte estamos ante una actitud impresionista; si es la cualidad lo que aparece como representación principal de una impresión, el impresionista trastrueca la ordenación lógica: la designación de una persona por su cualidad más saliente; todo lo que se refiere a la apariencia; utiliza el lenguaje tropológico —imágenes, comparaciones, metáforas—; da predominio a las imágenes sobre las metáforas, por ser éstas un procedimiento intelectual; al imperativo de segunda persona en cuanto raíz pura; ordena las palabras de acuerdo con la impresión principal; coloca lo más importante en primer término, desde el punto de vista subjetivo; describe realísticamente o insinúa fugazmente una impresión. Enuncia condiciones hipotéticas y con ellas emplea el subjuntivo y todos los demás recursos del estilo indirecto; traslada al presente histórico o narrativo el relato de un suceso necesariamente pasado; usa el "estilo indirecto libre" (Ch. Bally) o *discurso vivido* (Etienne Lorck).

En el lenguaje impresionista sorprendemos ocho diferentes aplicaciones:

1, el lenguaje de los escritores impresionistas; 2, el de contenido impresionista; 3, el modo de apercepción fenoménico (frente al causalista o transitivo) [Ch. Bally]; 4, el de sintaxis esquemática (frente al clásico, de sintaxis estructurada) [Loesch]; 5, el lenguaje des-subjetivado (y aquí la idea contraria: visión fuertemente afectiva y subjetiva) [Lerch]; 6, el que refleja una percepción sensorial e instantánea, no deformada por la comprensión [Lerch, Wenzel, Richter]; 7, el de la fantasía [Lerch], y 8, el que presenta un enriquecimiento mental de fuera adentro (frente al expresionismo)⁹⁸.

Estas ocho significaciones están bautizadas con el mismo nombre de lenguaje impresionista.

EL IMPRESIONISMO A TRAVÉS DE CUENTOS Y RELATOS DEL NORTE ARGENTINO, DE JUAN CARLOS DÁVALOS

Antes de centrar nuestro trabajo en la parte ilustrativa, es conveniente situar a Juan Carlos Dávalos y su obra dentro de la literatura argentina. No sólo facilita el conocimiento —temporal— de una época literaria; también interesa conocer —en lo espacial— a la generadora de magníficas

⁹⁸ *Idem*, pp. 248-249.

inspiraciones y a la causante de variadas huellas psicológicas, que en mucho ejemplificaremos en la expresividad de Dávalos. El ambiente, la mayoría de las veces, condiciona el modo de decir y ofrece una parcial temática al escritor que éste aprovecha o no, según actúe como fuente de su creación, o según lo deseche por la propia creatividad imaginativa.

Dávalos y su obra

Durante la segunda década de este siglo surge en el país un grupo de escritores, consagrados al relato corto en forma muy decidida y muchos son los que renuncian a las tentaciones de otros géneros literarios. A su vez, el cuento está incrementado por heterogéneas influencias importadas.

Los cuentistas argentinos sufren las diversas influencias de la estética contemporánea europea, conciliándolas con el impulso de la psicología. Dentro de los jóvenes escritores que se iniciaron cultivando este género está Juan Carlos Dávalos. Fuerza es relacionar la literatura fantástica y la difusión de la narrativa anglosajona, que desplazó y suplantó en gran parte, ya en vísperas de la segunda guerra mundial, la esfera de los arraigados "galicismo mentales". (La difusión del mencionado género literario llega hasta las últimas promociones). Sin embargo, hay casos excepcionales de escritores maduros e independientes de toda moda literaria. Asimismo, no debemos omitir —dentro de las ineludibles restricciones de estas noticias—, pues ocupa un lugar de relieve, la querrela entre el modernismo literario y el regionalismo.

Si intentamos una clasificación del cuento argentino de acuerdo con el medio dentro del cual se desenvuelve, tendremos especial cuidado en atender al suelo, al clima y al paisaje natural, puesto que influyen sobre la condición humana y social, la que, por su parte, transforma la fisonomía del medio, incluso cuando descubre las leyes de la naturaleza para aprovecharlas sin perjuicio de recoger el legado de inmemoriales mitos y leyendas. Recordemos que Amiel dijo que "cada paisaje es un estado de ánimo". Ahora bien, conviene tener en cuenta esta acción recíproca entre alma y paisaje, cada vez que se caracteriza la expresión literaria del suelo serrano y montañoso —al que pertenecía nuestro cuentista—, aunque sin rigor determinista. El mismo Dávalos "invitado una vez a pronunciar una conferencia en Tucumán, declaró que no creía en 'los regionalismos excesivos'. Fiel a esa consigna su vena fecunda, indiferente a las fórmulas literarias de turno, dosifica el toque costumbrista con el sedimento del folklore, sin dejarse aprisionar por ningún molde ni exclusivismo"⁹⁹. Esa individualidad y esa indiferencia por los recetarios literarios; asimismo, una temática de tipo costumbrista y regionalista, surgida por el sentimiento nacional y entrañable cariño a su terruño, desemboca en un impresionismo literario, en cuando, éste, entendido como expresión espontánea e individual, libre de todo esquema racional.

⁹⁹ Soto, Luis Emilio. "El cuento". (En: *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires, ed. Peuser, 1959, tomo IV, cap. IV, p. 408).

Dávalos pasea su mirada burlona sobre la remansada existencia lugareña que, por otra parte, evoca con el entrañable apego a su patria chica. Su pintura del paisaje nativo —abras, vegas, salinas— desdeña el tropo incoloro y trivial a cambio de la acotación exacta del naturalista dotado de fina sensibilidad poética. El conocimiento de la fauna y la flora de la altiplanicie complementa la intuición psicológica que revelan sus retratos del hombre salteño de la ciudad y del campo. Juan Carlos Dávalos sabe fundir en la trama de sus cuentos tipos y ambientes rústicos delineados con tanta nitidez como derroche de intención expresiva [...] El genio de la tierra habla pues por su boca bajo el doble signo del amor y del humor hermanados objetivamente¹⁰⁰.

Desde el punto de vista generacional de Juan Carlos Dávalos, se incorpora a la del centenario, la de 1910. Esta generación no es decididamente una promoción que reacciona contra la anterior. Es, más bien, de sedimentación modernista y de relieve "nacional"; hombres que escriben y que centran, por lo común, en lo argentino el asunto de sus obras. Generación que hace trabajar poco la imaginación, sobre todo, en lo que se refiere a exotismos, y que escribe con la mirada en la tierra, mostrando su peculiaridad.

Se hace sentir la influencia del momento histórico del país, y en esa influencia tienen mucho que ver los homenajes que se rinden a las grandes fechas de la patria: centenario de la Revolución de Mayo y centenario de la Independencia. En general, es una época de afirmación nacional en las letras, aunque no se cierra en un nacionalismo riguroso. Más bien, lo característico es la amplitud temática, dentro de la cual caben problemas y tópicos del "ser argentino", de la realidad del país, de Buenos Aires, y del interior. Esta última temática dominó toda la prosa del autor de *El viento blanco*.

Emilio Carilla ubica a Dávalos dentro del posmodernismo, caracterizando la generación de esta forma:

Es ésta una generación de buenos líricos y novelistas: madurez alcanzada en lo que —dentro de esos géneros— fue antes línea irregular [...] La lírica recoge —a través del modernismo— otra herencia¹⁰¹.

La honda vinculación de Dávalos con el escenario en que vivió hace que nos detengamos a curiosear su ámbito. Es muy sorprendente la descripción del medio que hace Carlos Ibarguren¹⁰². Tal vez Ibarguren haya manifestado erróneas palabras; su imaginación desbordó por una ilusión de optimismo.

El ambiente salteño tiene aires de melancolía, de poesía campesina. La vida resulta muy dura; a veces, el trabajo no es recompensado; los días son altamente cálidos; las noches intensamente frías; la tierra no muy

¹⁰⁰ Idem, tomo IV, cap. IV, p. 409.

¹⁰¹ Carilla, Emilio. *Literatura argentina 1800-1950 (esquema generacional)*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1954.

¹⁰² "En los valles benignos, abrigados por las montañas, el cielo es puro y la atmósfera diáfana; ningún elemento hostil castiga la existencia; los labradores trabajan sin pena y la tierra regada recompensa el esfuerzo con frutos copiosos. La vida es allí, para el hombre, más sonriente y más dulce que en la soledad de las llanuras monótonas..." Ibarguren, Carlos. *Revista Nuestra América*. Buenos Aires, abril 1919, año II, nº 7, p. 91.

fértil, no es obstáculo para la voluntad salteña. Mitos, leyendas, creencias brindan fuentes incontrovertibles a la lírica local. La caja, el erke, la guitarra, el erkenche, etc. son manantiales de donde brotan cristalinas las notas más dulces y tristes de la inspiración norsteña, que concreta con esas formas el espíritu de Salta.

Nació el escritor, hijo de ilustre prosapia argentina, el 11 de enero de 1887, en la Montaña, partido de San Lorenzo, departamento de la Capital, provincia de Salta, en una histórica villa (Lerma).

Profesor universitario, académico de la Academia Argentina de Letras, colaboró en los diarios *La Nación* y *La Prensa*, de Buenos Aires, y *El Intransigente*, de Salta; además, publicó en las revistas *Nosotros*, *Caras y caretas* y *Revista del Jardín zoológico*, todas de Buenos Aires. Fue también Director del Archivo General de Salta. Abordó con felicidad distintos géneros: poesía, cuento, teatro, estudios históricos. La vocación literaria de Dávalos despertó alrededor de los trece años, durante un verano que pasó en la finca de sus abuelos, en los valles calchaquíes. "Nada explica mejor —refiere el poeta— mi pasión por expresar el contenido espiritual de mi provincia, que mis antecedentes genealógicos y el arraigo secular en ella de las familias de que desciendo"¹⁰³. (Por línea paterna, su bisabuelo, último gobernador realista de Salta; su padre, poeta, escritor de Historia y periodista; por línea materna, descende de una hermana del general don Martín Miguel de Güemes).

Podemos señalar de entre su copiosa creación las obras que siguen: en el género lírico: *Cantos agrestes* (1917); *Cantos de la montaña* (1921); en prosa, *De mi vida y de mi tierra* (1914); *Salta, su alma y sus paisajes* (1947); "El Biento blanco" (1921); *Los casos del zorro* (Fábulas campesinas de Salta, 1925); *Salta* (1918); en teatro, *Don Juan Viniegra Herze* (Poema dramático en tres actos, 1917); *La tierra en armas* (drama en tres jornadas escrito en verso, 1935), en colaboración con Ramón Serrano; *Los puesteros* (Cuadro de costumbres gauchas, un acto de once escenas, 1929). Además interesan: *Los buscadores de oro* (Cuentos, narraciones, puntos de vista, 1928); "Airampo" (1925); *Los gauchos* (1928); *Relatos Lugareños* (1930); *Los valles de Cachi y Molinos* (andanzas, narraciones de viajes, tradiciones, costumbres, arqueología, 1937); *Estampas lugareñas* (1941); *Ensayos biológicos (bichos y plantas de Salta)* (1941).

La vasta lectura llevada a cabo sobre sus escritos produjo la feliz reunión de varios de sus trabajos y fue así que en julio de 1946, la Editorial Espasa-Calpe Argentina, S. A. compiló una serie de relatos y cuentos condensados bajo el título de *Cuentos y relatos del norte argentino*, anteriormente dispersos. Esta obra consta de veinticuatro divisiones, que son cuentos y relatos. No posee una identificación entre una y otra especie narrativa, sino que la especificación es guiada y sugerida por la propia lectura. De prosa amena e interesante recorre desde las leyendas más sorprendentes hasta el hecho trivial. Su técnica es apropiada para este tipo de narración, pues jamás se muestra exaltado o exuberante ni tampoco reticente y breve. Conocedor de su oficio envuelve la espontaneidad

¹⁰³ Dávalos, Juan Carlos. *Cuentos y relatos del Norte argentino*. "Prólogo" del autor. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1959, p. 9.

con un mínimo de retórica. A pesar de su regionalismo no desecha lo psicológico, como lo han hecho tantos otros cultores de este género literario. No analiza del todo, sino deja margen a la imaginación del lector. Su narración se encamina a lo anecdótico y cotidiano, creyéndose alegre y optimista por temperamento; huye de lo trágico, de lo solemne, de lo convencional, de lo postizo y de lo obligatorio, o, a veces, lo busca y lo toma con humor, con sonrisas. Posee buen gusto y confiere calor humano y movimiento a sus buenas páginas costumbristas. Como hombre de su provincia, hombre de Salta, firmemente ligado a su tierra, canta la impresión que su ambiente y el alma de su ambiente le producen.

El eco y la gran repercusión de Dávalos sobre suelo argentino no conoce límites. Las críticas y alusiones son por demás halagüeñas para este insigne escritor. Sus escritos fuertes y vivaces adquieren más y más lectores y, desde su pequeño pueblo natal, avanzan como lava, que quiere abarcar nuestra patria, lo foráneo y la eternidad.

Ilustración

Debido a cierto rigor formal, por cuanto ayuda a esclarecer el núcleo de nuestro trabajo, sería necesario delimitar estructuralmente la obra para que además precisemos la faena a realizar.

El estudio del análisis literario en la obra está deslindado —siguiendo la clasificación de Raúl H. Castagnino— en tres grandes grupos: análisis internos (contenidos), análisis de formas interiores (estructura y composición) y análisis de las formas exteriores en cuanto expresividad individual (estilo)¹⁰⁴. El estilo es el carácter propio que da a sus obras el artista o literato, por virtud de sus facultades y medios de expresión; psicológicamente es una manifestación de la personalidad, y en sentido lato, es el conjunto de características comunes, o mejor, un espíritu colectivo de la literatura de cada época, al mismo tiempo que de su pensamiento, de su arte, de su política y hasta de su economía y de su ciencia (Martín Alonso). Del estilo se ocupa la estilística; ésta, según palabras de Benedetto Croce, se propone la investigación de los tipos y modos de conformación o cristalización de la materia psicológica corrientes en un idioma, época, religión, clase social o individuo, y aporta datos para una caracterología.

El lenguaje es la forma externa del estudio analítico-literario, y lo que trataremos será el impresionismo como perteneciente al estudio del análisis de las formas exteriores en cuanto expresividad individual. En *Cuentos y relatos del Norte argentino*, de Juan C. Dávalos¹⁰⁵, no en pocas veces, éste salpica su obra con detalles impresionistas. La elección de esta

¹⁰⁴ Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1965; 4ª edición aumentada y actualizada.

No cabe olvidar que la obra es una unidad indisoluble y que esta división sirve sólo "al propósito de desarrollar metodológicamente el proceso del análisis literario para poner en evidencia ese carácter indispensable e introductorio que posee con respecto a toda posible ciencia de la literatura, a la estilística integral", p. 25.

¹⁰⁵ Nosotros trabajaremos sobre: *Cuentos y relatos del Norte argentino*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1959, 3ª ed. (Colección Austral, nº 617).

Sobre la extensa bibliografía de Dávalos se puede consultar el número dedicado a él en *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*. Fondo Nacional de las Artes. Compilado por Iris Rossi, Buenos Aires, Peuser, 1966, nº 23.

obra de Dávalos no implica simple sentimiento nacionalista; tampoco hemos atendido a la facilidad expresiva o sencillez temática o interés unánime con que cuenta la misma. Ésta fue elegida por dos razones fundamentales; primero: su expresión es común a la nuestra en el plano idiomático, aprovechamos y gustamos matices y sugerencias de la lengua, además hacemos llegar a un autor de primer grado en su género; segundo: acumula con creces todos los recursos impresionistas y nos envuelve en un mundo de fantasía, en cuanto supersticiones y leyendas; y de realidad diaria, respecto a hechos imprevistos y triviales y a ocurrencias, habilidades, chanzas y humor líricamente trazadas con líneas sencillas y atractivas para el lector común.

Por último ofrece la singularidad de que las notas regionalistas y un hondo telurismo se canalizan expresivamente por las vías de un impresionismo palpable.

Comencemos determinando los *estímulos sensoriales*. Después de largas leguas de desierto inacabado, los reseros encuentran un pueblito. La alegría no se hace llamar, el movimiento está como exhalado. Observemos como lo refleja Dávalos:

... llegar a las vegas de Catua y ver a su sencilla y hospitalaria gente, mirar sus verdes y abundantes pastaderos, sus tolares, olorosos y, como flores vivas, alegrando la desnudez de los cerros, sus inquietas majadas de cabras multicolores. ("El viento blanco", p. 17).

Hay *entrecruzamiento de sensaciones*: cromática, olfativa, kinestésica, visual. La sensación de movimiento sobresale de todas, es la que da "vida" a la descripción. Los infinitivos "ver" y "mirar" y los adjetivos "vivas" e "inquietas" poseen intensidad kinestésica; actividad, el movimiento es signo vital. Las sensaciones cromáticas refuerzan aun más la intensión vital con los adjetivos "verdes" y "multicolores", a quienes la sensación de cantidad: "abundantes" complementa eficazmente. Hasta la "desnudez de los cerros" es alegre, pierden éstos así su pasividad, su forma estática de ser, para adquirir vida, mediante un estado de ánimo. Hay una fuerza interna que dinamiza la descripción y el escenario se presenta no ya estático, sino animado; la naturaleza misma está vitalizada. Se puede hablar en este caso de orden de palabras con valor cromático y cinemático.

Otros *entrecruzamientos de sensaciones* podríamos señalar en:

Fugaces colibríes zumban a través del camino, los unos rojos como brasa aventada, los otros de cola dorada brillantes como joyas. ("El fuerte Tacuil", p. 110).

Nada mejor para transmitir idea del movimiento que elegir el colibrí, pajarillo de naturaleza inquieta, que vive en constante desplazamiento. La mayor intensidad kinestésica es dada por la palabra "fugaces" y en segundo grado el verbo "zumban" que, a su vez, es una sensación auditiva. La sensación cromática está sorprendida en "rojos" y "dorados"; en "brasa aventada" recae la sensación térmica; en "brillantes" la lumínica y el todo está encerrado por una sensación visual. Se forma así una *sinestesia* que,

sumada al marco, formaría un cuadro pictórico; es decir, pictórico por la plasticidad y colorido, pues en realidad no se asemeja en nada, ya que la descripción tiene fuerza dinamizadora, los pajarillos no se presentan estáticos, sino poseídos de un gran dinamismo. Aunque la pintura puede expresar esa agitación, la diferencia reside en que sólo el motivo se mueve en sí mismo para nosotros, en cambio, en el escrito —mejor, en la lectura— somos activados por la semántica de la palabra, por la graduación de las mismas motivadoras de dinamismo y por el obligado salto lectivo de una palabra a otra que responden a un orden temporal que contrasta con la simultaneidad visual del cuadro pictórico.

Los *sonidos impresionistas* se hacen escuchar mediante el receptor auditivo que es común, pero no único —los impresionistas tienen este privilegio. Le cupe al impresionismo transmitir la insinuación, la sugerencia, dentro de la armonía imitativa de los sonidos —por las sensaciones auditivas— de la realidad sonora.

Después de cesar el ruido, todo es silencio, los dos cuerpos de los muchachitos son —no es hipérbole— dos grandes oídos, la tensión y el órgano auditivo que desea captar todo llegan al máximo; es cuando por más imperceptible que sea un sonido, lo alcanzamos a oír bien claro; pero ¿cómo hace Juan C. Dávalos para darnos esa realidad de silencio y ruido?, veamos:

...y el ruido cesa. Un instante después, un roce apagado de espuelas por los ladrillos del corredor; rumor de pasos que se alejan andando de puntillas. ("Un asalto", p. 60).

El "ruido cesa": silencio, están compenetrados de silencio cuando oyen "un roce apagado de espuelas", en el momento mismo de la relajación aparece ese "roce", la tensión llega al clímax y, abruptamente resulta diluida la contracción por un "rumor de pasos que se alejan". Dávalos no quiere mantener la sensación auditiva —que daría más suspenso—, la parábola de anticlímax-clímax-anticlímax se produce casi simultáneamente, facilitada por el estilo. Observemos de qué calidad auditiva es el verboide "apagado", intrínsecamente dotado de fuerte sugerencia, la sensación auditiva con él está completamente ocupando toda la impresión —y la tensión. El espeso silencio toma altas dimensiones. Las estrellas de las espuelas dejan oír su redoble, pero no está expresado; las "erres" nos informan de ese sonido: "roce", "ladrillos", "corredor", "rumor", sonidos fuertes y redoblates. La atención auditiva es tal que, sin ver, los muchachos saben que se alejan —los supuestos— de puntillas.

Otra evidencia del sonido impresionista se halla en "Los tres consejos del sabio Moisés":

...estallaban de nuevo los gritos de la muchedumbre, y el edificio estallaba conmovido hasta los cimientos, como si un huracán de furores estuviese a punto de reducirlo a escombros (p. 43).

En un estado extremo de sobresalto, el personaje tiene una hiperbólica y extraordinaria sensación auditiva, la impresión es establecida por el eco sobrenatural con que juega el autor como resultado de creencias, supersticiones o leyendas del norte argentino. "Estallaban", "retumbaba", "con-

movido" son palabras intrínsecamente auditivas, que llevan el sello de las explosivas, de las tónicas. Las labiales junto con las "o" dan un sonido sordo, hueco, hinchado. El dinamismo es reproducido mediante sonido, con consonantes seguidas de "erres"; tal es el caso de: "gritos", "muchedumbre", "escombros". La expresión de la ira y del odio está representada por "erres" que forman sílabas con una vocal. Hay fuertes sonidos redoblantes en: "huracán", "furores", "reducirlo". Observemos que son una sucesión de anapestos (- - -), que le quieren dar un ritmo volador, rápido, hu-ra-cán (- - -), de-fu-ro-res (- - - -), re-du-cir-lo (- - - -).

La complejidad se nota en la *materialización de lo abstracto*, particularmente en la *cenestesia*.

Un escalofrío atroz les corre por la médula, y el espanto los deja quietos y con el corazón al trote. ("Un asalto", p. 60).

La exteriorización de las sensaciones internas es un esfuerzo por lograr la materialidad de lo que es por sí mismo intangible, incoloro, insípido. Hay una tendencia materializadora de los estímulos que proceden de dentro del cuerpo, como el hambre, la sed o el miedo. Los llamados receptores internos (proprioceptivos) son los que reciben esta clase de estímulos; los receptores externos, por el contrario, reciben los estímulos procedentes del ambiente. El artista tiende a la representación metafórica de aquellas sensaciones internas, usando la materialización de las mismas. El verbo "correr" es sensiblemente visual y traduce una acción externa; el "escalofrío" toma características de un estado de la materia, y es lógico, al fluir por la médula hace eco en todas las inervaciones nerviosas que rigen los músculos, éstos quedan paralizados; no es para menos, el cuerpo está saturado de "espanto", de miedo, sólo hay un músculo que por ser de estructura autónoma mantiénesse "al trote", compensando la inactividad de los otros. El logro cenestésico gira alrededor del verbo correr; al principio es una metáfora pura, pero luego, Dávalos revela que se trata del miedo; éste adquiere dimensión y espesor dados por la extensión medular. El impresionismo busca así una sensación que está en potencia en cada lector, una sensación común que se halla impresa en cada uno, venida, por estímulos, del recuerdo, y que ofrece un volver a vivir.

Para cada sentimiento o cada pensamiento que se quiera expresar, habrá, pues, que buscar sensaciones exactamente correspondientes, y de entre estas sensaciones habrá que elegir una que pueda ser para todo el mundo el recuerdo de una experiencia anterior, o por lo menos, el programa, si se me permite hablar así de una experiencia fácil de hacer¹⁰⁶.

La expresión de un *estado de ánimo* —desasosiego— toma dimensiones y acaba por *concretarse* mediante una sensación externa: el olfato.

Su desasosiego se agrava con un malestar físico que él atribuye a la inusitada actividad del día trabajoso y que poco a poco, ganando terreno en su organismo sobreexcitado, acaba por incidir en su pituitaria y concretarse en un sutil, abominable tormento del olfato. ("Noche campestre", p. 47).

¹⁰⁶ Alonso, Amado y Lida, Raimundo. Ob. cit., p. 145.

Su desasosiego adquiere dimensiones; dimensiones que se visualizan en: "ganando terreno". Ganar terreno, el gerundio visualiza y la referencia espacial concretiza el resultado; el remate cenestésico es logrado por el materializarse en un "sutil, abominable tormento del olfato". No olvidemos que aunque esta sensación es abstracta, intangible, incolora, es percibida por uno de los sentidos comunes y recibida por un estímulo exterior, de allí que se pueda decir, en suma, que el desasosiego adquiere dimensión y olor, aunque éste sea desagradable.

A veces, el poeta norteño nos ofrece *fragancia* en una sensación interna. En cierto modo, se trata de la influencia modernista. Claro que sabemos que este movimiento tiene mucho tomado de las actitudes impresionistas.

Característica modernista se encuentra en:

—¡Por Dios, que huele a gloria!. ("Una carrera", p. 64).

La "gloria" que es una abstracción, y a cuya significación de bienaventuranza, reputación por las buenas cualidades, lo que ennoblece y da prestigio, magnificencia y esplendor, atribuye Dávalos la cualidad de exhalar aroma. Consigue así, en buena medida, la *concretización de lo abstracto*, que es otro de los recursos estilísticos del impresionismo. En general, esta característica es generosa en *Cuentos y relatos del Norte argentino*, y se hace común en todos los órdenes, ya sea en el lenguaje escrito, en el cotidiano decir, en la explicación del maestro que quiere hacer "ver" con claridad, en la plasmación del "yo profundo", en el "grito" lírico, además, si nos extendemos, en la especulación metafísica, en el transcendentalismo teológico y filosófico, en la traducción de nuestros sentimientos, pensamientos y sensaciones.

En "La zancadilla" se halla una *concretización* de los rayos solares.

...el jardín inundado por un espléndido sol de diciembre (p. 31).

En este pasaje el sol adquiere consistencia líquida, uno de los estados de la materia. Tal vez científicamente sus rayos sean concretos; en la experiencia inmediata no. Toda la solidificación está dada por "inundado" que es solamente una connotación líquida.

En "Una imprudencia", la concretización se realiza en forma análoga a la anterior, la solidificación líquida está dada por "empapado", pero aquí, el *paso de lo abstracto a lo concreto* es más real, ya que está empapado de incidencias, que es algo totalmente abstracto.

El "maitre" absolutamente empapado en las incidencias del suceso, gesticulaba, hablaba hasta por los codos, contándonos detalles aún secretos, pero que al día siguiente publicarían los diarios... (p. 73).

Otras concreciones dignas de citar son:

- A) ...en un tiempo en que la palabra era pesada como un hierro y en que la... ("Estreno una espada", p. 70)
- B) Nos levantamos a la hora en que los gallos quieren quebrar albores, cuando... ("Tiro de refilón", p. 88)

- C) Un silbido agudo había hendido el aire. ("Un susto", p. 104)
 D) ...montaraz raja el tranquilo espacio... ("El fuerte de Tacuil", p. 110)

En A), la palabra toma la cualidad del hierro y peso como tal. Hay una referencia de tipo valorativa en la palabra; no obstante la comparación con el hierro produce la concretización.

En B), el pasaje en el fondo es una sensación auditiva y alude al cantar de los gallos en la madrugada; sin embargo el verbo "quebrar" tiende a la visualización y concreción de la esencia pluralizada del "albor" —albores.

En C), ¿cómo concretizar la penetración de un silbido agudo? Nada mejor que solidificar el aire. Para ello Dávalos se vale del participio "hendido". El hecho de hender se produce solamente en los elementos sólidos, tomando a sólido en el sentido lato de la palabra.

En D), existe la misma analogía con la anterior. El verbo rajar pide algo material, algo sólido; Dávalos le brinda el espacio, aquí dentro del plano de la abstracción. Se produce la concretización de algo presentado como abstracto.

La época finisecular repercutió en los escritos de Dávalos con características de continuador. En algunos pasajes observamos las sensaciones de las cosas, pero las *sensaciones raras, "modernas", morbosas, al estilo de los Goncourt*. Recuérdese que en aquella época se desvalorizaba al "impresionismo", pues se le veía como arbitrario y patológico. Sea este ejemplo útil para ilustrar "nauseabunda" literatura. Pero, más que eso, la maternidad del naturalismo con respecto al impresionismo.

... pero cuando nuestras narices asqueadas no quieren oler, nos ahogamos sobre todo si nos hallamos en cama, empeñados en dormir. La fetidez que hostigaba al profesor no podía emanar de las paredes recién enjalbegadas. Su espíritu analítico descompuso la sensación y en aquel vaho mixto que el calor y la quietud del aire acentuaban, creyó reconocer: el olor de la familia que abandonó la casa; un tufo a cueros viejos, y, sobre todo, un olor a pulga. Nadie podrá decir cómo huele una pulga, pero cuando cae, como el pobre Pérez, en una casa plagada de ellas, ya tiene derecho a sospechar que diez millones de estos bichos deben apestar de un modo característico. Tampoco una langosta tiene olor y nadie ignora cuánto trasciende una manga de aquellos estómagos con alas. Y el incauto que salió a veranear huyendo de los mosquitos y el sofocante mosquitero, maldición de la noche urbana, comprende que ha caído entre infinitas pulgas, abomición de la sonriente campiña. Y he aquí que las pulgas han invadido su lecho y como a presa nueva se lo comen y le caminan por las costillas y hasta las oye saltar sobre la tensa almohada que hace de micrófono [...] El cual recuerda que los murciélagos son, en competencia con las ratas grandes sembradores de pulgas, —amén de la bubónica—, y que debe sumar la garúa de estos volátiles al nauseabundo complejo [...] pensando en el espeluznante piar de las víboras ratoneras... ("Noche campestre", p. 47).

No ha de asombrarnos que tamaña narración pareciera escrita para envidia de los más audaces naturalistas.

Pero el impresionismo se define también por la *transposición sistemática de los medios de expresión de un arte a los de otro*; más claramente: del arte de pintar al arte de escribir.

... viniendo de Molinos y abarcar de una ojeada la verde extensión del oasis, la mancha roja del Fuerte es lo primero que se destaca en el fondo del horizonte, al pie de inmensas montañas de color leonado. ("El fuerte de Tacuil", p. 108).

En la pintura del impresionismo de fin de siglo, los objetos carecen de contornos definidos, e incluso los espacios y profundidades se presentan como meras manchas y superficies yuxtapuestas. Aquí, la sensación mayor es la mancha roja; las otras sensaciones le están subordinando; los colores son elementos constitutivos que, en la pintura, a distancia producían la mezcla cromática. Están dados aislados, pero en conjunto dan un solo matiz cromático, que es la peculiaridad buscada. Este juego óptico de la pintura sorprendido en la distancia es paralelo en literatura a la imagen que tenemos del paisaje por encuadre perspectivo. *Otra transposición hay en "El viento blanco"*:

La pesada masa negra quedóse por fin inmóvil, muda. (p. 22.)

El silencio y la quietud combinados para representar lo estático; presenta la mancha, desecha los contornos lineales, origina un cuadro. Aunque el dinamismo pueda expresarse pictóricamente, siempre al evocar una muestra se une a ella un estatismo, traducido en este caso por "inmóvil" y "mudo".

Carácter peculiar del arte impresionista es la *mezcla de estímulos de centros diversos*, destruyendo todo determinismo orgánico y, por extensión, todo lo convencionalmente establecido.

... reconocer la mirada lánguida y dulce de aquella mujer... ("Desquite bestial", p. 139).

La mirada se presenta como un elemento gustativo, cualidad que orgánicamente no posee. Hay una distorsión antipositiva que tiende, por un lado, a una correspondencia sensual, por otro, a un patologismo psicológico. Se conoce esto como ilusión de los sentidos.

Elise Richter considera que la espiritualización de lo inanimado es un hecho estilístico que obedece a una actitud impresionista¹⁰⁷. No debemos confundir la personificación (expresionista) con el animismo (impresionista); para completar, aclaremos que la espiritualización de lo inanimado se desarrolla sobre la base de impresiones. Raúl H. Castagnino recomienda tener presente que la personificación equivale a la prosopopeya de la vieja retórica, de ahí surge la distinción entre prosopopeya expresionista —atribución de rasgos físicos de personas a cosas— y prosopopeya impresionista —atribución de alma o rasgos espirituales a entes inanimados—¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Richter, Elise. Ob. cit., p. 93.

¹⁰⁸ Castagnino, Raúl H. Ob. cit., p. 231.

Dávalos nos proporciona un ejemplo de *prosopopeya impresionista*, pues traduce la inmensidad, la nada, la envoltura terráquea.

La atmósfera estaba serena, diáfana, como en los mejores días de enero. ("El viento blanco", p. 14).

La atmósfera, ente inanimado que carece de propiedades, adquiere un rasgo espiritual o un estado de ánimo que no posee. La serenidad es una característica de tipo anímica; un estadio, hoy por hoy, inusitado.

Llegamos a la *prosopopeya impresionista a partir de lo abstracto*, esto es, prosopopeya gestada desde lo abstracto, que toma contornos de tipo espiritual inherentemente no poseídos.

...la verdad, toda la triste verdad. ("El caso del esqueleto", p. 124).

La verdad tomará rasgos espirituales según el recibimiento interno de cada ser humano, en este caso de tristeza.

La *vivificación de las cosas o de los fenómenos naturales* (¿implica animismo?), otro recurso estilístico impresionista¹⁰⁹, nos sorprende a cada paso de lectura.

Una brisa tenue y helada bajaba de las cumbres rasando los médanos, caldeados... ("El viento blanco", p. 14).

...jirones de nieve pulverizada que corrían por las laderas... ("El viento blanco", p. 25).

...cuyo tronco se inclinaba al borde de una cañada. ("En el monte", p. 29).

...opuesta, corre el camino a Jujuy. ("Un susto", p. 103).

...garganta, el camino, apartándose del arroyo, se alza y costea penosamente el flanco de la montaña... ("El fuerte de Tacuil", p. 107).

...la ruta se desliza en tira horizontal... ("El fuerte de Tacuil", p. 111).

Me asustaba la idea de que el sillón falto de aceite, se pusiese a chillar. ("Transmigración", p. 121).

Una brisa "bajaba rasando"; los jirones de nieve "corrían"; el tronco "se inclinaba"; el camino "corre"; la ruta "se desliza"; el sillón "chilla". Hay un evidente deseo de vivificar lo inanimado, de dar carácter de sujeto activo a lo que no lo es; en realidad todos los elementos contextuales son pasivos, pero aparecen dinamizados y vivificados mediante verbos que en potencia llevan el cuño de lo vital, verbos activos, con dinamismo interno, de gran valor cinematográfico.

¹⁰⁹ "En el hablar cotidiano la vivificación [impresionista, que implica animismo] de las cosas es tan habitual [no confundir con tipificación, ni con vivificación expresionista] que se diferencia entre el acaecimiento inanimado y el animado —entre el suceder y el hacer— se borra por completo en el idioma." Richter, Elise. Ob. cit., p. 64.

El *pasaje de lo concreto a lo abstracto* está considerado actitud impresionista¹¹⁰; en lugar anterior se ha hablado sobre la concretización de lo abstracto; ahora, en oposición, cabe considerar la abstracción de lo concreto.

Dábale a la piedra un coscorrón con una manoplita de acero y el vetusto chisme soltaba unas chispas como de pólvora. ("Tiro de refilón", p. 89).

El "encendedor", objeto realmente concreto, material, toma características abstractas, pues la original metáfora le da valor de "chisme", y éste es verdaderamente intangible, inconcreto, pero continúa con la misma significación: la de yesquero. Si analizamos las otras palabras: "soltaba unas chispas como de pólvora", nos da la pauta de que se trata del mismo elemento material. El cambio de significación de lo concreto a lo abstracto es actitud expresionista.

Para inmaterializar la linterna usa la misma metáfora.

... salí al patio provisto de la enorme linterna de mi Chevrolet, chisme indispensable del viajero por aquellos desiertos. ("Aniversario", p. 146.)

Otra vez el "chisme" se presenta en actitud metafórica, y fines abstractos, pero sin cambiar la significación. Qué otra cosa puede ser, de noche y para el viajero —sin sospechar en algún arma—, sólo la linterna, además llega en forma gramaticalmente apósita.

El impresionismo no rectifica nada, su representación vale sólo para su punto de mira en un instante dado, su impresión es personal e instantánea; capta los hechos exteriores sin referirlos a causa o efecto; atiende primordialmente la impresión y la apariencia.

La novillada, olfateando la muerte, comenzó a balar. ("El viento blanco", p. 22).

El poeta en la tendencia de concretar la muerte halla un recurso impresionista en la impresión fugaz y subjetiva. Ese olfatear la muerte pudo llegar sólo por observación directa, percibe la gesticulación tenue o grosera del vacuno que por *omen* sabe de la muerte y la traduce psicológicamente, llena de angustia, de desesperación. Entonces la condensa en un solo plumazo, auxiliándose de un único sentido, mediante un gerundio que alarga desesperadamente esa acción de olfatear como queriendo encerrarse en ese solo hecho y ser totalmente sensible, para alejarse de la que llega. Sin embargo, nuestra experiencia no cree que la novillada perciba, de esa forma, la muerte, pues ésta nunca admitió ser olfateada.

El *equivoco sensorial*, en este caso visual, se aprecia en:

Se le ocurría que los cerros iban a juntarse para aplastarlo. ("La zancadilla", p. 32).

Un hombre de ciudad recorre los lugares norteños. Luego, se detiene y gira hacia uno y otro lado oteando el espectáculo natural, pero al elevar su mirada aparece el equivoco sensorial y, en esta situación, la impresión

¹¹⁰ Castagnino, Raúl H. Ob. cit., p. 324.

instantánea. Si por ejemplo se observan las vías de un tren, comprobamos que éstas son paralelas, más a lo lejos parecen fundirse, aquí ocurre el mismo equívoco visual. La grandiosidad de los cerros parece querer aplastarlo, para ello colabora la complicidad de una alejada bóveda celeste.

En otro pasaje entresacado, el cerro corta el azul del cielo.

Tal vez amaba el intenso azul del cielo, bruscamente cortado allá en la altura por el filo del cerro inmediato. ("Idilio pastoril", p. 118).

Un detalle que está dotado de lirismo. Del contexto interpretamos la transición entre la niñez y la pubertad de una muchacha salteña. En ese momento de sensitivo amor y platónica espiritualidad, ella ve cortado bruscamente el intenso azul. No el cielo (o bóveda celeste), sino *la cualidad cromática* que, *puesta en primer lugar*, responde a una actitud impresionista. La impresión personal produce el corte del "azul"; corte que jamás se puede obtener por otros medios. Pero toda la veracidad de esa imagen vale sólo para el propio punto de mira del narrador, oculto detrás del personaje, en un instante dado.

La *atención a pequeñas cifras* disipa oscuridades matemáticas y elude todo procedimiento intelectual. De carácter impresionista es el medir "a ojo de buen cubero" o "redondear" cantidades astronómicas.

Las cantidades pequeñas son más claras que las grandes; de ahí que sea propio de la manera impresionista el decir 4 [veces] 20, más bien que 80^{111} .

Una apropiada correspondencia aparece en:

Al arroyo lo habían pasado ya una docena de veces. ("En el monte", p. 27).

Hay una tendencia a reducir una cierta cantidad de números de veces mediante un singular. Además, existe la posibilidad de que el autor no colocó un número específico de veces por temor a la errata, de ahí, que docena sea más bien la resultante de números de veces y por lo tanto más vaga que la pretendida especificación matemática, que tiende hacia la exactitud, y que no responde al subjetivismo impuesto por la fatiga.

—Veinte leguas se cubren en un día. ("Tiro de refilón", p. 83).

Si no hubiese calculado las cuabras en leguas, el número de aquellas sería mayúsculo y resultaría una ampulosa exageración el continuar con "se cubren en un día". Por eso es propio de la manera impresionista el decir "veinte leguas" más bien que el decir ochocientas cuabras.

En una representación, al aparecer *la cualidad en primer lugar* está subrayando cierto privilegio apriorístico. Con respecto a esto E. Richter sostiene que "si es la cualidad lo que aparece como representación principal de una impresión, el impresionista trastrueca la ordenación lógica; la cua-

¹¹¹ Richter, Elise. Ob. cit., p. 70.

lidad pasa a ser la cosa misma, y sus condiciones de aparición se expresan mediante adjetivos"¹¹². Dávalos satisface nuestras necesidades de ilustración:

Tal vez amaba el intenso azul del cielo... ("Idilio pastoril", p. 118).

Las exigencias que pide la actitud impresionista son bien salvadas. "El intenso azul" es el eje de la impresión principal, esta absorbente cualidad actúa en el escrito en calidad predominante. Observemos que, a su vez, la intensidad domina al mismo azul. La intensidad es propiedad cuantitativa y no hace discriminación cromática. El intenso azul aparece en el contexto como símbolos de pureza, quintaesencia de inocencia.

La correspondencia de la naturaleza se da en la expresión idiomática por medio de traslaciones metafóricas. El *entremezclar el reino humano al reino vegetal* aparece clásicamente en:

Era un ejemplar soberbio de pastor indígena, con carita de manzana morena y unas piernas como talladas en algarrobo. ("Tiro de refilón", p. 93).

A un elemento real se superpone un elemento evocado perteneciente a otro reino de la naturaleza o a otro orden de existencia. El autor se vale del reino vegetal para describir comparativamente los rasgos físicos —prosografía— del pastor indígena. A su vez, el género de frutos y plantas denuncia un medio ambiente especial que hace condicionar al creador a esas posibilidades expresivas; acentuando su fervor regional.

La introducción del estilo indirecto supone en el hablante la capacidad de no sólo relatar impresionísticamente en el sentido de su impresión actual, sino de configurar un proceso desde su punto de vista actual, disponiéndolo como en perspectiva. Lo mismo ocurre con el *estilo indirecto libre*, el narrador deja hablar a sus personajes, y se hace llevar como de la mano por los interminables senderos de la prosa. El estilo indirecto libre, auténticamente impresionista, se percibe en:

—No tuvimos suerte. Nuestras armas no servían. Don Telmo erró todos los tiros. Para peor, el ñato Baica, mi hijo, mató un caballo por meterse a galopar cerro arriba. —No conviene venir aquí con guaguas —opinó don Telmo, recordando sin duda la muerte del caballo que era de su propiedad y que nos lo había prestado. ("Tiro de refilón", p. 89).

El estilo indirecto libre (o discurso o estilo vivido de Walzel y Lorck) apunta a la transcripción de lo hablado. El narrador se disimula por completo detrás de los personajes que hace hablar o pensar, y los deja, de esa manera, actuar hasta cierto punto por sí mismos:

—Son nidos de loros —explicó don Juan—. También hay águilas —añadió—, mostrándonos una de estas aves que planeaba en posición cenital con respecto a nosotros, a unos trescientos metros de altura en el cielo libre. ("Tiro de refilón", p. 90).

¹¹² *Idem*, p. 80.

El *anacoluto* es otro de los recursos impresionistas; y cuyo origen se debe al abandono de la construcción sintáctica exigida por un período. El anacoluto aparece cuando se omiten o se rompen las correlaciones y subordinaciones necesarias para la coherencia gramatical. Es muy común en la lengua hablada y de ésta ha pasado a los géneros literarios y a aquellos escritores enraizados por los usos conversacionales. La gramática llama anacoluto a la transgresión sintáctica, que nos beneficia el estudio de un creador con mayores alcances íntimos¹¹³. En uno de los pasajes extraídos leemos:

—No voy a poder, compañero. El lunes tengo que estar en San Pedro de Atacama.

—El tiempo está lindo nomás.

—Pero... ¿qué, no ha divisao pa' la cordillera? ("El viento blanco", p. 19).

En ese "pero" recae toda la intensidad del pesimismo que intuye uno de los hablantes. El diálogo adquiere interés en ese momento, deja de ser monótono para preocupar con ese "pero" que trunca lo que no quiere exteriorizar, ya sea por falta de palabras —reticencia— con que condensar su presagio, o, por no zaherir la sensibilidad de su compañero, o, por afectuosidad hacia él. Hay una ruptura gramatical producto de un efecto psicológico del hablante.

La representación lógica, ordenada, pide el orden directo sujeto-predicado, esto es, la causa y la acción misma. El impresionismo, por el contrario, tiende a la *representación total sin descomponerla*; refleja tal carácter la expresión impersonal. Únicamente la armonía imitativa o una exclamación pueden traducir una impresión sintética. Con respecto a esto Bally sostiene que "son capaces de traducir, en su unidad absoluta, una impresión sintética, porque el lenguaje no expresa entonces más que el predicado. Un verbo impersonal es ya producto de un análisis. Hasta sería admisible que un verbo 'impersonal' pudiera ocasionalmente haber designado una acción cuyo sujeto es tan conocido y tan habitual que se considera inútil nombrarlo"¹¹⁴. *Verbos impersonales* hallamos en:

...truenan a lo lejos. ("Naufragio en automóvil", p. 52).

...A lo lejos, tronaba en las montañas... ("Naufragio en automóvil", p. 55).

A pesar de la indeterminación del sujeto, el verbo expresa una actividad. La sensación auditiva, en los dos casos, sólo percibe el fenómeno y se contenta con situarlo vagamente. La tendencia impresionista se resiste a ver actuados, sólo ve actividad interna. En algunas lenguas —latín—, el verbo impersonal "llover" no existe como tal, pues reclama un acusativo —objeto directo—: "llueve agua"; de esta manera entramos en terreno expresionista, porque la acción de llover afecta a un objeto: agua (tendencia causalista o transitiva).

¹¹³ "La estilística acentúa el valor psicológico que origina la interrupción del discurso". Castagnino, Raúl H. Ob. cit., p. 313.

¹¹⁴ Bally, Charles. Ob. cit., pp. 10-11.

Las *cláusulas absolutas* son consideradas también recurso impresionista. Sabemos que el infinitivo puede funcionar como sustantivo verbal; el gerundio como adverbio verbal y el participio como adjetivo verbal. Los tres pueden reunirse y ser elementos constitutivos de una oración —construcción conjunta— o pueden adquirir cierta independencia oracional equivalente a una oración subordinada. En este último caso se dice que originan cláusula o construcción absoluta. En cláusula absoluta forman un juicio completo; equivalen y no son oraciones gramaticales, pues les falta la presencia de un verbo en forma personal, aunque contengan todos los elementos necesarios para serlo.

Al atardecer cruzamos el campo de los mogotes y divisamos allí tropillas de... ("Una imprudencia", p. 72).

"Al atardecer" es una oración subordinada temporal. Tengamos presente que el carácter de ser verbo impersonal refuerza aún más la actitud impresionista.

El *paso de lo lógico-natural* es asimismo una tendencia del impresionismo.

...el brillo del padre sol y... ("El fantasma del remate", p. 100).

A la participación impresionista del verbo impersonal "brillar" sigue el elemento lógico-natural ("sol") que la completa.

Impresionismo que responde a cálculo artístico es el *uso del verbo en pretérito* para describir en la narración cosas en realidad no sometidas al tiempo. El *pretérito imperfecto* sustituye al pretérito perfecto y se obtiene de esta manera mayor sugerencia pictórica, pues el segundo es de más ceñido alcance narrativo.

No lejos del arroyo, buscando abrigo en las oquedades de unas rocas, los hombres se habían echado a dormir sobre sus monturas. Andaban los novillos desparramados por los contornos. Rumiaban y dormitaban algunos apaciblemente recostados en tierra. Otros parecían gozar hundiendo las patas en los fangales escarchados. Dos torudos pesados y viejos mirábanse frente a frente con obstinada y muda terquedad. ("El viento blanco", p. 19).

El pretérito imperfecto es el tiempo narrativo por excelencia. Aquí, el narrador expresa la impresión de lo que pasaba en esos momentos; todo un escenario: hombres, vacunos, naturaleza y la proyección de él mismo complicado con todo.

Su pierna en escuadra era un gancho, cuando su pie desnudo se afirmaba en la tosca. Su cuerpo enjuto se izaba, liviano como pluma, corre arriba; y en los pasos difíciles su perfil afilado se acentuaba y cobraba sorprendente nerviosidad de cabra.

Me fue posible seguir de cerca al muchacho, porque yo calzaba livianas alpargatas; si bien de rato en rato la fatiga me vencía y entonces me paraba a esperar al viejo Felipe.

Cuando nos aproximábamos ya a la cumbre... ("El fuerte de Tacuil", p. 111).

“Afirmaba”, “izaba”, “acentuaba”, “cobraba”, “calzaba”, “paraba”, “aproximábamos”, imperfectos, y además “vencía” como imperfectos, no ubican la acción en remota lejanía, sino la presentan llena de animación y vivacidad en un presente continuo¹¹⁵. La posibilidad del imperfecto en transmitir una carga afectiva, perdurable en el presente, la debemos al aspecto, tal el caso del griego y el latín. El aspecto del imperfecto tiene sentido durativo; tiende a acercarse hacia el presente; sugiere la idea de reanudarse la acción pasada.

El mismo fenómeno aparece dado por otro tiempo, nacido como elaboración artística o de la natural vivacidad del habla no pulida en el escrito, aquel que consiste en trasladar el relato de un suceso necesariamente pasado al presente, para dar así al lector u oyente la impresión de co-vivir dicho suceso. El *presente histórico o narrativo* es también una actitud impresionista.

Pocos metros más adelante —veníamos bajando—, vemos la parte trasera de otro coche del que descendía una niña, sostenida por dos mozos. (“Una imprudencia”, p. 69).

Nuestro poeta está relatando algo ocurrido en el pasado y usa el presente del indicativo (—vemos—), reforzado por la desinencia del sujeto plural; de esta forma el relato adquiere vivacidad; no sabemos si por técnica estilística o porque la huella de la impresión pasada mantiénese latente en él. Aunque parece notoria la última hipótesis, por la emotividad y la sorpresa recibida en aquel momento pasado, que en la evocación le lleva a postergar el pretérito indefinido.

El *imperativo de segunda persona*, en cuanto a raíz pura, está considerado dentro del género impresionista.

...tú en persona haz de acarrearlo... (“Cacería de patos”, p. 114).

El *infinitivo como objeto* es de alcance impresionista, pues expresa una acción no analizada.

...se presentaba en la “sala” para frangollar [quebrar] su abasto de maíz en el molino... (“El fantasma del remate”, p. 99).

La *frase sin mucho nexos conjuntivos*, con frecuencia nominal y casi siempre yuxtapuesta, conduce a equivalentes efectos pictóricos, a causa de

¹¹⁵ “M. Criado del Val en *Sintaxis del verbo español moderno* atribuye al imperfecto la mayor riqueza de variantes de todos los pretéritos, sean aquéllas de carácter temporal, aspectual o modal. Como función estilística, destaca su valor descriptivo sobre todo para expresar los hechos secundarios, el ambiente, las circunstancias, y servir de acompañamiento, dando vida y movimiento a la escena, a la acción o imagen protagonista... Gracias a su cualidad de expresar acciones duraderas, su empleo resulta útil para destacar de la acción principal, cuya trayectoria se gradúa cronológicamente por medio de los otros pasados, aquellas acciones que es preciso reflejar de una manera concisa y resumida. [...] Acotar hechos secundarios, dan vida y animación, actúan como un hilván. Usados únicamente por el narrador, comunican la sensación en quienes reciben el relato de que si los hechos ocurrieron entonces, emotivamente permanecen en el ánimo, vuelven a ocurrir en el momento que los evoca; esa carga afectiva que transmiten hace que la acción no haya quedado definitivamente encerrada y concluida en el pasado, sino que deje abierta la posibilidad de su prolongación.” Castagnino, Raúl H. Ob. cit., pp. 295-296.

la mayor plasticidad del vocabulario y de la estremecida discontinuidad de los toques sintácticos —pinceladas cortas. Abundancia de asíndeton, elipsis (si la podemos admitir), y oraciones breves y acumulativas.

Ella era un tipo de belleza como sólo he visto en las andaluzas de Romero de Torres. Piel de rosa té, ojos almendrados, sonrientes, de un matiz verde oscuro, bellamente sombreados por largas pestañas. Mirándola de frente, descubrí en aquel juvenil y serio semblante la razón de su encanto singular; acusaban una levisima oblicuidad, y, como eran enormes, la fisonomía resultaba de una nobleza excepcional; porque la nariz y la frente eran de tipo griego, la boca mediana y graciosa, el mentón fino, delicado el cuello y la cabellera de un castaño claro, semejante al bronce antiguo. ("Una imprudencia", p. 70).

Las características sobresalientes son las *oraciones nominales*, con *asíndeton*, *parataxis descriptiva* o *elipsis* verbal. Todo este conjunto de técnica sintáctica colaboran con el escritor para que con un solo vistazo se abarque por entero la figura aludida. Consigue Dávalos que no vayamos a la característica siguiente perdiendo la precedente, esto es, que cada característica dada se mantenga en nosotros y origine de este modo la imagen global de la belleza descripta. Los sustantivos acumulados dotan al período de dinamismo positivo; cada sustantivo es una pincelada, aunque los adjetivos estén cargados de dinamismo negativo, aquí no toma tal rasgo, pues se encuentran bien distribuidos; además las elipsis y los asíndeton aceleran el período. Las únicas dos formas verbales principales son "eran" y "mirándola", aunque ésta se sostiene con "descubrí"; las demás están subordinadas a éstas. Son de carga negativa; lo que hace equilibrar el dinamismo positivo.

Era el tipo del jugador de polo. Aplomado, tranquilo, flaco, anguloso. Nariz altanera, ojos de mirada firme. ("Una imprudencia", p. 71).

Las palabras se atropellan para salir; es un aluvión de vocablos que piden nacer desesperadamente. Nos asombra sobremanera, pues es una sola oración y el sujeto está callado —por el contexto sabemos de quién se trata. Tiene todas las características de una oración nominal: "era", verbo copulativo, sostiene las casi dos líneas de palabras. Todos los adjetivos son una erupción de cualidades que convergen en una representación. El asíndeton está coronado y la evocación es tal cual como de inmediato fuera percibida; perífrasis, eufemismo son rechazados terminantemente. Hay una yuxtaposición de estratos debido a la simple enumeración de cualidades como producto del crecimiento por acumulación de partes. La prioridad cualitativa revela el predominio del adjetivo en la intimidad psicológica del narrador. El retrato responde a una mezcla de estímulos diversos: físicos y temperamentales. La elipsis verbal es evidente, pero como en realidad las partes que creemos suprimidas acaso tampoco han sido pensadas, no podemos hablar con seguridad de si existe o no elipsis. Esto se puede alumbrar con esta observación:

Hay construcción nominal que surge por aparente elipsis de verbo. Digo aparente porque se trataría de discutir si en realidad el verbo omitido se pensó o la expresión brotó sin él. Vossler en el ensayo *El individuo y la lengua*,

incluido en la *Filosofía del lenguaje*, cita un concepto de Karl von Etmayer, según el cual 'sólo debe admitirse en sintaxis la presencia de la elipsis en el caso que puedan señalarse con exactitud qué palabras se han suprimido elípticamente, pero aquellos casos donde sólo parece que falta algo sin que se pueda expresar con palabras'¹¹⁶.

En otro pasaje se puede apreciar la *descripción yuxtapuesta* con cierta distinción. Fijemos el cambio:

Aquella era en verdad una hermosa máscara. La nariz alta sostenía, con elegancia de columnata corintia, el doble arco de la frente, abierto y noble. Los labios eran delgados, y el mentón saliente, con firme decisión de voluntad. ("La muerte del mundo", p. 131).

Hay una descripción impuesta por las construcciones nominales. El asíndeton aparece débil; relucen esporádicas conjunciones; abundan los adjetivos —dinamización negativa—; está atestado de artículos determinantes y no escasean las coordinaciones. Todo conspira contra la dinamización, ella se encuentra diluida. Si penetramos en el contexto es fácil comprender. Uno de los personajes está velando un muerto —inmovilidad—; pensemos también que el muchacho está solo y con tiempo disponible —dilatación. El narrador se ayuda con una serie de adjetivos, partículas de dinamización rotundamente negativa. El tratamiento expresivo está acorde con el ambiente, personajes y asunto que desarrolla.

La *dinamización expresiva* es elocuente en:

Caminaron así toda la tarde; caminaron así toda la noche, cruzando llanos, salvando cuestras, bordeando laderas, siempre bajo el mismo cendal de nieve silenciosa, sutil, continua, inacabable. ("El viento blanco", p. 21).

"Caminaron", "caminaron", "cruzando", "salvando", "bordeando"; la expresiva dinamización está inherente en cada una de estas palabras, esencialmente engendradoras de movimiento; pero obsérvese bien: hay una gradación descendente que revela cansancio, pesadez, monotonía, pérdidas de fuerzas, continuidad; el dinamismo agoniza. Primero es casi un jadeante "caminar". El segundo "caminar" ya es más cansino, el dinamismo bosteza; luego "cruzando", gerundio, estira la acción; ésta pierde fortaleza; más tarde, "salvando", denota esfuerzo, falta de continuidad y, por último, "bordeando", gerundio que connota la ley del menor esfuerzo (aunque al bordear el camino es más largo, el esfuerzo es menor, pues salva obstáculos que serían más demoledores); y remata el cuentista la gran fatiga con ese "inacabable", con lo cual, indefectiblemente, la vigilia del dinamismo entra en un sueño.

Compárese esta *otra actitud de tipo impresionista*:

Andrés no puede ya imitarle. Su caballo ha rodado de golpe, brutalmente y con sus resoplidos levanta el polvo del suelo, mientras el hombre con las riendas en la mano, ha quedado boca abajo; o desmayado o muerto. Mister Morton, asustado sujeta, vuelve atrás, se larga al suelo y acude en

¹¹⁶ Castagnino, Raúl H. Ob. cit., p. 312.

socorro del amigo, pero como éste no da señales de vida, se acerca al alambrado, arrienda el alazán en un poste y corre, a fin de mojar su pañuelo, hasta una acequia que cruzaron unos metros antes. ("Una carrera", p. 67).

La descripción es agilísima; se quiere expresar todo lo que pasa con la rapidez con que sucede. El asíndeton y las oraciones unimembres enhebran todo el hecho. Hay una cantidad de verbos que dan dinamismo positivo. El creador trata de reflejar rápidamente lo que sucede a la manera de aquellos que llenaban sus cuadernos con notas esquemáticas, sin ponerles el andamiaje de la sintaxis tradicional. Dávalos necesita acumular oraciones breves, nominales, oraciones desarticuladas, pues quiere co-vivir con el lector u oyente ese momento. En verdad, con esta forma estilística, se está pendiente de lo ocurrido. La sensación visual aparece deslumbrante y el movimiento adquiere todo su vigor. "Sujeta", "vuelve", "se larga", "acude"; los verbos brotan al unísono; el dinamismo es el eje vertebrador virtual del relato. Las formas verbales son todas visuales y están potencialmente fraguadas en un ser dinámico: "da señales", "se acerca", "corre", "mojar", "cruzaron", "arrienda". A esta avalancha de oraciones breves y acumuladas llama André Cressot: cláusula en abanico¹¹⁷.

El *estilo llamado de notas o de diario* reproduce una representación global enteramente sin articular. El caso anterior satisface este concepto, pero abundaré con otros pasajes:

... faltan a última hora, tales como fósforos, sal gruesa, pimienta, cigarrillos criollos, coca para regalar, etcétera. ("Tiro de refilón", p. 82).

Toda la zona regable ha sido utilizada. Constan los arriendos de una viñita, una huerta de manzanos y durazneros, hortalizas, gallinero, corrales y chiqueros de cabras y vacas; un trigal, un alfalfar, un matizal y montecitos de arces y de algarrobos. ("El fuerte de Tacuil", p. 109).

Especie de escritura telegráfica, que hace continuar a Dávalos en esa línea pictórica, con respecto a una enumeración de simultaneidades. De la palestra del lenguaje visualiza palabras, a manera de pinceladas cortas, sobre todo en el primero de ellos, donde la falta de artículo apunta hacia la esencia del objeto. Cabe destacar que en esta dirección se denuncia un predominio emotivo-volitivo, sin embargo en este pasaje la omisión del artículo no entraña afectividad ni valor esencial del objeto, sino simplemente, al tratarse de una enumeración de objetos necesarios, son nombrados de esa manera por carácter mnemónico.

¹¹⁷ Refiriéndose a lo mismo Raúl H. Castagnino escribe: "Esta modalidad expresiva ha dado en llamarse también (por Hatzfeld), estilo *vent-vidi-vici*. Hatzfeld observa que en el *Quijote* semejante estilo está empleado en dos casos capitales: 'para solucionar rápidamente escenas de masas que ha escrito, y de nuevo poner frente a frente su pareja de héroes; y para resumir en pocas palabras, dentro de lo posible, episodios marginales... tal estilo, como de 'agenda', está constantemente empleado, para rematar escenas de conjunto o episodios laterales; pero se observa que aparece cuando en uno u otro caso desemboca subjetivamente —sin discriminaciones selectivas— en el interés o en la participación del protagonista. Es decir se halla vinculado esencialmente a una actitud impresionista". Ob. cit., p. 316.

En el segundo caso, hay una mezcla de objetos con artículos y sin ellos. Parece ser que los artículos acompañan a aquellos sustantivos que indican colectividad o significan abundancia, esa caterva de cosas sólo admite artículos indeterminantes.

A modo de conclusión

El impresionismo, que nació en Francia hacia la época finisecular, se difundió rápidamente en todas direcciones y capitalizó todas las manifestaciones del Arte, evidenciando ser un movimiento homogéneo, por cuanto afirmó un fuerte predicamento por correspondencias y analogías estéticas. Pintura, literatura, música, escultura estaban interrelacionadas; una correspondencia de las artes acordadas por la consustanciación de espíritus homogéneos.

El impresionismo, en torno al cual se vertieron innumerables y variados conceptos, no trató de escapar del encasillamiento literario reservado por la crítica, que lo hizo aparecer como forma de vida propia; tampoco mostró inquietud cuando fue tomado como simple carácter de otro u otros movimientos afianzados: Realismo, Naturalismo; pero con creces logró trascendencia.

El impresionismo traspasó los límites de origen y encontró asidero americano en la actitud modernista, su receptor más absorbente. El modernismo adoptó muchos recursos impresionistas y, asimismo, como movimiento arraigado entre los poetas y novelistas hispanoamericanos — su origen así lo esperaba— motivó, a pesar de no ser beneficioso a todos, la atención de escritores que habían mostrado brillantez y realeza en escritos regionalistas y costumbristas. Juan Carlos Dávalos, un argentino —salteño, dotado con felicidad para esta especie de trabajo literario, y que, en poco o nada, le ayudaban las características implantadas por el modernismo y las no imitadas todavía del impresionismo— no las despreció. No obstante considerarse un poeta regionalista, sin exceso, cantor de hondo telurismo, llegó a la singularidad, no encontrada en otros cultores de este género, de utilizar todas las actitudes de sesgo impresionista; inconsciente o conscientemente, he aquí nuestra duda, porque si en ciertos casos pudo actuar teniendo presente el recurso estilístico; otros, en cambio, nacieron del propio hablar español —a veces, confundido con un difuso dialecto salteño— o de su peculiaridad psicológica innata.

Hecho el balance general, se puede observar que Dávalos presenta diversos caracteres en el orden sintáctico, en la visión de la naturaleza y en el plano sensorial; que definen: su "ser argentino", su entrañable apego a la tierra natal; su curiosa gama de metáforas nacidas de una mentalidad inteligente, la cual utiliza como fuente el color local; sus comparaciones, también limitadas a lo que tiene en torno; en fin, sus asuntos, engendrados de una parcialidad regionalista.

En el orden *sintáctico* apreciamos: oraciones nominales, unimembres; acumuladas y, por lo general, breves, cuando no se trata de una descripción que para él requiere ínfimos detalles o cuando no son usadas en un período lento; creciente dinamización expresiva e intencionalidad idiomática; asi-

mismo, jamás desentona la chispa burlona y el humor medido; imágenes sencillas que son superpuestas pinceladas para el lector por su construcción gramatical; la narración llevada a cabo preferentemente a través del pretérito imperfecto y, en menor medida, por el pretérito indefinido; predominio del lenguaje conversacional.

En la *visión de la naturaleza* señala un cierto panteísmo, más bien local y hasta folklórico. Enraizado en su tierra, no puede esperarse de otra manera, pues, además, está subrayado por sus conocimientos de la fauna y la flora que lo circunscriben; en sus escritos hay simpatía por animales mayores que aparecen orgullosos, por su dominio, y rebeldes, por su sed de libertad.

En el plano *sensorial* hay un alto porcentaje de sensaciones visuales que hablan de una observación reducida a la región y de una sencillez de prosa. Las sensaciones cromáticas y auditivas, en ese orden, aparecen sucesivamente como haciendo "ver" la imagen leída o reproduciendo los innumerables y misteriosos sonidos de la naturaleza a través de la acción "significante" de las palabras predispuestas o espontáneas. No entrega animal, campo, cerro, sin colorido, ni deja sorprenderse por la monotonía o la excesiva riqueza cromática. Toda abstracción tiende a concretarla con ayuda de algún sentido; además, su fina sensibilidad termina por poetizar su talento naturalista.

El poeta —y más su génesis creadora— se fue aclarando en virtud de los rasgos entresacados de la obra y al aportar caracteres primordiales se *descubrió*, cada vez más, en su intimidad psicológica, pues la suma de dichos caracteres da origen a una caracterología que se incubaba en su seno. La ilustración realizada demuestra entonces que el escritor construyó su trabajo sobre la base de huellas psicológicas, vivencias temporalmente cercanas o lejanas, subrayando el ámbito que tenía en torno y fraguando sus escritos en temáticas cotidianas de sello local. Con estos elementos su escritura queda condicionada y abierta a revelaciones de intimidad anímica. De esta manera, se pueden interpretar rasgos de la personalidad del creador, o bien, gérmenes del proceso creador. Los vocablos y los modos de uso que aparecen como "conformación o cristalización de la materia psicológica" y que hemos investigado, aportan datos para la antedicha "caracterología".

El análisis desarrollado, mediante la atención al estilo, caló en una región oscura —génesis de creación— para el lector y pretendió iluminar, más que la interpretación total de la obra, la realidad interior o exterior captadas por el creador y reveladas o veladas en la conversión idiomática. El resultado final no autoriza a verter un juicio crítico de la obra, pero arroja luces sobre la gestación de la misma, y esto en mucho ayuda a satisfacer la necesaria interpretación: afectivo-sensóreo-conceptual (complejo psíquico que se da formando una síntesis) de la expresividad del creador, que, sin duda, es su instrumento primario y esencial, pues por él se comunica, se manifiesta o se oculta.

JULIO CÉSAR MORÁN

CONDUCTA HUMANA Y COHERENCIA EXISTENCIAL
EN "UN GUAPO DEL 900" DE SAMUEL EICHELBAUM

Monografía realizada en el curso de Introducción a la Literatura.

Profesor titular, Doctor Raúl H. Castagnino.

Ayudante de Trabajos Prácticos, Profesor Eithel Orbit Negri.

Situación política, social y económica.

Para comprender los rasgos salientes del período cuyas fechas límites son 1916 y 1930, en el que se inserta la aparición de nuestro autor, es necesario conocer algunos hechos económico-sociales anteriores. La economía del país y los grupos sociales por ella condicionados presentaban cambios desde el fin del siglo pasado. Notamos como significativos la conclusión de la etapa primitiva de la economía agrícola-ganadera, el aumento demográfico, la concentración urbana, los contingentes inmigratorios. Es natural, entonces, que nuevas clases sociales —la clase media, el proletariado— comenzaran a participar en la vida política, antes exclusivamente reservada a los sectores minoritarios, primero liberales, luego conservadores. Golpes de estado, huelgas y manifestaciones mostraron la necesidad de una renovación.

Estrechamente vinculado con estos aspectos se halla el nacimiento del radicalismo, que canaliza en especial las aspiraciones de las nuevas burguesías. La sanción de la ley electoral de 1912 —durante la presidencia de Roque Sáenz Peña— permite a este partido llegar al poder en 1916, e iniciar un ciclo que concluirá en 1930 con el movimiento al mando de José F. Uriburu.

Hipólito Yrigoyen (primer gobierno: 1916-1922, segundo gobierno: 1928-1930) y Marcelo T. de Alvear (1922-1928) son los presidentes del radicalismo, de formación y aspiraciones diferentes. Yrigoyen ejemplifica una manera de entender la búsqueda y la realidad política: personalista, partidista, intuitivo, criollo, popular, sentimental. Su problema es la salud de la administración pública, la honestidad del quehacer político. Alvear es antipersonalista, liberal, europeo, culto, aristocrático, viajero. Su trayectoria, su discrepancia en cuanto a métodos, los colocan en oposición, que concluirá con la victoria electoral de Yrigoyen.

Una gran calma, que luego será desmentida por los hechos que se avecinan, trasunta el mandato de Alvear. Tranquilidad, aparente estabilidad económica y social, libertad de opinión caracterizan un período que ha adormecido problemas nacionales —las violentas protestas populares— y sucesos internacionales —la revolución rusa, la guerra mundial— en los que ya se están gestando la orientación fascista, la tremenda crisis de 1929 y el derrumbe de la economía liberal.

Situación cultural.

Un aspecto fundamental de dicho período es esa inquietud de superación de lo tardío o caduco y que se traduce en nuevas y más adecuadas formas culturales. La filosofía elabora en estos años, en contacto con las modernas escuelas alemanas (Dilthey, Scheller, Husserl) y con el vitalismo bergsoniano, todas sus posibilidades actuales. Una actitud más acertada frente a los resultados y métodos de las ciencias naturales, trae como consecuencia una crítica al positivismo, al evolucionismo darwiniano, al progreso indefinido. Alejandro Korn, Coriolano Alberini, Alberto Rougés renuevan el pensamiento argentino. Surgen así por primera vez apasionamientos por la metafísica, preocupaciones por la libertad, por la axiología, dedicación total a la enseñanza, interés por lo humano y cultural.

En la tercera década del siglo los artistas plásticos argentinos se desprenden del amanerado academicismo y del tardío impresionismo, en busca de nuevos horizontes. Desapegados de la naturaleza inmemorial, procuran expresar el sentido de una época y captar el puro hecho plástico. Es una puesta al día con la obra de Cézanne, de Van Gogh, de Seurat, de Gauguin, de Picasso, de Braque; con el cubismo, con el futurismo, con la escultura de vanguardia, con la arquitectura funcional.

La actividad cultural presenta múltiples posibilidades: la exposición de Pettoruti (1924); la aparición del cine ruso en Buenos Aires, que revela las excelencias del montaje de Eisenstein en *El acorazado Potemkin*; las primeras audiciones en nuestras salas de las obras de Schönberg, Stravinsky, Hindemith, Prokofief, Honegger. Un público *bel cantista* familiarizado con la ópera italiana y la zarzuela española y que poco hacía que conocía a Wagner, ve dirigir en el teatro Colón a Franz Shalk, al autor de *Salomé* (1923), a Ernest Ansermet (1924 y 1926), a Kleiber, quien concierta *El amor por las tres naranjas* (1926). Son tiempos de extraños y sugestivos mundos sonoros, de disonancias y atonalismo, en los cuales nadie se ocupa de la música argentina. Una nueva manifestación musical irrumpe: el jazz, salvaje y lírico, expresión del espanto de vivir y del lamento de una raza oprimida.

Situación literaria.

La literatura ofrece a partir de 1920 varias novedades. La burla al posmodernismo, la inquietud vanguardista, el coqueteo con los "ismos" plástico-literarios, el contacto con las filosofías irracionalistas, el culto a la metáfora, se expresan a través del grupo denominado *Martín Fierro* (1924-1927), (Borges, González Lanuza, Bernárdez, Marechal, Mastronardi, Lange, Girondo, Méndez). Preferencia: la lírica.

La preocupación social, el horror de la guerra, la decadencia de Occidente, son introducidos por el grupo *Boedo* que integran, entre otros, Barletta, *Yunque*, Castelnuovo, *Tiempo*, Mariani. Les interesa la narrativa y el teatro.

Nuevas posibilidades presentan el cuento, facilitado por la difusión periodística y el ensayo y la crítica vinculado al surgimiento de las revistas literarias *Nosotros* y *Sur*. La novela, que desarrolla preferentemente la línea telúrica, llega a su culminación con *Don Segundo Sombra* (1926).

El teatro argentino, consolidado con Coronado, Sánchez y Laferrère, afectado por factores extra-literarios, presenta un nivel de producción pobre. Mientras en Europa los vanguardismos conmueven los fundamentos del naturalismo, la pieza taquillera, el divismo, el sainete burdo y otras manifestaciones igualmente estrechas, se han adueñado de nuestros escenarios.

Frente a este panorama, el sentido de la obra de Samuel Eichelbaum, es el de iniciar el camino de la exploración psíquica del ser humano, buscando un teatro de problemática actualizada y calidad artística.

Samuel Eichelbaum: vida y obra.

Nació en Domínguez, provincia de Entre Ríos, el 14 de noviembre de 1894. Trasladado a Buenos Aires desarrolló su actividad como periodista, crítico, director teatral, organizador de conjuntos vocacionales. Fue secretario de la Sociedad Argentina de Autores, miembro de su Junta Directiva (1940-1941) y delegado al Congreso de Sociedades de Autores de Washington (1946). En 1949 viajó a Europa. Fue miembro de la Sociedad Argentina de Escritores y de la Asociación Hebraica Argentina. Recibió diversos premios: Municipal de Teatro, Jockey Club de Buenos Aires, Gerchunoff del Instituto Argentino de Cultura e Información, Nacional de Drama (este último por su obra *Dos brasas*). Colaboró en *Sur*, *Nosotros* y otras publicaciones y diarios.

En 1919 figuró entre los fundadores de *Martín Fierro* (primera época), periódico de tendencias políticas que criticaba la posición de Yrigoyen. En sus últimos años fue diplomático en el Uruguay. Falleció el 5 de mayo de 1967.

Si se exceptúan sus incursiones por la narrativa a través de tres libros de cuentos y relatos breves: *El monstruo en libertad* (1925), *Tormenta de Dios* (1929) y *El viajero inmóvil* (1933), Eichelbaum es un autor eminentemente teatral. Se cuentan entre sus obras: *El lobo manso* (sainete concluido en su niñez), *Por mal camino* (a los 17 años), *En la quietud del pueblo* (1919), *La mala sed* (1920), *El dogma* (1921), *Un bogar* (1922), *El camino de fuego* (1922), *El ruedo de las almas* (1923), *La hermana terca* (1924), *El judío Aarón* (1926), *Nadie la conoció nunca* (1926), *N. N. homicida* (1927), *¡Viva el padre Krantz!* (1928), *Señorita* (1930), *Ricardo de Gales, príncipe criollo* (1931), *Cuando tengas un hijo* (1931), *Soledad es tu nombre* (1932), *En tu vida estoy yo* (1934), *El gato y su selva* (1934), *Tejido de madre* (1936), *Un guapo del 900* (1940), *Ver-güenza de querer* (1941), *Divorcio nupcial* (1941), *Un tal Servando Gómez* (1942), *Rostro perdido* (1952), *Dos brasas* (1955), *Las aguas del mundo*

(1957), *Subsuelo* (1966). Todas las fechas son las de su estreno en Buenos Aires. Además, tiene varias piezas en colaboración con Pedro E. Pico: *Un romance turco*, *Doctor*, *La Juana Figueroa*, *La cáscara de nuez* y otra con Agustín Remón: *Lotería sin premios*. Sus últimas obras editadas son: *Gabriel, el olvidado* y *Un cuervo sobre el imperio* (1967).

La entraña (y la unidad) del teatro de Samuel Eichelbaum debe verse en el escudriñamiento psicológico de seres que debaten posiciones vitales. Los intrincados laberintos que conducen a los secretos del alma humana, definen la preocupación primera de nuestro autor, quien capta en sus caracteres ese ser recóndito que aflora en maravillosos caminos individuales.

¿Qué proponen sus textos dramáticos? Fundamentalmente, que nos traslademos a mundos que desean tener coherencia interior, cuyos elementos constitutivos no están copiados de la realidad previa a la obra, sino dispuestos con libertad. Los habitantes son criaturas a las que no resulta fácil entender. De formación y procedencia social variadas, tienen rasgos comunes: razonan, discurren, conversan de sí mismos y de los demás. Si los pocos hechos que ocurren en el escenario tornan a las piezas de Eichelbaum estáticas, la nota dinámica está dada por los entes escénicos, que siempre buscan algo más.

Sus autores predilectos, según Alfredo de la Guardia: Ibsen, Dostoievsky, Strindberg¹; sus principales temas a juicio de Jorge Cruz: la psicología abisal, la mujer, la naturaleza². La mujer ocupa un lugar importante en la galería de personajes de Eichelbaum; persigue con frecuencia afirmaciones y libertades ibsenianas. La naturaleza penetra especialmente en noches y amaneceres campesinos. Estudio psicológico es siempre su teatro.

Enrique Anderson Imbert ha definido justamente su realismo teatral: "no consiste en reproducir en las tablas un pedazo de vida real, sino más bien en mostrar cómo los personajes, de repente se hacen conscientes de una situación dramática en que estaban metidos sin hasta entonces darse cuenta"³.

Arturo Cerretani ha señalado el fatalismo que impera en sus primeros dramas, tales como *La mala sed* y *El ruedo de las almas*⁴. El análisis de lo femenino aparece en sus obras de la década del treinta (*Señorita*, *Soledad es tu nombre*), mientras que *Un tal Servando Gómez* y *Un guapo del 900* presentan aspectos más vinculados al tradicional teatro realista argentino. Sus últimas piezas (*Dos brasas*, *Gabriel, el olvidado*, *Un cuervo sobre el imperio*, *Rostro perdido*, *Subsuelo*) vuelven a hacer predominar lo psicológico. Las consideraciones axiológicas sobre su obra —dificultades del lenguaje aparte— suelen desembocar en la admiración de tipos como Felipa, Ecuménico, Natividad y los avaros de *Dos brasas*.

¹De la Guardia, Alfredo. *Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum*. (En: *Nosotros*, 2ª época, año III, n° 25, Buenos Aires, abril de 1938, p. 387).

²Cruz, Jorge. *Samuel Eichelbaum*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, *passim*.

³Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II. Época contemporánea. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 137.

⁴Cerretani, Arturo. *El teatro de Samuel Eichelbaum*. (En: *Síntesis. Artes, Ciencias y Letras*, año III, n° 36, Buenos Aires, mayo de 1930, *passim*).

Un guapo del 900

Esta pieza ocupa un puesto singular dentro de la labor de Eichelbaum. Nos dicen las declaraciones de su autor del propósito de superar con ella, las que consideraba sus limitaciones más salientes: el exceso de introspección psicológica y las explicaciones discursivas⁵. Señala, también, un rumbo más visible hacia lo nacional. Se aleja de lo estrictamente contemporáneo para evocar una época pasada. El lenguaje ha evolucionado y se adapta a las posibilidades de sus personajes. Su difusión —versión cinematográfica inclusive— es mayor. No obstante, las características generales de su teatro —antes mencionadas— se manifiestan también en ella, especialmente en las explicaciones de Ecuménico del último cuadro.

Vista desde la perspectiva social es una pintura de la situación política antes de la ley Sáenz Peña (1912), con los defectos, hechos y personajes característicos. Pero *Un guapo del 900* es, en última instancia, un drama de individuos. La idea central es mostrar el móvil que determina el desempeño del guapo —la admiración por su caudillo— y derivar de un hecho —el engaño de que éste último es víctima— el conflicto dramático, que se expresa en el desencanto del protagonista. Drama de Ecuménico y don Alejo, de Ecuménico y Natividad, que se resuelve finalmente en el plano ético (el guapo consecuente consigo mismo entra en la cárcel). Ciertamente que el desfile de nuevos ambientes y personajes, presentados sobre la base de un trazado dinámico, aporta también su cuota para jerarquizar la obra.

Conducta humana y coherencia existencial en "Un guapo del 900".

Nuestro tema específico exige un análisis de los entes escénicos que comparecen en la obra. Rasgos más notables —merecen dedicación especial por lo tanto— presentan Ecuménico y Natividad, en cuyas evoluciones se definirán las características más salientes del drama y su particular modo de progresar.

Ecuménico es el hombre que goza de la confianza de un caudillo: *es hombre de Alejo Garay*. La relación establecida entre estos dos personajes no es la de amo-servidor. Al contrario, nuestro guapo ha entregado su amistad y su admiración al político, en quien no concibe doblez alguna.

Este individuo prodigioso instrumenta su presencia en el marco con su cuchillo inquieto. El arma, como su poseedor, llega hasta las entrañas. Representa la avanzada con que explora las regiones desconocidas de la realidad para internarse sin perderse y muchas veces sin permiso. Y el recurso con que castiga los vicios (lo que no coincide con su limpieza).

Ecuménico se mueve en un mundo hostil, áspero, riesgoso, donde no hay una segunda posibilidad si se fracasa. Pues, en efecto, peligros cotidianos lo amenazan. La muerte parece querer visitarlo. Pero llega, observa y se va silenciosa, de miedo a ser herida. De tal modo, esta vida impresionante bordea con aquello que consideramos imposible, límite, legendario.

⁵ *La Nación*, Buenos Aires, lunes 7 de febrero de 1938, p. 15.

Ecuménico piensa, escudriña. Es serio, pues su humor sólo se despliega en la conversación con sus amigos, en los momentos previos al último diálogo, cuando ha salido de la cárcel, ha bebido y está afectado por la resolución que va a tomar. No es un contemplador, puesto que sus pensamientos se traducen en actos consecuentes y que mantiene relaciones íntimas, desenvueltas, enérgicas con la realidad. Se ofrece al mundo, se juega por lo que lo apasiona. Está acostumbrado a resolver los asuntos que le preocupan con su intervención personal. Siempre en los estímulos que le llegan ve compromisos frente a los cuales debe definirse. Así, ante la situación ingrata del caudillo (el engaño de su mujer) Ecuménico cree que si permanece inactivo lo está traicionando y decide él mismo —sin consultar a Alejo— solucionar la cuestión. La pasividad se siente como culpa. Pero, también, desde un comienzo —el de su aparición en escena— y no obstante su facilidad para enfrentar situaciones difíciles —con Palmero, el ex sargento, con el doctor Clemente Ordoñez— vemos en él al ser reflexivo. No es una criatura extravertida, cuyos actos sean reacciones únicamente instintivas u obedezcan a móviles circunstanciales y poco meditados. Más bien aparece en forma constante lo teleológico: la obediencia a fines y valores elaborados. Ecuménico participa, pero participa conscientemente.

Es un guapo raro: sin desborde sensorial, sin exultancia. A pesar de sus peleas, su cuchillo, su bebida, sus polleras disputadas, algún baile, es introvertido, retraído, complejo, hasta un poco ascético. El placer físico no parece importarle mucho ya que en el transcurso de la obra no desempeña ningún papel significativo. Algo se nos escapa de él. Hay una cierta barrera —¿insatisfacción?— entre su pensamiento y la intensidad de la existencia, que hace que no se agote en la realidad (suburbio, comité) en que se mueve. Razona con frecuencia, sabe dominarse, su interior atesora muchas cosas y su sonrisa tiene un matiz melancólico, virginal, de lejanía. Sin duda el autor, le ha puesto muchas de sus características, pero es fundamentalmente, que desde que lo conocemos predomina en él el desencanto, el distanciamiento de Alejo, motivado por el derrumbe de la imagen que de éste tenía.

Su idea del hombre está vertebrada en torno a la fidelidad, fidelidad que llega adentro, pues consiste en un aceptar incondicional, en un afirmar a otra persona como a sí mismo, en un creer y no abandonar. Entonces: integridad, lealtad, coraje, como peculiaridades tipificantes.

Demostraremos. Cuando Palmero le atribuye haber dejado a Alejo, pasándose al servicio de Clemente Ordoñez, Ecuménico excitado por la incompreensión del ex-sargento reacciona de la siguiente manera:

¿Qué ha dicho mi sargento? ¿Cómo ha dicho? (Antes de que Palmero consiga explicar, Ecuménico, con la rapidez y la destreza de un tigre, le pega con el dedo índice debajo de la nariz, como quien da un guantazo, y cambia de expresión y de tono ante lo que considera una ofensa imperdonable.) Ecuménico López no tiene vueltas. ¡A ver si te lo aprendés pal resto de tu vida!...⁶.

⁶ Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones Carro de Tesis, 1961, 16. (Acto I, cuadro I).

Y frente a Edelmira (la esposa del caudillo), objetándole sus palabras:

De mi laya, iba a decir. Yo soy así, señor. (*Muestra la palma de la mano.*) Soy hombre de don Alejo desde hace muchos años. Usté lo sabe. Y como le cuido la espalda, tengo que ver las traiciones que se le hacen y castigarlas a mi modo. No voy nada en el asunto. Yo jamás voy nada más que la lealtá. Usted no sabe lo que es eso, señora...⁷.

Con su madre, en el acto final, luego de afirmar —independencia ante la justicia— que la falta de pruebas significa inocencia para la policía, lo que no es verdad para él:

A los hombres de una sola pieza no se los reduce con despertarlos del sueño. Si les dieran pa chupar, todavía... ¿No es verdad, vieja?⁸.

Y también, explicándose a Natividad:

... El dotorcito ese —¡mal parido!— me puso en el trance de traicionar a don Alejo. ¡Traicionarlo yo, vieja! Usted sabe que no soy una taba, que puede caer de un lao o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres, ni aunque me espere el degüeyo a la vuelta de una esquina...⁹.

En la vida lo primordial es jugarse gustosamente por lo que se estima:

Yo nunca me jugué el peyejo por él. He peliau muchas veces por política, es verdad, porque me ha gustao la partida. Como he peliau a ocasiones con los hombres que se han cruzao en el camino, por poyeras. Siempre me ha gustao. Como el vino. ¿Voy a culpar por eso a la parra?¹⁰

Lo mismo cuando le pide a Natividad que lo juzgue:

Si puede, vieja. Usté sabe que pa mí la vida es una pelea: tengo que matar o dejar que me maten¹¹.

En la amistad no busca sutilezas, pero distingue fundamentalmente la fidelidad de la traición. Así cuando Palmero viene a hacerle un pedido:

No me traigás testigos, hermano. Si yo te aprecoo mucho¹².

Y mostrando cómo lo central no son las cosas sino la actitud del hombre para con ellas (de nuevo el idealismo se hace presente):

Todas las cosas son sigún los hombres que están en eyas. He sido y soy amigo de don Alejo, y lo he servido siempre como se sirve a un amigo, en la buena y en la mala¹³.

⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 24. (Acto I, cuadro II).

⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 56. (Acto III, cuadro II).

⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 59. (Acto III, cuadro II).

¹⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 17. (Acto I, cuadro I).

¹¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 57. (Acto III, cuadro II).

¹² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 15. (Acto I, cuadro I).

¹³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 15. (Acto I, cuadro I).

Contraponiendo su concepto al de la madre:

La vieja es muy celosa de la amistad. Yo no. A los amigos les esijo que no me traicionen. Nada más. La falta de comedimientos me tiene sin cuidado¹⁴.

Hay en el guapo dos visiones con respecto a la mujer: una, degradante (la más habitual) que aparece cuando amonesta a Edelmira:

(Sin saber qué hacer.) Usté tiene aflicción porque está con miedo. ¡Todas las poyeras son igualitas! Hacen el barro y después yoran. ¡Por qué no le pondrán pecho a lo hecho!...¹⁵.

O cuando está con sus amigos:

¡A... cabáramos!... ¿Tabas matando penas entonces? No te aflijás, hombre. *(Se acerca y le golpea cordialmente la espalda.)* A las hembras sólo hay que yorarlas cuando se mueren¹⁶.

Y recomendando no darle importancia, excepto a quienes deben:

(Sonriendo.) Ésa no es nunca una mujer: es madre. Yo iba a decir la que está de cuerpo presente en la catrera. Las otras, toditas, no valen ni los requechos de un hombre¹⁷.

Pero, por otro lado, se eleva a la mujer hasta colocarla en un sitio muy diferente, ya que lleva a pensar al protagonista en el cambio de vida. Se presenta aquí una coincidencia con el motivo de origen romántico de la redención por el amor:

... *(Después de una pequeña pausa.)* Una vez vi su retrato en el "Carí Careta", y pensé que con una mujer que se le pareciese tan siquiera como un aniyó de turco se parece a otro de oro, uno podría sosegarse y...¹⁸.

Un aspecto interesante donde puede apreciarse el trabajo de la imaginación del autor al idealizar los rasgos del carácter, se halla en la relación Ecuménico-Alejo. Los móviles que guían al guapo son expresamente señalados por éste en cuatro oportunidades. Frente a Palmero, en algunos fragmentos ya citados. Frente a Edelmira, quien le imputa complicidad con su marido:

A mí nadie me manda matar. Nadie me ha mandao nunca. Me juego solo. Soy asesino, si le parece, pero por mi voluntad. No soy cobarde como este doctorcito traidor. *(Señala el cuerpo del doctor Clemente Ordóñez.)* ¿No tiene vergüenza de tirar la honra de su marido entre los perros...?¹⁹.

¹⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 51. (Acto III, cuadro II).

¹⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 25. (Acto I, cuadro II).

¹⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 52. (Acto III, cuadro II).

¹⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 52. (Acto III, cuadro II).

¹⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 24. (Acto I, cuadro II).

¹⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., pp. 23 y 24. (Acto I, cuadro II).

Frente a Alejo, preocupado por la opinión pública sobre su intervención en el crimen:

Usted nunca me ha mandao matar. Yo no he matao nunca por orden de nadie. Siempre he hecho las cosas por mi cuenta. Me he jugado siempre solo. A usted no le he pedido órdenes, ni consejos, ni amparo. Lo que haiga hecho por mí, pa achicarme condenas o pa hacerme largar, lo ha hecho por su voluntad²⁰.

Y con posterioridad, en la aclaración a su madre:

Era don Alejo, se trataba de don Alejo. ¿Iba a dejar yo, que lo sabía, que su nombre se revolcara en la inmundicia? ¿Podía permitir yo que a un hombre de su temple, con quién sabe cuántos años de coraje encima, un alversario torcido y una hembra vacía lo hicieran hocicar? ¿Le parece, mama? Ya había algún que otro correligionario que hablaba bajo y chismeaba al retorcerse el bigote. Usted sabe, vieja, que yo me le había distanciao a don Alejo. Se me revolvían las tripas al pensar que estaba trabajando con un... Yo era su hombre de confianza y no podía traicionarlo. Un día, campañé al doctorcito y lo sorprendí con esa pobre infeliz. Y me jugué entero. Total, vieja, yo pensé que ésa es mi ley, y lo mismo me daba jugarme en esa ocasión que en cualquier otra, por asuntos de comité. No soy hombre pa aguantar una beyaquería como ésa. (*Un largo silencio, Ecuménico espera una palabra de aprobación de su madre. Viendo que no llega, se da vuelta para buscarle el parecer en los ojos.*) ¿Hice mal, vieja?²¹.

Veamos, ahora, su comportamiento durante el transcurso de la obra. El esquema de las apariciones de nuestro personaje es el siguiente: primer acto: primer cuadro (en el almacén) y segundo cuadro (en el hotel); segundo acto: primer cuadro (en el despacho de don Alejo) y tercer acto: segundo cuadro (en su casa).

El primer cuadro nos muestra su alejamiento de don Alejo, lo que le ha colocado en un conflicto interno que lo desgarrá, no obstante su enérgica reacción contra el insinuante Palmero. Así, afirma al no poder ayudar al sargento:

Toy distanciao de don Alejo. Es decir, se me ha distanciao, que no es lo mismo, aunque pal caso resulte así²².

Pero sobre todo, donde se advierte con claridad su posición es cuando concluye:

¿Cuánto es todo lo que se debe? Yo lo voy a pagar. No hay que anotar nada a la cuenta de don Alejo. Ni hoy, ni mañana, ni nunca...²³.

En el segundo cuadro, Ecuménico interrumpe la despedida de los amantes. La escena previa de éstos sirve de comprobación para el espectador del engaño de la esposa con el caudillo antagónico. El guapo mata a Cle-

²⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 16. (Acto I, cuadro I).

²¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 57. (Acto III, cuadro II).

²² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 16. (Acto I, cuadro I).

²³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 19. (Acto I, cuadro II).

mente Ordóñez y ordena a Edelmira, amenazando con llevarla a la fuerza, que vuelva a su casa, porque no desea que Alejo se entere. Lo decisivo es aquí la toma de conciencia de Ecuménico de la gravedad de la situación y de sus implicancias futuras. Todo esto se aprecia en el siguiente fragmento. Interesa, especialmente, que Ecuménico, al quedar solo, comprenda dónde se ha metido (anticipo de la determinación final):

... (*Un silencio.*) Vea, señora. Yo ya le he dicho que soy así. (*Vuelve a mostrar la palma de la mano.*) Váyase a su casa, a rejunarse con su marido. Usted es todo pa él. La policía tiene que creer que lo han matao por política. Estamos en vísperas de elecciones y todo el mundo tendrá que creer lo mismo. Usted puede odiarme a mí, pero no puede tener malos sentimientos pa un hombre como don Alejo, que es un marido que sabe amparar y querer a su mujer. Váyase y aprenda a respetarlo. Todo esto que ha pasao es cosa de maliantes. (*Edelmira, tras un largo silencio, inicia desmayadamente un mutis. Ecuménico, deteniéndola con un ademán.*) Aguárdese un momento, señora. (*Vuelve a asomarse al balcón.*) Váyase. (*Edelmira sale, a paso lento, Ecuménico la mira alejarse desde la puerta. Se vuelve a la habitación, observa el cuerpo del doctor Ordóñez. Luego se guarda su cuchillo y hace mutis.*) De esta hecha te has quedao güérfano, Ecuménico²⁴.

El primer cuadro del segundo acto es el de la entrevista Ecuménico-Alejo. El primero oculta la razón del crimen y al mismo tiempo expresa su desilusión de la política y su vida anterior a través de una serie de testimonios:

No quiero andar más en política²⁵.

Toy relajao de tanto andar en macanas²⁶.

(*Con un gran dominio sobre sí mismo.*) Ya ni eso hay. Una pelea brava puede lavar lo a uno de tanta porquería que yeva adentro²⁷.

Ta queriendo empalmar todo lo que he hecho en mi perra vida, con el caso este del doctor Ordóñez²⁸.

En el cuadro final el protagonista se asume a sí mismo. Es el de la autoafirmación sobre la base del decidir. Inocente para la policía, separado del caudillo, de nada reniega, pero nada le basta: exige la plenitud. La muerte de Ordóñez, vivida de una manera distinta tiene el sentido de precipitarlo a la cárcel, donde más que un castigo busca la realización. Ofrece su libertad física para hallarse en consonancia con lo suyo, ampliándose, desbordando. Se entrega para ser coherente consigo mismo, en busca de una libertad existencial. Si antes se vio afectado, ahora despliega sus aspectos esenciales. Eichelbaum es idealista, individualista. Decimos idealista, refiriéndonos a la persecución, por la cual luchan sus personajes más interesantes, de una esperanza, de un valor que el pensamiento señala como digno

²⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit. p. 25. (Acto I, cuadro II).

²⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 32. (Acto II, cuadro I).

²⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 32. (Acto II, cuadro I).

²⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 32. (Acto II, cuadro I).

²⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 34. (Acto II, cuadro I).

de la acción, pero que la realidad ignora. Esta difícil empresa —este combate del yo— otorga riqueza y complejidad y sobre todo consistencia ontológica al hombre a quien analizamos. Con el concepto no queremos apuntar al cambio social (ajeno de una manera directa al propósito de Ecuménico) sino a la luz que orienta sus evoluciones y en estrecha reunión con una norma ética lo conduce a los más felices resultados. En este teatro, el ser suele elevarse sobre su circunstancia.

Eichelbaum ha construido sus caracteres destacando la autoconsecuencia que fue para él uno de los motivos de la evocación de una época pasada²⁹. Si presentamos a un individuo con determinadas características y lo colocamos en trance de definirse, ha de romper por propia necesidad interna con aquello que limitaba sus miras. No rechaza lo anterior, pero lo acepta como canalización precaria de su actividad, que posteriormente ya no es sostenible y que debe ceder ante nuevas fuerzas. Ni gestas ni andanzas contarán más para quien es despojada esencia.

No hay un atenerse al parecer del aparato jurídico, a pesar de acudir a uno de sus estratos (lo coercitivo), pues la vida de Ecuménico está llevada al margen de la Ley, no necesariamente en oposición, sino más bien en un plano distinto, otro universo, con otras pautas, con otros supuestos. Su ser ordena la prisión, pero ésta no es de ninguna manera una penalidad jurídica, pues él no lo siente así, no le importa, le llega con los colores y formas de una reclusión a otro nivel vital. Circunstancialmente, sirve a sus fines (su sentido ético). Acude no por creer en ella, sino por creer en él.

Hay otro rasgo racionalista en el guapo de Eichelbaum, que también muestra su actitud frente a la sociedad en que le toca moverse. Es la preocupación por una moral diferente de la convencional, no utilitaria, por una no aceptación de lo dado, por una fundamentación del hacer.

Oigamos al protagonista explicándose:

Y entonces, vieja, ¿por qué dice que no puede jujarme? He querido lavar a un hombre como don Alejo, por quien he peliau siempre. ¿Ta mal? Lo estaba traicionando en lo más sagrao que le queda: su mujer, esa mujer a la que quiere como a un ángel. Yo no podía saberlo y dejarme estar como un maula y un deslial. He matao pa que no matara él y se le destrozara el corazón sabiendo que su mujer lo engañaba... con ese botarate. Dígame, vieja: ¿hice mal? Dígamelo sin tapujos³⁰.

Y también, un poco más tarde (notemos funcionar lo conceptual y, asimismo, el rasgo fatalista):

No sé si podré, vieja, porque tengo como un tambor en la cabeza. Yo sé que tenía que castigar al badulaque ése, que humiyaba a traición a un hombre entero, como don Alejo, porque no era bastante hombre pa hacerlo de frente. Esa mujer no es nada mío, pero cuando supe que engañaba a su marido, me distancié de don Alejo. No podía servirlo ya como lo había servido siempre. Me pareció que un hombre no podía servir a otro emporcao por una mujer. ¿Me comprende, vieja? Lo miraba a don Alejo y le veía monos

²⁹ *La Nación*, Buenos Aires, jueves 28 de marzo de 1940, p. 16.

³⁰ Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tesis, 1961, p. 57. (Acto III, cuadro II).

en la cara y no sé quién, que estaba siempre a mis espaldas, me decía: "¿no ves que es un castrao?" Seguir cerca de él, sabiendo lo que pasaba, hubiera sido una traición. El dotorcito ese —¡mal parido!— me puso en el trance de traicionar a don Alejo. ¡Traicionarlo yo, vieja! Usté sabe que no soy una taba, que puede caer de un lao o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres, ni aunque me espere el degüeyo a la vuelta de una esquina. Tenía que darle su merecido. No pensaba matarlo. Digo la verdá. Quería darle un escarmiento no más. Pero uno propone y las cosas disponen. Me maltrató, quiso manosiarme... Me yamó cobarde, justamente cuando yo estaba maniándome por contener mi arma. ¿Qué iba a hacer? (*Pansa.*) Total, que ando ahura con una muerte que tengo que pagar⁸¹.

Comunica su decisión, ya anunciada en la última oración del fragmento anterior:

(*Después de una nueva pansa.*) Ahora que usté ya sabe todo lo ocurrido, no quiero que inore lo que va a ocurrir. Mañana... Bueno, mañana no, porque es primero de año y quiero que lo pasemos juntos, pero pasao mañana me presentaré a la policía pa darme preso. "Aquí estoy. Yo he matao al dotor Ordóñez. Hagan lo que quieran"⁸².

Y, finalmente, introduce la búsqueda de la libertad metafísica que es la definitiva consecuencia de su actitud abierta, leal, sincera:

¡Pero, si yo he matao, vieja! No quiero una libertá que me esté quemando los pies donde quiera que ande⁸³.

Revela, también el concepto de coherencia existencial que le es aplicable:

¿Pamplinas? Usté no comprende. Es inútil. Usté no comprende. ¿No ve que me achica la vida? Encerrao, aunque fuera pa siempre, no hay hombre, que se me iguale, en coraje, en lialtá, en honradez. Detrás de las rejas, la osamenta de Ordóñez se levantaría pa darme la mano⁸⁴.

La vida fuera de la cárcel le parece imposible, porque luego de haber explorado en el fondo de su ser, libera su individualidad de toda traba o control extraño y alcanza su máxima dimensión. El hombre Ecuménico queda solo en un mundo en el que ha muerto su dios omnipresente. A un ídolo no se le puede engañar. Esto hace que el guapo penetre hondo en sus virtuales, ponga en duda la política, revise las categorías de su existencia anterior. Que lo fatal —en cierto sentido, la muerte de Clemente— deje paso a lo ideal que concluye la pieza. Solo, pero entero, esférico, total, descubriendo aquello que corre en él nutriéndole, iluminándose con fe, con autenticidad, para él más firmes, más gigantescas, que las rejas de cualquier calabozo porque son su verdad y su razón. Y en definitiva, paso del planteo ético de la determinación del obrar (no querer continuar fuera

⁸¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 59. (Acto III, cuadro II).

⁸² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 58. (Acto III, cuadro II).

⁸³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 60. (Acto III, cuadro II).

⁸⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 60. (Acto III, cuadro II).

de la celda pues ha matado) al reino ontológico, por encima de lo accesorio hacia el hallazgo del ser (desarrollo completo del mismo).

¿Feliz? No importa. La enseñanza que nos deja a los que lo hemos seguido en su comportamiento es la nueva y eterna lucha por rescatar al hombre de los abismos —¿yo o universo?— que amenazan perderlo. Lucha definida en función del descubrimiento de aquello que lo distingue, que es también lo que lo atormenta. Y la búsqueda, realizada sin espejismos, pero sin concesiones, de la libertad, de lo así y no de otra manera, de lo incontaminado, desde las oscuridades del no poder saber: ¿no es —a pesar de la posibilidad de fracaso ínsita o tal vez por eso mismo— lo que da dignidad a una conducta?

Las afirmaciones anteriores son perfectamente comprobables en la obra. En efecto, búsqueda de una estructura pura de la vida es su actitud final; que se emprende a partir de la incerteza inicial y que, por último, es sincera pues no se trata de una pregunta a la que ya se ha respondido con los actos en un sentido u otro, sino que cierra el drama como verdad inapelable. ¿Quién podría oponérsele con posibilidades de éxito, si no consigue derrotarla el pedido de una madre como Natividad?

Natividad López ha sido presentada por el autor como una supervivencia del matriarcado³⁵. Es la mujer independiente y endurecida en la lucha por la vida. Está orgullosa de Ecuménico y Ladislao, que han heredado, con el apellido su propio coraje. Ha permanecido invariable en las circunstancias más penosas. Es enérgica, agresiva, recta, firme, guapa ella también. Está acostumbrada a mandar y a ser obedecida, a decidir, a definir. Todo es claro para ella. Se muestra conforme con su vida pendenciera, rebelde.

No lucha por una mayor dignidad de la mujer como otras criaturas eichelbaumianas. Natividad es poco femenina. Desafía a los hombres en su propio campo y con sus propios pertrechos. Su soltura frente al hombre deviene de su posibilidad de reemplazarlo, de parecersele. Precisamente es todo lo que puede tener de masculino, lo que la eleva ante ella misma.

Podemos apreciar sus características desde la presentación. En el almacén, en el primer cuadro, Natividad avanza directamente y no obstante estar acompañada, realiza ella misma los pedidos. O también en la impertinencia con que observa a un personaje que no es de su agrado (Puentes Vila). O en las declaraciones y conceptos sobre sus hijos. Pero los momentos definitivos en que muestra sus agallas son, sin duda, la imposición contundente de su parecer ante el propio hijo, el deseo a toda prueba de obtener la libertad de éste y —punto culminante— su abierto reto al caudillo, acabando con toda reserva posible.

Sin embargo, al final, aparece algo que ya venía anunciándose: su amor por el hijo, pues a pesar de que Ladislao también llena satisfactoriamente su idea del hombre, Ecuménico es el preferido. El carácter parece resquebrajarse en la última escena. El instinto se apodera de Natividad, lo cual torna muy humana su transformación. En el gran diálogo final (pre-

³⁵ *La Nación*, Buenos Aires, jueves 28 de marzo de 1940, p. 16.

dominio de lo psicológico), Natividad comprende la vida como la juega Ecuménico, acepta sus explicaciones, su acción (es decir, el crimen), mas el nuevo paso, la elección de entregarse, la sorprende primero y la inquieta después. Su hijo le resulta desconocido, pues se le escapa la preocupación por la libertad. ¿Qué teme Natividad? La ausencia de Ecuménico, quizás la soledad, la vejez, el ocaso. Vagamente, lo insondable.

Todos los rasgos de humanidad, ya insinuados estallan en el último cuadro. Ha sido capaz de jugarse por el hijo a quien creía inocente, pero no lo es de aceptar la prisión justificada del mismo. Su reciedumbre ha mostrado la grieta de la ternura. Más que ante la guapa que defiende lo que considera un acto de justicia, estamos frente a la madre que lucha por sus sentimientos. Si al principio nos impresiona su desafío, al final nos conmueve su vibración.

Los siguientes fragmentos denotan la naturaleza del carácter y ejemplifican lo ya dicho. Su irreductibilidad es anunciada sin vacilaciones:

A mí, un vino. Yo no cambeo nunca. Ni aunque yamen a degüello³⁶.

Cuando su hijo se opone a que continúe bebiendo, ella "... *con el rostro demudado, se acerca a Ecuménico y le da un 'sopapo' con todas las ganas*"³⁷. Y luego afirma:

¡Volvé a decir que no me sirvan! ¡Te voy a enseñar quién es el guapo aquí! ¿Te has creído que soy uno de tus iguales? ¡A mí me vas a respetar, mal hijo! (*A Luciana, que ya se aproximó.*) Cuando yo digo una cosa, nadie es quién pa decir lo contrario. ¡Servime vino! (*Luciana le sirve, y ella se toma el contenido sin respirar.*) No me vayan a hacer esperar con el asao. (*Inicia el mutis. Antes de llegar a la puerta, desanda unos pasos.*) Todo lo que yo he hecho servir va a la cuenta de don Alejo. (*Sale. De afuera llega el pregón de un vendedor de ricota.*)³⁸.

A los dos ejemplos escogidos de sus intervenciones en el primer cuadro se suman una serie de declaraciones que pretenden contradecir los comentarios de los amigos de Ecuménico con respecto a sus maternos sentimientos, a su llanto con palabras, a su desesperación:

(*Recobrándose rápidamente.*) ¿Quién? ¿Yo? ¡Tu tata, che! Tendrán que yorar otros antes que yo. Muchos hombres. Yo no yoro, che³⁹.

Y tener hambre tampoco, pero a nadie le gusta andar con hambre. (*Otra breve pausa.*) La desgracia me ha golpeado muchas veces, pero siempre he preferido enfrentarla a cara e perro⁴⁰.

Tenés razón. De perro es la tuya. (*El organillero cesa de hacer tocar su cajón de música y emprende la marcha. Doña Natividad es la primera en advertirlo.*) Se les va la música muchachos. Sigán bailando. (*Al organillero, gri-*

³⁶ Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961, p. 9. (Acto I, cuadro I).

³⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 19. (Acto I, cuadro I).

³⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 19. (Acto I, cuadro I).

³⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 41. (Acto II, cuadro II).

⁴⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 41. (Acto II, cuadro II).

tándole.) ¡Eh, musicante! No se vaya. Aquí lo están precisando. (*A los muchachos, mientras el organillero se vuelve.*) Yo voy a ver si hago algo por mi Ecuménico. Dios quiera que no encuentre a la gente con demasiadas mañas pa safarse de las obligaciones que tienen de libertarlo, porque tengo ya el pecho yeno de rabia y podría descargarla de mala manera⁴¹.

¡Hum! Soy dura pa yorar, pero también lo soy pal consuelo⁴².

(*Indignada.*) No te desarmo ni te pego unos planazos con tu mismo cuchiyoy, pa no dar que hablar a tus amigos, pa que no se rían de vos. Yo no preciso desahugarme, ¿me entendés? El que yora pide perdón a sus penas, y cuando se pide perdón es porque hay de qué arrepentirse. Yo no me arrepiento, ni por mí ni por mis muchachos, que han sido siempre como yo he querido que fuesen. Su coraje no lo han robao. En estos pechos resecos se han amamantao, ¿sabés vos?⁴³.

¡Tiene una lengua de mujer abandonada este hombrecito! pero conmigo tenés que cuidarte, porque la desgracia de ser poco hombre se te puede doblar cuando te convenzas, además, de que yo soy poco mujer. (*Inicia el mutis. Al pasar junto a Bataraz, se enfrenta con él.*) Vos te crés un hombre ¿verdá? Si algún día a Dios se le da la gana de matarte un hijo —yo no lo desearía nunca. ¡Por ésta!— (*Hace la cruz.*) Pero si se le da la gana se lo yeva, vos yorarías. A mí me yevó seis, y no he yorao. ¡Aprendé a ser fuerte de esta vieja!⁴⁴.

Toda su manera de ser la lleva a reprochar a los amigos su olvido:

Los tiene, sí. También ustedes son sus amigos, según lo cree la gente. Pero no se han dinao visitarlo tan siquiera. Bueno está el mundo pa creer en los amigos. Todos son como ustedes: prontos pa preguntar cuando se topan con alguno e la familia... demasiao señores pa incomodarse por el amigo en desgracia. Si los amigos fuesen como el ser crioyo manda, mi Ecuménico no estaría encerrao y ustedes lo tendrían esta noche aquí, bailando como el mejor, y yo andaría con alguna vieja, feliz de no saber que lo era⁴⁵.

Con respecto al hombre, Natividad opone los de su bando a los adversarios:

Ha sido un alversario. Pa Ecuménico y pa Ladislao, como pa usté y pa mí, no hay más que dos clases de hombres: los correligionarios y los alversarios. Así les han enseñao y así lo aprendieron. Se lo hemos enseñao usté y yo. ¿Es verdá o no es verdá?⁴⁶.

Frente al caudillo, se juega totalmente, extremando recursos: pelea, amenaza, jura, grita, promete, resuelve, impone. Está en materia, mostrando toda su potencialidad. Sin disimulo alguno lleva a cabo la empresa que se ha propuesto, con la fuerza avasallante con que ha manejado hom-

⁴¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 41. (Acto II, cuadro II).

⁴² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 42. (Acto II, cuadro II).

⁴³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 42. (Acto II, cuadro II).

⁴⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 42. (Acto II, cuadro II).

⁴⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., pp. 41 y 42. (Acto II, cuadro II).

⁴⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 46. (Acto III, cuadro I).

bres, cosas y situaciones, y con la que ha cumplido todos los papeles que fueron necesarios para sobrevivir. En este momento, para ella, no existe la debilidad. Es el juez de su propio destino y del de los demás. Gobierna porque se gobierna; vence porque primero ha derrotado a la vida.

Penetremos, una vez más, en el drama y escuchemos de las criaturas, aquello que nos interesa:

Mal me conoce, don Alejo. Yo no me puedo ir sin obligarlo a que me le consiga la libertad. Lo menos que puedo hacer por mi hijo es lo que él ha hecho siempre por usted: esponer el peyejo. No tengo más que eso. ¡Puro peyejo! ¿No ve? (*Se pellizca la muñeca.*)⁴⁷.

Me voy con la confianza de saberlo demasiado listo pa engañarme. No soy más que una vieja, es verdá, pero usted sabe que no me faltaría coraje pa enfrentarlo. A más, ¿pa qué hubiéramos reñido si era su voluntad engañarme? ¿No le parece?⁴⁸.

Más vale que no lo haga, don Alejo. Porque yo también puedo gritar contra usted, y si es preciso puedo hacer más. Me sobra coraje pa cualquier cosa⁴⁹.

Lo que ha óido. Y si quiere, lo repito: he dicho que tengo coraje pa cualquier cosa. Y le hago un añadido: tengo coraje pa castigar a cualquier felón que traiciona a su más lial servidor⁵⁰.

Es mejor que amaine, don Alejo, porque mi coraje no precisa armas. Me bastaría con las uñas y con los dientes⁵¹.

Otro elemento para acercarnos a esta mujer indómita, nos proporciona Ecuménico, cuyas palabras sobre su madre la presentan cabalmente:

Usted sí que comprende la vida como un varón. Usted es mi madre, pero la siento como si fuera mi padre también⁵².

Pasaremos a mostrar la transformación final de Natividad. Confrontaremos, para ello, algunos fragmentos de los que se desprenderá el cambio de actitud. Así, le dice a la esposa del caudillo:

Es que yo soy una madre acostumbrada a que la alversidá le arrebatase sus hijos y me hubiera resinao a la desgracia de Ecuménico pensando que ha matao por lial y por hombre⁵³.

Coincidentemente:

Es que no es favor lo que pido, sino justicia. Es justicia lo que pido. Mi Ecuménico no ha matao al doctor Ordóñez. Si don Alejo no ha querido que lo mataran, ¿por qué había de matarlo? Cuando Ecuménico dice que no, hay que

⁴⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 47. (Acto III, cuadro I).

⁴⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 48. (Acto III, cuadro I).

⁴⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 48. (Acto III, cuadro I).

⁵⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 48. (Acto III, cuadro I).

⁵¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., pp. 48 y 49. (Acto III, cuadro I).

⁵² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 58. (Acto III, cuadro II).

⁵³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 44. (Acto III, cuadro I).

creerle. Yo lo he parido y yo lo he hecho hombre y guapo. Lo conozco de derecho y de revés. Cuando él no dice nada, ahí, tal vez, puede ser el caso de echarle culpas; pero cuando dice que no, cuando a mí me dice que no, me hago quemar con una mecha y digo que no, como él⁵⁴.

Y en el mismo sentido a Eucuménico:

¿Aflojando? ¿Qué saben los que te han contao! Taba dispuesta a todo. (*Ladislao le sirve un vaso de vino. Ella lo recibe.*) Les iba a enseñar lo que es una vieja de temple jugándose por un hijo inocente. (*Ladislao sirve vino a todos los presentes.*) Por tu libertá, hijo. Por la libertá y la suerte de todos los amigos⁵⁵.

Pero cuando Eucuménico le advierte su decisión, no le importa la injusticia, sino una instintiva necesidad de su hijo:

(*Observa a Eucuménico y luego se le acerca, resuelta.*) Mirá, Eucuménico: vos sabés que soy una mujer templada a todos los fuegos. He enterrao a muchos hijos, hermanos tuyos; los he acompañaao al cementerio y antes de que les dieran sepultura les he mirao la cara muerta, como se mira un retrato. Si alguna vez he rogao a Dios, no ha sido pa pedirle que tuviese piedá de mí, sino de los demás. Pero ya no soy la de antes. Ahora empiezo a verlo. Toy vieja y me tengo lástima de verme afligida por tu suerte. No me resino a verte privao de tu libertá. No quiero morirme sin tenerte a mi lao. Y no me atrevo a pedírselo a Dios, de miedo a que quiera castigarme por lo dura y soberbia que he sido toda la vida con el dolor. Prefiero pedirte a vos la mercé de que te quedés junto a mí, para que seas vos quien me cruce las manos, cuando los ojos se me haigan cerrao pa siempre. Tenés bien ganada tu libertá, Eucuménico. ¿Me lo prometés? No, no mirés pa otro lao. Mirame a mí, derecho a los ojos. Si tenés coraje pa decir que no, no andés con vueltas⁵⁶.

Reparamos en como el personaje no niega la existencia de la divinidad. Sólo que no es definida positivamente (es una noción poco delimitada). Se desprende de ello una carencia de normas concretas derivadas, de un sistema de valores religiosos que puedan aplicarse a la vida práctica. Existe la conciencia de un ser superior y primarias relaciones con él (pedido, castigo) y alcanza a manifestarse el temor a un posible juicio desfavorable sobre su altanería para con el dolor.

Otro testimonio demostrativo de la derrota de su bravura, aparece cuando quiere ofrecerle su mano, su amor:

Pero me moriría yo sin dártela. Me iría de este mundo pensando que en algún otro pecho de mujer has hallao esas cosas que te apartan de mí como de una vaca abichada. No lo harás, ¿verdad? (*Transición.*) ¡A ver, che! (*Se sienta y lo obliga a Eucuménico a hacer lo mismo, en el suelo. Este la obedece como una persona mayor, no precisamente como un niño.*) Tenés un montón de pelo blanco escondido. Parece un pedazo de piola. ¡Mirá! ¡Tenés no más la cicatriz! ¡Y bien grande! Cuando vos eras muy mocoso, tu padre, que se

⁵⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 44. (Acto III, cuadro I).

⁵⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 54. (Acto III, cuadro II).

⁵⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 60. (Acto III, cuadro II).

había subido al techo del rancho pa arreglarlo porque tenía unas goteras grandotas, dejó caer una teja que fue a herirte en la cabeza. La sangre te salía a chorros. Te puse un trapo de agua con sal y a duras penas conseguí que dejara de sangrar la herida. Luego, cuando tu padre bajó, lo desafié a peliar. Como no me hizo caso y se reía, le tajié la cara con la misma teja con que te había herido. Desde ese día me tuvo como miedo, ¿sabés? (*Pausa.*) ¿Me oís, Ecuménico?⁵⁷.

Y por último, las palabras finales de Natividad señalan las diferentes posiciones hacia donde han conducido a las dos criaturas principales de la obra sus respectivos caminos. Están alejados y en el fondo solos, pues los llamados a los que obedecen son distintos. Ella es pedido, sombra, ausencia, balbuceo, pasado, resignación; él es respuesta, luz, presencia, firmeza, presente, heroísmo. No son sino aspectos de la gran disparidad: en él despierta una existencia, en ella declina una actitud. En los dos nuevas voces a ser escuchadas. Como resultado no se conocen. Es interesante el equilibrio, pues los caracteres se compensan. Ella nos remite a las inevitables caducidad y decadencia humana, él se remonta a la altura de las preguntas trascendentales.

Las palabras de Natividad son:

Yo misma me parezco otra. (*Continúa examinándole el pelo.*) Y vos parecés otro también. Como un caballo brioso, pero cansao. Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao para reconocerte, mirarte la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche⁵⁸.

Alejo Garay se dedica a la política. En este campo del quehacer humano predominaba en la época en que se desarrolla la obra —que también testimonia estos aspectos— una mentalidad, que basaba el acceso al poder en un aparato psicológico-social cuyo centro era el comité, su meta la elección y sus armas variadas, desde el vino y el asado hasta la utilización de las libretas cívicas de los muertos. Alejo se encuentra parcialmente afectado por estos hechos. Su integridad, su entereza, su responsabilidad se han salvado. Su rectitud se prueba en los juicios sobre el adversario. Y en el pensamiento de que no porque un hombre se constituya en enemigo debe ordenarse su muerte. Admira la lucha franca, de frente. De personalidad sumamente influyente, de gran autoridad, su sola presencia inspira respeto, como lo confirma la entrada al comité. Es aquí, en su reinado, donde despliega dinamismo, manejando todos los resortes, gracias a una dedicación que lleva la mayor parte de su vida. Este desvelo por la política lo ha conducido a descuidar a su mujer, que tiene otras aspiraciones.

Conoce mucho a Ecuménico, se ha comprometido por él y con él comparte idéntica manera de entender la amistad. No puede, entonces, aceptar una situación en cierto sentido indefinida y confusa, como la que

⁵⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 60. (Acto III, cuadro II).

⁵⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 60. (Acto III, cuadro II).

se le presenta durante el diálogo —menos conceptual que otros de Eichelbaum, pues gravita lo que se alude y omite— con el guapo, sobre todo si, como parece, intuye algo de lo ocurrido. Esta conversación se realiza luego de prescindir de las armas porque Alejo no quiere que, siendo posibilidades de destrucción, participen en la entrevista.

Origen, formación, el carácter popular de su léxico y de los ambientes donde se desarrollan sus incursiones, la modestia de su despacho inclusive, lo separan de su opositor, Clemente Ordóñez. Como ejemplo de sus cualidades tomemos el comentario del guapo sobre él:

Cuando el caudiyo es de una sola pieza, bien concluido y bien templeao, no lo hay mejor. Pal caso, don Alejo. Se ha jugao muchas veces por mí⁵⁹.

O las propias palabras de Alejo, extrañado ante la actitud de Ecuménico:

(Desconcertado.) Pero, decime, ¿qué clase de hombre sos vos? ¿No te he respondido cada vez que has necesitado de mí? ¿No te he tratado siempre como a un amigo de toda la vida? ¿Por qué no te confiás, entonces? ¿Por qué no decís lo que llevás adentro? ¿Por qué sos escondido?⁶⁰.

Además de las explicaciones a su madre, que ya hemos mencionado, Ecuménico emite otros parlamentos en los que se revela su admiración incondicionada por el político. Así, confirmando los motivos de su adhesión:

Y no. Si sabré yo los puntos que calza. A fuerza de coraje ha yegao a los años que tiene⁶¹.

Y al mencionarse el engaño de Edelmira, Ecuménico:

(Que todavía tiene acogotado a Palmero.) ¡Sos un milico chismoso y pulguiento! ¡Desdichao! ¡Disfrutarle la mujer a don Alejo! ¡Precisa ser infeliz pa creerlo! No hay nadie que se atreva a jugarle sucio, de guapo que es, de miedo que le tienen. Don Alejo es mucho hombre pa consentir que nadie le disfrute la mujer. ¡Marica! *(Lo deja.)* ¡Y ahura andáte, roña! *(A El Quebrao.)* ¡Y vos también, asistente e milico!⁶².

Como último ejemplo de la naturaleza de Alejo, definida desde el ángulo de Ecuménico, observemos a éste amonestando a Edelmira, ya ante los hechos comprobados (el adulterio) y consumados (el crimen):

... *(Mostrando esta vez el fondo irreductible de su adhesión.)* Tiene un marido machazo, y lo que no ha podido hacer ningún hombre: ensuciarlo, hacerlo hocicar, lo ha hecho usted. ¡Si es pa retorcerle el pescuezo como a gayina! ¡Justo! ¡Como a gayina! ¿De qué le sirve a don Alejo haber corajeau toda su vida, si ahura su propia mujer, doña Edelmira Carranza de Garay, lo basurea sin asco? ¡Si es como pa matarla y morirse de estrilo!...⁶³.

⁵⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 17. (Acto I, cuadro I).

⁶⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 35. (Acto II, cuadro I).

⁶¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 18. (Acto I, cuadro I).

⁶² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 18. (Acto I, cuadro I).

⁶³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 24. (Acto I, cuadro II).

Alejo Garay, que interviene en el primer cuadro del segundo acto y en el primer cuadro del tercer acto, pasa por un momento difícil. Su esperanza de claridad, debe ceder ante la situación anómala en la que se halla inserto. Por eso, las normas que regían su conducta se ven amenazadas. Por un lado, el hecho de no poder entender a su amigo Ecuménico, por el otro, la muerte del que consideraba un adversario honesto. En el medio la opinión pública y las exigencias de la política. Además alguna sospecha. ¿Qué actitud tomar?

De ahí que al terminar su actuación en la obra, parece como si la oscuridad lo rodeara, encerrándolo. Queda, digámoslo así, sin pronunciar la última palabra. Es que no es a él a quien corresponde decirla.

Clemente Ordóñez es el joven ilustrado, elegante, de brillante porvenir, de prestigio social y éxito en el mundo femenino, que parece poder combinar la esgrima política con la sutileza amorosa.

Alejo ha reducido a Edelmira al rol —sociológicamente hablando— de mujer hogareña, sometida a su marido. Mucho más refinado que su opositor, Clemente ha canalizado todo el romanticismo negado por la prosaica vida cotidiana. Si Alejo le ordena servirle mate, Clemente le recita poemas.

Exquisito, dulce, emotivo con Edelmira, Clemente sabe ser enérgico, drástico, áspero al enfrentar a Ecuménico. No soporta su irrupción y lleva mano al arma para castigar al intruso, con el resultado ya conocido.

En su única aparición (segundo cuadro del primer acto), Clemente transita por la obra como un personaje venido de otro ambiente. La manera de hablar y proceder nos remontan a una juventud diferente de la del resto de los individuos del drama, quienes saben del temprano participar en las formas más adversas y violentas del vivir. Lo imaginamos en otro escenario, desplegando otras posibilidades. Pero su universo y el de las demás criaturas de la pieza se cruzan en un punto de contacto: la actividad política, que también ocupa un lugar importante en sus proyectos y que, cualquiera sea el modo, afecta a todos los personajes.

La jerarquía personal de Clemente es reconocida hasta por sus adversarios. Alejo, al increpar a Ecuménico, pues se da cuenta de que éste es el asesino, aunque desconoce el motivo, lo presenta así:

¡Eso mismo es lo que yo pregunto! ¿Por qué lo has matado? Que lo hayas matado no tengo ninguna duda. Lo que me falta saber es el por qué. ¿Qué te había hecho ese muchacho lleno de méritos? Adversario leal, amigo de la lucha franca, generoso, servicial. ¡Decí! ¿Qué tenías contra él?⁶⁴.

En otra oportunidad, Alejo afirma:

El doctor Ordóñez ha sido un hombre como pocos⁶⁵.

⁶⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 33. (Acto II, cuadro I).

⁶⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 46. (Acto III, cuadro I).

Más tarde, queriendo que Natividad se dé cuenta de la gravedad del delito imputado a Ecuménico y lo difícil de conseguir, esta vez, su libertad:

No se trataba de una vida como la del doctor Ordóñez. Persona de muchos méritos, emparentao con lo mejor, de lo mejor él mismo⁶⁶.

Edelmira Carranza de Garay, la esposa del caudillo, es la mujer que provoca el conflicto. Aparece dos veces en escena: la primera en el hotel (con Clemente y luego con Ecuménico) y después, en su casa, conversando con Natividad antes de la llegada de Alejo. Y estos dos sitios, asociados a personas distintas, bastan para mostrárnosla en su contradicción.

Coqueta, sensitiva, frustrada, no está satisfecha con la existencia. Le atrae lo resplandeciente, lo lujoso, lo fino, lo que cree por encima de ella. La vida le presenta sordidez, comités, política, matones, un marido ocupado que siempre llega tarde. ¿Hacia dónde volar? Con un pie en ambos mundos, choca entre sus aspiraciones y su cotidianeidad. La consecuencia es que ha ofrecido su amor y su cuerpo al hombre al que la llevaban sus sentimientos y ambiciones. Pero esto no es definitivo: luego de la pasión, hay que volver a casa. Por eso en algunos momentos del diálogo amoroso, se muestra arrepentida, escéptica, como consciente de su doblez.

¿Qué nos dice el texto? El problema moral. Luego, la energía, la limpieza del guapo, una vez más corroborada. Habla Ecuménico:

... (Un silencio.) ¡Si habré sido sonso! (Edelmira pasa, insensiblemente, de la impresión brutal de haber presenciado el asesinato de su amante, sin haberlo podido impedir, al desgarramiento moral que le produce la idea de haber traicionado a su marido. Y se echa a llorar, ahora en silencio. Ecuménico, luego de una pausa, durante la cual permanece inmóvil y mira llorar a Edelmira, se asoma al balcón, después sale y reaparece en seguida.) Puede irse. No hay nadie en la caye, pero ¡guay de usted si dice una sola palabra de lo que ha pasao! Nadie lo sabe. Usted y yo, y nadie más. ¿Me comprende? Y si don Alejo se enterase, despídase del respiro. (Tras otra breve pausa.) Puede irse. ¡Viendo que Edelmira no se mueve.) Si no se va por su voluntad, la tendré que yevar a la rastra⁶⁷.

El lazo inseguro, en una respuesta a Clemente, quien la nota desanimada:

No, mi querido. Te amo y no me perteneces, ni te pertenezco enteramente. Eso es todo⁶⁸.

Y la dualidad (amor-arrepentimiento):

Te quiero mucho. (Se echa a llorar nuevamente. Luego se repone, como si hubiera vencido al fin su melancólico estado de ánimo.) Te quiero mucho y estoy arrepentida⁶⁹.

⁶⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 48. (Acto III, cuadro I).

⁶⁷ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 24. (Acto I, cuadro II).

⁶⁸ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 20. (Acto I, cuadro II).

⁶⁹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 21. (Acto I, cuadro II).

Eichelbaum la presenta como: "... *mujer de 'medio pelo', también joven y buena moza, con vagas inclinaciones a figurar en sociedad*"⁷⁰.

Extasiada le dice a Clemente, diferenciando sus encuentros del resto de la existencia:

*(Después de un silencio, con los ojos entornados.) ¡Es tan distinto esto de todo lo que me deparó el destino!*⁷¹.

Y a Ecuménico, revelando su unión con Ordóñez:

*(Se echa nuevamente a llorar.) ¿Usted ha estado hablando de lealtad y quiere obligarme a abandonar el cadáver de un hombre al que he besado como se besa al único hombre de toda la vida? No sabe lo que ha hecho, pero sabe mucho menos lo que dice. Tengo el deber de estar junto a él, que ha encontrado la muerte en mi amor*⁷².

Le manifiesta a Clemente su aversión a la política:

Tonto. Iré a mi casa y pensaré en ti. Soñaré con este par de horas felices que hemos pasado juntos. Y veré tu rostro de este momento y el de hace un instante, y me parecerá imposible que yo lo haya tenido junto a mis labios y que lo haya abandonado... Y tú, ¿qué harás entre tanto? Harás política. ¡Qué horror! ¡Tú también haces política!...⁷³.

Y a Natividad, refiriéndose al mismo aspecto, importante al indicar que no comparte los intereses del marido:

Hablo muy poco de estas cosas con Alejo, con los demás ni palabra⁷⁴.

Los dos hermanos de Ecuménico son Ladislao y Pancho. El primero se le parece: también es guapo y leal, está al servicio del político e interviene en las grescas. Pancho, en cambio, es muy diferente: no pelea, hace el amor, está generalmente lejos y se habla de él como constituido de otra naturaleza, suscitando inclusive burlas. Dice uno de los amigos:

¿Y por qué no? Si a ella le gusta así, poco varón como es él. Un hombre, como quien dice, con enaguas⁷⁵.

Natividad distingue fundamentalmente a Ecuménico y a Ladislao de Pancho:

¿Que si son guapos? Cuando las cosas se ponen feas, don Alejo los hace traír, y en cayendo ellos ni las moscas zumban. No le hacen asco ni a la muerte. ¡Es de ver cómo baila el cuchiyó en sus manos! Ecuménico pa unas elecciones que hicieron ayá en los tiempos de don Alsina, tomó él solito y su alma, a punta de cuchiyó, una comisería. El comisario, el sargento y los agentes

⁷⁰ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 20. (Acto I, cuadro II).

⁷¹ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 20. (Acto I, cuadro II).

⁷² Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 24. (Acto I, cuadro II).

⁷³ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 22. (Acto I, cuadro II).

⁷⁴ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 45. (Acto III, cuadro I).

⁷⁵ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 55. (Acto III, cuadro II).

tuvieron que albergarse en lo de Tobías, un boliche que sabía haber en los confines de la Calle Ancha, la frontera de la ciudad. (*Después de una pausa.*) El Pancho, sí, parece de otra entraña, medio cobardón. A ocasiones me da miedo. Ni cuchiyó sabe usar el pobre. Anda de un lao pa otro, meta charla y charla, sin un cobre en el bolsiyo. Así me dicen. Porque lo que es conmigo no conversa ni cinco. La policía no le pierde pisada. Vaya a saber en qué andará para que la policía lo tenga entre ojos⁷⁶.

Los numerosos personajes menores pueden ubicarse, de acuerdo con el lugar de su actuación, en tres grupos.

En el almacén: Pedro Lalanne, el almacenero francés; su hija Luciana, una muchacha a quien corteja Pancho; Maruja, una amiga de Luciana; un cliente; un chico que puede pagar su compra porque el novio de la hermana es telegrafista. Y sobre todo Puentes Vila y Gualberto que introducen un elemento socio-político, pues mientras el primero —quien luego un poco ebrio entorpecerá la charla de Natividad y las personas que estarán con ella— acepta los procedimientos arbitrarios de la elección dirigida por el Ministerio del Interior, el otro propugna la honestidad cívica del naciente radicalismo, en su época abstencionista.

Además, ya relacionados con el desarrollo dramático, están Palmero, el ex sargento que pretende, aprovechando las inminentes elecciones, recuperar su puesto y a quien el guapo castigará por sus insinuaciones, y su compañero El Quebrao.

En el comité hay correligionarios y gente vinculada a la política que se entretiene; el viejo Lauro, que hace la limpieza del despacho del caudillo; Testa y Bataraz, presentes por sus asuntos; Casimiro, un emisario de Alejo, y El Yiyo y Ventarrón, los fijadores de carteles. Otro elemento social representa el italiano Bravatto: el inmigrante, cuya facilidad para darse a entender ha hecho que no aprendiera bien el castellano, preocupado más por sus cosechas que por el nacimiento de sus hijos.

Y por último los personajes del suburbio: los ya mencionados Ventarrón, El Yiyo, Bataraz, Testa. A los que se agregan Camilito y con posterioridad Gualberto, un organillero y una chinita. La conversación gira sobre cinchadas y aventuras para terminar en el tango, que sólo bailan entre hombres porque la chinita está prometida. (Lo que contradice la opinión de que el tango en sus orígenes era bailado exclusivamente por hombres.)⁷⁷.

Algunos de estos personajes reaparecen en el comienzo del cuadro final, bebiendo junto a Ecuménico al festejar su libertad.

El autor los describe del siguiente modo que nos servirá de conclusión, pues aclara el propósito perseguido por Eichelbaum al evocar la figura del guapo:

(Al levantarse el telón, aparecen sentados en el peldaño de una puerta simulada que habrá en la última casa de la cuadra, y en la proximidad del faro, Camilito, Ventarrón y El Yiyo. Son tres jovencitos, de inconfundible

⁷⁶ Eichelbaum, Samuel. Ob. cit., p. 10. (Acto I, cuadro I).

⁷⁷ Carella, Tulio. *Tango-mito y esencia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966, p. 39.

historial en el barrio. Entre ellos ya han probado su buquia y sus fuerzas, sin superioridad neta para ninguno, lo cual ha dado cierta tranquilidad a Camilito, el menos peleador, que ha satisfecho su dignidad con una equivalencia que no esperaba. En cambio, los otros parecen estar siempre prontos para dirimir la jefatura de guapo, que es el fantasma y el ángel que pueblan sus sueños. Junto a ellos de pie, apoyados contra la pared, Barraz y Testa. Hombres bechos a todo evento de la calle. En la vecindad de la delincuencia, aunque sin caer jamás en ella, han conseguido hacerse temibles a los del barrio, como indios de indole extraña, que son, sin embargo, capaces de las más nobles corazonadas. Un ingenno amor a la riña, sin suña, los une y confunde. Cualquiera de ellos es capaz de saltar sobre los otros de su clase y desfigurarles el rostro, y es capaz, asimismo, de poner el pecho o la cara para recibir la "trompada" que provenga de cualquier otro punto que tenga otro nombre en la ciudad. Todos visten según la moda. Todos llevan, pues, pañuelo al cuello y saco corto al brazo.)⁷⁸.

De esta manera puede apreciarse el cambio operado en los individuos y acontecimientos que proporciona el momento histórico, cuando ingresan en la obra de un escritor y reciben tratamiento artístico. Eichelbaum parte de la realidad, pero la trata a su modo. Si bien al manejar nuevos elementos, con otras posibilidades se adecuó a su naturaleza, su personalidad y trayectoria volvieron a presentarse, a través de la conducta de sus criaturas, que al fin y al cabo, le son fieles, es decir, denotan claramente que proceden de su imaginación.

Hasta aquí, la existencia de las figuras escénicas de *Un guapo del 900*. Hemos vivido con ellas. Hemos compartido secretos, intimidades, luchas. Las hemos admirado, las hemos protestado. Han despertado nuestros sentimientos, nuestras dudas. No siempre se puede ser científico. Quisimos penetrar en sus almas: ¿lo hemos logrado?

⁷⁸ Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961. p. 36. (Acto II, cuadro II).

Nota: Hemos advertido con extrañeza que los personajes, no obstante su jerga habitual, a veces dicen: "Usted", "verdad", "amistad", etc., por ejemplo en las páginas 10, 17, 24, 51, 56, 60, etc. En otros casos faltan signos de puntuación o no hay coincidencia entre el número del sujeto y el verbo. Como al consultar la edición de Sudamericana hemos notado que, en general, no se han producido modificaciones, hemos preferido transcribir el texto sin salvedad alguna.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

A) *Bibliografía general*

- Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Ortiz, Ricardo. *Historia económica de Argentina*. Buenos Aires, Raigal 1955.
- Bucich Escobar, Ismael. *Historia de los presidentes argentinos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1927.
- Balestra, Juan. *El 90*. Buenos Aires, Fariña, 1959.
- Caturelli, Alberto. *La filosofía en la Argentina actual*. Córdoba, Universidad Nacional, 1963.
- Farre, Luis. *50 años de Filosofía en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958.
- Córdova Iturburu. *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en América*. 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Sánchez, Luis Alberto. *Historia de la literatura americana. (Desde los orígenes hasta 1936)*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
- Bazin, Roberto. *Historia de la literatura americana en lengua española*. Buenos Aires, Nova, 1958).
- Sánchez, Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura americana*. Buenos Aires Americalee, 1944.
- Giménez Pastor, Arturo. *Historia de la literatura argentina, II*. Buenos Aires, Labor, 1944.
- Leguizamón, Julio. *Historia de la literatura americana*. Buenos Aires, Editoriales reunidas, 1945.
- Ghiano, Juan Carlos. *Literatura argentina siglo XX*. (En: *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1953).
- Pinto, Juan. *Breviario de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.
- Torres-Rioseco, Arturo. *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé, 1961.
- Giusti, Roberto F. *Siglos, escuelas, autores*. Buenos Aires, Problemas, 1946.
- Carilla, Emilio. *El vanguardismo en la Argentina. (Un periódico y un momento literario)*. (En: *Estudios de literatura argentina*. Tucumán, Universidad Nacional, 1961).
- Córdova Iturburu. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- González Lanuza, Eduardo. *Los martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

B) *Bibliografía especial*

- Eichelbaum, Samuel. *Un guapo del 900*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1961.
- Eichelbaum, Samuel. *Pájaro de barro, Vergüenza de querer* (con presentación de Pablo Palant). Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

- Eichelbaum, Samuel. *En su vida estoy yo*. Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1966.
- Eichelbaum, Samuel. *Dos brasas* (con prólogo de Arturo Berenguer Carisomo). Madrid, Aguilar, Teatro Contemporáneo, 1960.
- Eichelbaum, Samuel. *El gato y su selva*. Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- Eichelbaum, Samuel. *Rostro perdido, Un cuervo sobre el imperio, Gabriel, el olvidado, Subsuelo*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.
- Eichelbaum, Samuel. "El adefesio" de Rafael Alberti. (En: *Sur*, año XIV, n° 117, Buenos Aires, junio de 1944).
- Diccionario de la literatura latinoamericana*. Argentina, 2° parte, Autores vivos. Washington, Unión Panamericana, 1960/61.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, Época contemporánea. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Soto, Luis Emilio. *El Cuento*. (En: *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, IV. *Las letras en la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires, Peuser, 1959).
- Giusti, Roberto F. *El Teatro*. (En: *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, IV. *Las letras en la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires, Peuser, 1959).
- Canal Feijóo, Bernardo. *Cuatro piezas de Eichelbaum* (prólogo a: *El gato y su selva. Un guspo del 900, Pájaro de barro y Dos brasas*). Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- De la Guardia, Alfredo. *Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum*. (En: *Nosotros*, 2° época, año III, n° 25, Buenos Aires, abril de 1938).
- Mastronardi, Carlos. *Un nuevo drama de Eichelbaum*. (En: *Sur*, año XII, n° 93, Buenos Aires, junio de 1942).
- Cerretani, Arturo. *El teatro de Samuel Eichelbaum*. (En: *Síntesis, Artes, Ciencias y Letras*, año III, n° 36, Buenos Aires, mayo de 1930).
- Cruz, Jorge. *Samuel Eichelbaum*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Gerchunoff, Alberto. *Samuel Eichelbaum* (prólogo a *Un tal Servando Gómez, Vergüenza de querer y Divorcio nupcial*). Buenos Aires. Ediciones Conducta, 1942.
- Castagnino, Raúl H. *Panorama de una década de estrenos nacionales en los teatros porteños (1950-1960)*. (En: *Ficción*, n° 24, Buenos Aires, marzo de 1960).
- Monner Sans, José María. *Panorama del nuevo teatro*. La Plata, Biblioteca Humanidades, 1939.
- Carella, Tulio. *Tango-mito y esencia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

C) Diarios consultados

- La Nación*, Buenos Aires, viernes 31 de enero de 1941, p. 10.
- La Nación*, Buenos Aires, jueves 28 de marzo de 1940, p. 16.
- La Nación*, Buenos Aires, lunes 7 de febrero de 1938, p. 15.
- La Nación*, Buenos Aires, miércoles 20 de mayo de 1936, p. 12.
- La Nación*, suplemento literario, Buenos Aires, domingo 31 de marzo de 1957, p. 5
- La Nación*, Buenos Aires, martes 2 de julio de 1940, p. 11.
- La Nación*, Buenos Aires, jueves 17 de marzo de 1932, p. 9.
- La Nación*, Buenos Aires, viernes 5 de mayo de 1967, p. 11.
- La Prensa*, Buenos Aires, viernes 5 de mayo de 1967, p. 3.

VÍCTOR MONTENEGRO

UNA INTERPRETACIÓN ACERCA DE LOS ELEMENTOS MORBOSOS EN LAS NOVELAS DE ROBERTO ARLT

Monografía realizada en el curso de Introducción a la Literatura.
Profesor titular, Doctor Raúl H. Castagnino.
Ayudante de Trabajos Prácticos, Profesora Raquel Sajón de Cuello.

Situación de la literatura nacional

En 1916 muere, en Nicaragua, Rubén Darío y parecen ir agotándose las últimas ráfagas del modernismo tal como fuera llevado a su esplendor por el poeta. Poco a poco, en todas las latitudes de Latinoamérica, los escritores van abandonando esa actitud expresiva. Paralelamente a ello se produce otro fenómeno: "la vuelta a América". Los intelectuales vuelven, de pronto, los ojos a su tierra. En Colombia, Rivera; Rómulo Gallegos en Venezuela; y en nuestro país Ricardo Güiraldes, quien en su *Don Segundo Sombra* lleva la prosa artística a la novela, en un curioso entronque con una temática popular y tradicional. Así, a partir del primer cuarto de siglo, va naciendo en esta tierra una literatura que pretende ser auténticamente nacional y no depositaria o transcriptor de las directivas literarias europeas del momento.

Las nuevas tendencias extranjeras tienen, sin embargo, entre nosotros diversas manifestaciones. Hacia 1921 Borges trae de España la renovación ultraísta. Pero ya no ocurre como antes; ahora nuestros escritores tienen, en cierta medida, una voz propia. Y se produce entonces una original simbiosis que vivifica y aclara las posiciones.

En febrero de 1924 estas nuevas generaciones se nuclean en la revista *Martín Fierro*, fundada por Evar Méndez. En su declaración de principios afirman querer asumir la realidad nacional. Pero pronto otro grupo literario juvenil los ataca abiertamente. El grupo Boedo (en referencia al barrio del suburbio, donde se encuentra la redacción de la revista del movimiento, *Los Pensadores*) está compuesto casi en su totalidad por escritores de izquierda. De origen humilde, coinciden en una actitud política revolucionaria y tratan de reflejar en sus obras inquietudes ideológicas. Combaten a los escritores de *Martín Fierro* (que adoptan genéricamente el nombre de grupo de Florida) por su actitud estetizante, refinada y presuntamente apo-

lítica. Decimos presuntamente porque, al producirse, en 1930, la revolución de Uruburu, más de uno acompañó al maestro Lugones en los cánticos de alabanza al nuevo régimen.

Si políticamente las posiciones estaban claramente definidas, en el plano literario se producía una paradoja: mientras el grupo Boedo se mantenía en las técnicas narrativas del siglo pasado, era el grupo Florida el encargado de producir las grandes innovaciones estéticas. ¿Hubo conflictos o disputas entre ambos?

Algunos comentaristas sostienen que la polémica prácticamente no existió. Señalan que todo se remitió a un mero cambio de palabras entre Mariani (Boedo) y los redactores de *Martín Fierro*, originado en una broma de Borges.

Sin embargo, otros afirman que, siendo abiertamente encontradas las posiciones ideológicas de ambos bandos, es fácil suponer que las disputas no se agotaban simplemente en un inocente intercambio de opiniones.

Dejando de lado la posibilidad de certeza de una u otra afirmación, lo positivo es que, como alguna vez lo dijo Leónidas Barletta, "tanto Boedo como Florida crearon la pasión literaria en el país".

No pensemos que todos los escritores de ese momento se enrolaron indefectiblemente en una de las dos tendencias. Por el contrario, varios de ellos se mantuvieron, a pesar de sus particulares simpatías por uno u otro grupo, en posición independiente. Martínez Estrada fue uno de ellos.

Roberto Arlt, a quien ambos grupos intentaron (luego de ignorarlo olímpicamente) sumar a sus filas, se mantuvo en realidad en una actitud abierta. Conociendo sus convicciones y su obra, fácil es inclinarse a pensar que sus simpatías debían ser para el movimiento de los escritores izquierdistas. A pesar de ella nuestro autor, que publicó en las revistas de los dos grupos, se mantuvo al margen de la polémica. Sostenemos que su obra fue, en definitiva, el arma más adecuada y convincente para dejar aclarada su posición.

En diciembre de 1927 apareció por última vez *Martín Fierro*. Lentamente el fuego inicial se fue apagando. Sin embargo, algo, y bastante, quedaba. A partir de la polémica Florida-Boedo se inicia una nueva etapa en la historia de nuestra literatura. Pues de aquella discusión, de aquel choque inaugural, comenzaron a tomar cuerpo y trascendencia un compacto grupo de individualidades que darán a la literatura argentina los primeros nombres de valor universal.

Lo morboso en la literatura

Cuando desde la página de algún periódico sensacionalista, habitualmente reservada para espeluznantes asesinatos o la apología de la depredación y el estupro, nos contempla el fiero gesto de un lamentable sujeto y leemos al pie de su carcelaria imagen el calificativo de "morboso", un fenómeno asociativo de repulsa se desarrolla espontáneo y unánime en los seres tenidos por normales. Sin embargo, si nos remitimos a su acepción científica, comprobaremos que dicho término es sólo un sinónimo de enfermedad. Lo cual, procurando aunar sentidos, nos induce a considerar bajo

el rubro de morboso aquellos motivos enraizados en lo más profundo del ser humano —y sólo de él—, generalmente ocultos o contenidos, y que al desbocarse, conscientes o inconscientes, derivan en aberraciones o monstruosidades, o determinan obsesivamente el inevitable destino de sus días. Pero, además, en la actitud ecléctica nos saldrá al paso una evidencia: ¿qué otra cosa es la resultante, si no el Tema del Hombre? ¿qué otra cosa es sino esa inmensa agonía en que el destino embate la libertad? Razón por la que, frente a ella, intentaremos el segundo paso: alejarnos del conflicto y sólo ser espectadores, consignar lo que ocurre en él (o lo que creemos ver).

Indudablemente, resulta difícil establecer clara diferencia, sobre todo desde el punto de vista psicológico, entre lo que se considera anormalidad y lo que se admite como estado normal. Múltiples corrientes y tendencias, tanto en la ciencia psicológica como en la psiquiatría, difieren actualmente en básicos puntos de vista. Los estudiosos de estas disciplinas no han logrado aún ponerse de acuerdo en infinidad de tópicos y resulta sumamente complicado poder hallar en ese *maremagnum* las mínimas coincidencias que permitan acceder con cierta incontrovertibilidad al análisis del tema propuesto.

Hecha esta salvedad intentaremos aclarar, si ello es posible, algunas cuestiones referentes a lo que genéricamente llamaremos psicología del arte.

Antes de comenzar debemos apuntar que, el estudio psiquiátrico-psi-coanalítico de los escritores sólo puede contribuir al conocimiento de una parte del poder creador del artista —sus impulsos inconscientes, sus defensas y contradefensas—; en resumen, la batalla de su conciencia.

Hablemos de las obsesiones. Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, trata el tema y dice:

Las obsesiones tienen sus raíces en zonas profundas del yo. [...] No se debe escribir si ese tema (esa obsesión) no acosa, persigue y presiona desde las más misteriosas regiones del ser¹.

Según este novelista, en principio el escritor, cuando es auténtico, crea su obra impulsado por profundas motivaciones que imperiosamente lo obligan frente a su conciencia. Así cada obra, cada página, sería un enfrentamiento, una toma de conciencia, una cita ineludible del hombre con su destino.

Sin embargo esta actitud —que no es sino, en última instancia, la constante, la inevitable imperiosidad de la condición humana— se manifiesta en el artista con rasgos peculiares.

Pero, ¿qué son las obsesiones?, ¿qué características únicas y diferenciadoras encierra este término ambiguo?, ¿cuándo y por qué se originan? Desde este punto debemos iniciar el camino.

Una buena partida para intentar llegar al nervio del asunto (método seguido ya por Bergler) es observar el lamentable espectáculo que ofrece el escritor afectado de "impotencia literaria". Estos tristes (y entristecidos)

¹ Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar, 1964, p. 182.

sujetos, al sentirse víctimas de tan inesperado mal, inventan e imaginan las más complicadas y absurdas excusas, tarea que —y aquí surge lo paradójico— implica un monumental despliegue fantasioso, una verdadera obra de ficción que de por sí sola bien podría satisfacer sus anhelos artísticos, si ellos tomaran conciencia de su estado y no la emplearan sólo para justificar, pobremente, su inhibición para la pluma.

Muchas y variadas son las maniobras que intenta. Algunas de ellas son notablemente llamativas sin dejar de ser comunes: el infeliz aguza la punta de su lápiz sin llegar nunca al ideal estado de precisión que pretende; la máquina de escribir lo contempla con singular sonrisa y se rebela sistemáticamente a sus temblorosos dedos; siente una ligera náusea y tiene que curar su castigado estómago; los elementos de la naturaleza se han confabulado para impedir la marcha de su obra; cuenta con hazañas que no ha realizado y al final de todo aquello sólo sobreviene una profunda depresión. En fin, este pobre ser, tildado muchas veces de "enfermo de los nervios", sólo logra, después de sus tragicómicos rodeos, quedar más angustiado y más solo que nunca. El espectáculo que brinda causa tristísima impresión.

La psiquiatría psicoanalítica aclara este extraño fenómeno. Dice Bergler al respecto:

El conflicto principal del artista está concentrado en torno a su masoquismo psíquico que actúa como un constante imán. Para evitar lo último se constituye la defensa, la creación de la obra de arte. El miedo que tiene el artista a su falta de producción, denota el miedo de verse sumergido en el remolino, sin poder salvarse mediante su única negativa².

En nuestras palabras, siguiendo el pensamiento de este autor, la obra de arte no es más que una coartada inconsciente de la que se vale el creador para soslayar "el alto tribunal de su conciencia inconsciente". El miedo a la impotencia no trasluce más que el miedo de todo hombre de enfrentarse y pugnar consigo mismo.

Si aceptamos lo anterior, vale decir que la obra de arte es un producto inconsciente de un hombre que rehuye la batalla de su conciencia, desembocaremos en el análisis psíquico de este proceso de defensa. Este mecanismo es la *sublimación*.

La sublimación es el proceso inconsciente por el cual la energía psíquica pasa de algo infantil y prohibido a algo aprobado por la cultura.

En realidad aún no hay uniformidad de criterios acerca de la etiología de la sublimación. Sin embargo "han pasado los idílicos días de 1912, en que un famoso psicoanalista escribía lo siguiente: 'Un niño que ha conquistado el amor sádico de la crueldad puede, de hombre, ser un buen carnicero o un cirujano famoso, según sus capacidades y oportunidades' "³.

Ya no es aceptable la teoría de la transformación directa de un impulso. Hoy se reconoce que la sublimación representa un mecanismo defensivo.

La tesis freudiana de la transformación exclusiva de los impulsos sexuales es en la actualidad igualmente descartada. Suponer que el mero

² Bergler, Edmund. *Psicoanálisis del escritor*. Buenos Aires, Psique, 1954, p. 271.

³ Bergler, Edmund. Ob. cit., p. 34.

instinto sexual puede servir de peldaño para alcanzar altos fines culturales, tiene tanto asidero como afirmar que la sed o la imperiosa necesidad de orinar pueden ser desviadas de su fin, o que la presión resultante de esta última pueda ser utilizada como energía motriz de otras más nobles finalidades, llegando a ser, por ejemplo, la insospechada musa del más doliente poema de amor.

El impulso sexual sólo cobra su gran significación psicológica al mezclarse con los impulsos no sexuales; si esta fusión no se produce, no llega a constituir un factor integrante del desarrollo de la cultura.

Otro tanto ocurre con los instintos de agresión. Si bien actualmente los psicoanalistas han reconocido que líbido y agresión constituyen, por partes iguales, el inconsciente, el papel que desempeña este último impulso aún sigue siendo oscuro.

Finalmente, el estado actual de la ciencia no nos brinda una respuesta definitiva que nos permita desmenuzar completamente el proceso de la sublimación, únicamente podemos afirmar que denota una transformación de complicadas tendencias inconscientes en algo aceptable para la sociedad y que "la necesidad que el escritor experimenta de crear mediante palabras, tiene su génesis en el mencionado proceso"⁴.

Ahondando algo más en el tema, comprobamos que lo inconsciente juega un papel fundamental, no sólo en lo que se refiere al arte, sino en la vida total del hombre. En este mundo de "lo inconsciente", la transformación del instinto en emociones y sentimientos superiores se desarrolla a través de una región intermedia: la región de los complejos.

Según Baudouin, se pueden distinguir dos especies de complejos. Por un lado, los que llama *personales*: aquellos inherentes a cada individuo y cuyo origen debe rastrearse en la historia insustituible de cada hombre; por otro, los que denomina *complejos primitivos* y que son comunes a toda la raza, aunque se presenten con diversa intensidad en cada sujeto (entre otros: el complejo de Edipo, el complejo de castración y el complejo narcisista). Los complejos *personales* se injertan en los *primitivos* haciéndolos surgir para determinar aspectos de la vida psíquica del hombre.

La relación entre ambos tipos de complejos controla, en gran medida, ciertos estados afectivos, ciertas formas de acción, ciertas imágenes y pensamientos, ciertas ideas y opiniones y hasta ciertos fenómenos fisiológicos (síntomas histéricos) que, a títulos diversos, se relacionan con los complejos.

En consecuencia, un análisis de dicha relación y de la preponderancia de determinados complejos nos permitirá, según la tesis psicoanalítica, establecer la carta geográfica de los complejos *primitivos*, de los fines últimos, de lo que ambigualmente llamábamos "lo obsesivo", y que, en última instancia, no son más que los motivos del hombre.

En la relación entre las dos especies de complejos se dan diversos fenómenos. Entre los más frecuentes anotamos: el *desplazamiento*, por el cual el potencial de acción se traslada de un complejo a otro; y la *sublimación* que, como ya hemos dicho, configura un desplazamiento sobre vías de reacción que tiene un valor moral, social o espiritual.

⁴ Bergler, Edmund. *Ibidem*.

Según los criterios precedentes, Baudouin establece el principio de lo que él pretende sea una estética, limitada a ser una ciencia de hecho y fundada en el psicoanálisis. Dicho principio, dicha norma fundamental, consistiría en: "...indagar las relaciones que tiene el arte con los complejos, sean personales, sean primitivos, tanto en el artista creador como en el contemplador de la obra"⁵.

Hasta aquí hemos tratado dar un breve panorama de los motivos íntimos del creador. Asimismo, procuramos explicar (muy parcialmente) el mecanismo de los fenómenos de la conciencia. Sin embargo, aún queda pendiente nuestro tema inicial: lo morboso en la literatura o, en otras palabras, la relación existente entre una "personalidad anormal" y sus productos literarios. Creemos haber llegado al punto de abordarlo. Comencemos por una suerte de etimología.

Psicopatía —según Nils Antoni— significa, en realidad, "padecimiento psíquico". Pero en la práctica médica, y en general, la denominación corresponde sólo a la personalidad anormal, a la anomalía de carácter⁶.

De esta manera dicho autor, nos hace reparar en lo ambiguo del concepto. Por un lado, es sabido lo cuestionada que resulta en nuestros días la idea de *personalidad*, sus límites e implicancias; por otro, ya conocemos lo difícil que resulta defender un determinado punto de vista con respecto a qué es o no lo normal.

En definitiva diremos que psicópata es, ante todo, aquél que entra con facilidad en conflicto con su ambiente, reaccionando de forma tal que se desvía del tipo humano normal; de las exigencias corrientes a las que otros, no sin dificultad, se acomodan y las dominan.

No todos los psicópatas son seres asociales en el sentido activo, agresivo; por el contrario, muchos de ellos son criaturas hermosas, nobles, incapacitadas para soportar la crueldad de la existencia cotidiana. Y lo dice Antoni:

Mucho de lo más hermoso y mejor en las artes plásticas, en la poesía, en la investigación y en la actividad filantrópica se ha llevado a cabo por psicópatas sensitivos⁷.

Múltiples pueden ser las causas por las cuales un individuo cae en el "padecimiento psíquico". Desde los defectos congénitos hasta los efectos y consecuencias de fuerzas mecánicas; de los estados febriles a los fenómenos de la vejez. Pero donde seguramente encontraremos la gran cuna de los trastornos mentales es en los iniciales años del hombre. El inconsciente infantil es el núcleo de todos los "complejos" posteriores, es decir, de las constelaciones con carga afectiva que actúan inconscientemente sobre la conciencia.

⁵ Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires, Psique, 1955, p. 24.

⁶ Antoni, Nils. *La patología de la vida psíquica*. (En volumen colectivo *Manual de Psicología* dirigido por D. Katz.) Barcelona, Científico Médica, 1960, p. 522.

⁷ Antoni, Nils. Ob. cit., p. 523.

No pretenderemos presentar aquí una completa enumeración de las siempre nuevas enfermedades mentales (cosa que de por sí nos resulta imposible, y aún si lo fuera creemos sería un inmerecido y tedioso castigo para el martirizado lector); tampoco intentaremos ofrecer una pintoresca galería de insólitos dementes; sólo nos limitaremos a apuntar aquellos estados que consideramos serán de utilidad para la mejor comprensión del autor y los personajes que trataremos más adelante.

Dos enfermedades mentales son de magnitud y trascendencia especiales: la esquizofrenia y los estados maníacos-depresivos. En 1921, el alemán Ernst Kretschmer establecía, para cada una de ellas, dos tipos constitucionales específicos: leptosomáticos, altos y delgados los primeros; pícnicos, bajos y gruesos los segundos. Los psicópatas "esquizoides" y "cicloides" son, para este autor, formas de tránsito hacia los "esquizotímicos" y "cliclotímicos", hombres normales en los que se pueden poner de manifiesto caracteres que, acentuados en forma exagerada, se conocen como síntomas de las citadas enfermedades.

En los esquizofrénicos, la enfermedad puede presentarse de diferentes formas. Sin embargo, como características comunes, podemos afirmar que son individuos sumamente reservados y siempre es difícil entrar en contacto con ellos. Dan la impresión de hallarse "ausentes en espíritu"; en ocasiones tienen gestos y movimientos extraños, realizan acciones fantásticas o absurdas o cometen, de vez en cuando, violencias contra otros o contra sí mismos. Para ellos está debilitada o incluso borrada la relación de oposición y tensión entre el Yo y el no-Yo, el mundo. El sujeto observa que algo extraño penetra en su voluntad y llega a sentirse inmerso en el mundo de las cosas como si él fuera sólo un objeto más. Esta despersonalización, esta sensación de extrañeza, puede llegar a agudizarse alterando el curso de los pensamientos y dándole al enfermo la sensación de que su cuerpo se transforma (cree que su cabeza crece, sus manos se petrifican o que sus pensamientos retumban dentro del cerebro).

Es también común en el esquizofrénico la llamada "neurosis de angustia", tipificada por una gran ansiedad o un temor infundado a morir o "volverse loco". Este estado se halla casi siempre relacionado con la conducta obsesiva y se presenta en conexión con la idea de la acción absurda y sólo desaparece cuando ésta se ha consumado —una especie de ética invertida—. En realidad, éste es el mecanismo psicológico de lo que en literatura se conoce como "acto gratuito".

En el caso de presentarse como "catatonía" es frecuente en el esquizofrénico una conducta de "estupor" (falta de reacción con conservación de la conciencia).

En la esquizofrenia como demencia paranoide, son especialmente manifiestas las representaciones obsesivas indicando ideas de persecución; aquí el enfermo es más comunicativo y accesible que en las otras formas de la enfermedad.

La esquizofrenia es crónica, progresiva.

En los maníaco-depresivos, por lo común, es el estado depresivo, "melancólico", el que predomina en la conducta. En ellos la angustia es más masiva, el sueño está más gravemente perturbado. Es típico el pro-

fundo sentimiento de culpa, que llega a tener, a veces, un hondo matiz religioso. Así, el hombre cuestiona constantemente su existencia y piensa que su vida está perdida, que ha sido un fracaso, que tendría que haber hecho todo de otra manera.

Los pensamientos discurren pesados y lentos, al enfermo le cuesta un esfuerzo infinito hacer lo que debe, o no hace nada. En los casos graves puede, durante largas horas, permanecer sentado inmóvil, en una angustia desesperada, petrificada; se pueden desarrollar representaciones obsesivas de condenación eterna o de tener las vísceras consumidas. El riesgo de suicidio es grande.

Finalmente, un cuadro común en casi todas las personas es la reacción "histórica", cuando las circunstancias resultan demasiado opresivas. Muchos de los llamados "derrumbamientos nerviosos" son un ejemplo de ello.

Los individuos predispuestos a la histeria carecen del sentimiento del Yo sanamente equilibrado, viven para la impresión que causan a los demás y también sufren por ello; padecen por la necesidad exagerada de acaparar el interés y los sentimientos de los que los rodean. Sienten la imperiosa urgencia de ser queridos.

Tienden a la "algolagnia" (placer en el sufrimiento). Llegan a autolesionarse.

La disposición a los celos es frecuente. El histérico es sugestionable en alto grado, en especial autosugestionable, llegando por esta vía a padecer ataques convulsivos, que —exactamente igual a todo lo demás en estos individuos— tienen en sí algo de falso, teatral, intencionado.

Con lo ilimitado e hiperemocional en ellos se relaciona la tendencia a la desesperación, a las reacciones violentas, en especial contra sí mismos, pero también, a veces, contra los demás.

Ahora bien, hasta el momento hemos resumido cómo se desarrolla el mecanismo íntimo del escritor, sus profundas motivaciones; también hemos intentado bosquejar las dos enfermedades mentales más importantes y el tránsito espiritual que acarrear; finalmente creímos conveniente hacer una mención acerca de las reacciones "históricas", tan comunes en los hombres de este siglo. Queda un punto a tratar: ¿cómo hallaremos la exacta cifra que nos revele la verdad de la obra del escritor psicópata?, ¿por qué caminos encontraremos la clave de su destino preciso?

Es posible que el punto de vista psicoanalítico aclare algunos aspectos. Sin embargo, junto con Emil Utitz, debemos adelantar que "para la solución de estos problemas la psicología resulta indispensable aunque no suficiente"⁸.

Según Freud, la personalidad se forma a partir del resultado de la lucha entre las fuerzas represoras y las tendencias instintivas primitivas. Del predominio de unas u otras dependerá la salud o la enfermedad psíquica. En realidad, ningún hombre sale indemne de esta contienda; la vida en una comunidad exige la supresión de los instintos y todo progreso en el campo de la cultura supone un sacrificio de la vida instintiva primi-

⁸ Utitz, Emil. *Consideraciones sobre la psicología del arte*. (En volumen colectivo *Manual de Psicología* dirigido por D. Katz.) Barcelona, Científico Médica, 1960, p. 373.

tiva. Pero, si apenas asomamos nuestra curiosidad en los mínimos gestos, en el trabajo cotidiano o en los deseos más hondos del hombre actual, oiremos, no sin asombro, un tumultuoso mundo de instintos salvajes, de incontenibles ansias de poder, de deseo brutal, de sexualidad crasa, malamente disimulado por una moral hipócrita y una fe de escaparate.

La represión crea la base para el desarrollo de la neurosis.

Las fuerzas represoras conducen a un estancamiento de la energía de los instintos sexuales que, sin perderla, sólo pueden hacerla patente por rodeos⁹. El síntoma neurótico es por ello, en el fondo, según la opinión de Freud, una satisfacción sexual sustitutiva que ha sido modificada y hecha irreconocible por las fuerzas represoras¹⁰. El enmascaramiento se produce de diferentes maneras: por exclusión parcial, desplazamiento asociativo, simbolización, racionalización.

En suma, vemos cómo los complejos *personales* (cuyo origen debe investigarse en la historia de cada hombre) se insertan en los *primitivos*, dándoles así, una peculiar forma de manifestación en cada individuo.

Ahora nos detenemos. Releemos lo hasta aquí escrito y paralelamente nos surge un interrogante: ¿podremos, con los mínimos criterios expuestos, llegar al territorio esencial del creador?, ¿será correcto medir la obra y la vida del escritor con la misma vara con que medimos la vida del resto de los hombres, aún siendo éstos enfermos mentales? No lo sabemos. Lo único que podemos afirmar es que al escritor, para intentar comprenderlo, hay que juzgarlo y ubicarlo en una dimensión especial, en parte común a todos los hombres, en parte única a su individualidad. Y qué decir cuando, además, es psicópata. De todos modos intentaremos un acercamiento.

Decíamos antes que uno de los fenómenos psíquicos más frecuentes era el desplazamiento por el cual se producía un traslado de potencial de un complejo a otro; en otro párrafo agregábamos que la actitud inconsciente del creador era la de un ser que rehuye la batalla con su conciencia. Pensamos que en aquel fenómeno psíquico encontraremos más de una respuesta para dilucidar el tránsito espiritual del escritor.

El complejo de Edipo (apego a la madre, hostilidad al padre) puede, por etapas sucesivas de represión y desplazamiento, acumular su potencial en el complejo narcisista: la hostilidad contra el padre se transformará en un rechazo contra toda autoridad, después; de toda obligación, luego; del mundo exterior mismo de donde provienen todas las coacciones; en tanto, el apego a la madre, a través de diferentes metamorfosis, se habrá convertido en una fijación narcisista del sujeto en sí mismo. Es lo que ocurre en los casos de fuerte introversión cuyo extremo sería la demencia precoz.

En otros individuos, por el contrario, la hostilidad contra el padre, se dará en ideas (o actos) de mutilación y violencia, y el complejo de Edipo podrá desplazar progresivamente su potencial sobre el complejo de mutilación. Cuando este se halla suficientemente cargado y débilmente

⁹ Reik opina que la etiología de las neurosis no es puramente sexual. Afirma que se originan ante la insatisfacción de los instintos sexuales, los de agresión, y las ansias de amar.

¹⁰ Para Adler en las neurosis las fuerzas impulsoras no son los instintos sexuales sino el "deseo de poder".

inhibido, puede expresarse, bajo forma explosiva, por el atentado político o por crímenes diversos, que desempeñarán el papel de verdaderos representantes de la hostilidad contra el padre.

El complejo de mutilación establece lazos muy estrechos y muy fijos entre las ideas e imágenes de castración, de mutilación en general, de decapitación, de castigo e inferioridad; puede dirigirse contra cualquier persona cuya superioridad real o supuesta humilla al sujeto.

El complejo de inferioridad impulsa a intentos de compensación. Cuando más profundo sea el sentimiento de debilidad reprimido, tanto más intensamente se manifiesta el deseo de poder, para ocultar la inferioridad. Con frecuencia el exagerado afán de poder conduce a los interesados a un disloque con la realidad: es frecuente que ya en la niñez se tracen metas ficticias, estilos de vida, generalmente imposibles de cumplir.

El desplazamiento de potencial del complejo de Edipo al complejo de mutilación, tiene lugar pasando por el complejo de Prometeo, que está situado entre los dos. Este se tipifica por los siguientes elementos: hostilidad contra el padre, manifiesta por un deseo de mutilarlo; luego, sentimiento de culpabilidad, de donde, al fin, surge la idea de recibir igual castración.

Pero el complejo que probablemente sea de mayor interés para el psicoanálisis del arte, y en especial, para el escritor que trataremos, es el complejo narcisista.

Aquí, el excesivo apego a la madre se manifiesta, en la relación con las demás mujeres, como una desesperada búsqueda de protección. En el fondo, el sujeto sólo se ama a sí mismo¹¹. Esta situación presenta, por otra parte, una contracara trágica: la imposibilidad de amar verdaderamente y salir de sí mismo.

Es frecuente el narcisismo ambivalente. El sujeto en este caso, se ama y se detesta alternativamente; sin transición, se admira o se hunde en la humillación. En psiquiatría se observa comúnmente en los delirios de autoacusación de los melancólicos.

Existe un lazo natural entre el narcisismo y ciertas actitudes de exhibición. Quien se ama y se admira ama también que se le admire.

Muchos y variados pueden ser los típicos de la reacción exhibicionista (también llamada *espectacular*). Sin embargo hay uno que nos llama la atención y que interpretamos será de sumo interés para el posterior desarrollo de nuestro trabajo¹². Lo señala Baudouin: "... el cuerpo, en vez de estar desfigurado por la enfermedad, puede padecer una herida que, por lo demás, autoriza a cierta exhibición"¹³.

¹¹ Fromm sostiene que en los casos de narcisismo el sujeto está totalmente incapacitado para amar. Está así, este autor, en desacuerdo con Freud, que sostenía que en esos casos el sujeto se amaba a sí mismo.

¹² Este tipo de espectacularismo lo podemos apreciar en el episodio de *Los lanzallamas* en que el Astrólogo muestra su herida a la Coja.

¹³ Baudouin, Charles. Ob. cit., p. 104.

Otra manifestación típica del espectacularismo es la preocupación, muy frecuente en los artistas, por "asombrar al burgués", adoptando, para ello, las más insólitas costumbres, protagonizando las más lamentables "anécdotas" o alterando, mediante extrañas y equívocas intervenciones, su naturaleza capilar, ocular, labial, dental y glandular.

Una interpretación posible de la personalidad de Arlt

Ahora llegamos al punto central de nuestro ensayo. Lo que a continuación intentaremos es penetrar, abiertamente y en profundidad, en los motivos íntimos y últimos del novelista Arlt, de las creaturas de Arlt y, en definitiva, del hombre Arlt.

Cuando leímos por primera vez *Los siete locos* nos sentimos instantáneamente atrapados en su mundo. En aquel tiempo nuestra historia personal escribía sus primeros desengaños. El caso era que estábamos *preparados para Arlt*; y llegó Arlt y se metió en nosotros.

Desde entonces siempre quisimos escribir sobre él, decir algo, adentrarnos un poco más en su vida. El momento ha llegado; y hoy, que ineludiblemente nos sentimos frente a su mirada, una gran duda, casi un temblor, nos demora y nos retiene.

Sucedió que así, de pronto, un día nos preguntamos: ¿y nosotros qué podemos decir de Arlt?, ¿qué sabemos de Arlt?, ¿qué armas tenemos para intentar penetrar en su obra y más aún en su vida? No teníamos respuesta. Y es justo decirlo que aún hoy, con el trabajo por concluir, no apostaríamos demasiado por la solución que presentamos. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, pondremos nuestras cartas sobre la mesa.

La lectura de varios artículos y algunos libros que historiaban su vida, de unos pocos ensayos acerca de su obra y, fundamentalmente, las charlas con amigos personales, colegas y críticos del autor, nos fueron aclarando poco a poco gran parte de las dudas que se nos presentaban.

Luego de sopesar debidamente los infinitos datos y consejos que recibimos durante nuestra casi interminable peregrinación hacia Arlt, nos animamos a esbozar un plan de trabajo. Y hoy más que nunca deseáramos la verdad para aquel ancestral adagio que promete "el mundo a los audaces".

Nuestro método consistirá en reunir los datos biográficos del autor; mejor dicho, aquellos acontecimientos decisivos en su historia singular, y, con ellos y con el estudio general de su personalidad intentar una aproximación a su conformación psicológica, a la estructura esencial de su individualidad. A partir de ello iniciaremos el análisis de su obra, procurando señalar las particularidades que presenta y la especial relación que surja entre personajes y autor. Hasta aquí el trabajo estará dirigido con un criterio predominantemente psicológico. Sólo pretenderá comprobar la psicología de Arlt, la de sus personajes y la relación entre ambas.

Como paso final aventuraremos una valoración especulativa de la narrativa, fuera de toda implicancia determinista y con el único fin de traducir lo que de trascendente hallemos en ella.

La infancia de Roberto Arlt estuvo signada por la pobreza extrema y por una esencial desavenencia con el padre. Este tenía un carácter autoritario en grado máximo y frecuentemente abandonaba la familia. Era la madre quien estaba al frente del hogar y en ella se refugiaba Roberto en los momentos de crisis. Durante toda su vida manifestó un enorme apego hacia esa mujer que lo alentaba en sus proyectos y en su carrera de escritor.

Desde chico su personalidad se caracteriza por una gran inclinación hacia lo extraordinario y lo extravagante. Temperamento soñador y desentonado.

Su vida escolar está marcada por dos expulsiones consecutivas; él gusta decir más adelante que fueron motivadas "por su inutilidad".

Su hermana Lila es, por el contrario, el modelo con el que continuamente se ve obligado a compararse.

A los 16 años se va del hogar y comienza una vida independiente. Pasa por continuas crisis espirituales y económicas. Su salud es delicada.

Desde la adolescencia alienta ambiciones de gloria. Estas se hacen elocuentes con el correr del tiempo y se manifiestan en una aparente falta de modestia y en la imperiosa necesidad de demostrar que es capaz de llegar, sin ayuda, adonde se propone. Contradictoriamente, siente lo que llama "alegría de vivir". Teme a la muerte.

Hace gala de su gran voluntad y de su capacidad de trabajo. Sin embargo, es desordenado y no organiza nunca su vida.

Afectivamente es desequilibrado. Tarda en lograr la estabilidad. Necesita desesperadamente que lo comprendan, pero no siempre lo encuentra. Su carácter autoritario y su aspereza en las relaciones humanas vienen precisamente de esa necesidad de tener siempre a alguien a su lado.

Es egoísta. Para él la sinceridad, de la que hace abuso, no es más que un medio para ponerse en una actitud de fiscal ante los demás y de esa forma obtener una posición de superioridad y dominio. Es la máscara de sus debilidades. Su gran honestidad tiene la misma explicación.

Sin embargo, detrás de todo esto se le sospecha un misterioso complejo de humillación y de culpa. Aun cuando obtiene el reconocimiento por su gran obra, no es feliz. En cierta medida se siente un condenado (esta condena no es más que su terrible incapacidad para tener relaciones profundas y humildes con los demás).

Es un exhibicionista. Todas sus actitudes están guiadas por el afán de asombrar a la gente, por sacarla de su indiferencia burguesa. Mas, la clave real de esta conducta reside en el individualismo que guía todos sus actos.

Su honestidad, su sensibilidad ante la injusticia (él mismo refiere, orgulloso, anécdotas infantiles en ese sentido), su afán de fiscalizar al prójimo, y otros aspectos más de su personalidad, demuestran claramente el fondo egoísta, su imperiosa necesidad de demostrar superioridad y su concreta imposibilidad de tener un trato hondo y pleno con los hombres.

Detrás de sus actitudes de bondad y comprensión escondía una desconsideración por los demás (¿desprecio?), un temperamento arbitrario y, tal vez, cierta inclinación hacia la perversidad. Conocía este lado oscuro

de su personalidad, pero de nada le valían los arrepentimientos, pues pronto repetía comportamientos similares.

Vive angustiado y espiritualmente solo. Quiere ser feliz pero su incapacidad para relacionarse con los demás se lo impide; no obstante, es simpático y "entrador". Falla al ir profundizándose el trato con el otro. Siente el "silencio de Dios".

En la conformación de su personalidad tiene decisiva influencia el ámbito social. Es un pequeño burgués en lucha permanente por un aceptable nivel económico. A pesar de sus ideas izquierdistas, no tiene empuje en manifestar, durante toda su vida, que desea ser rico para dedicarse pura y exclusivamente a escribir. Las ideas, la moral, los prejuicios y las costumbres burguesas, a las que satiriza, nunca llegan a abandonarlo totalmente. Sucede lo mismo que con el resto de su personalidad: conoce el mal, sus incapacidades, pero no las puede evitar.

Son grandes y frecuentes sus frustraciones. Falla en sus matrimonios, en su vida amorosa y, en cierta medida, en su vida intelectual; los famosos inventos, que lo obsesionan durante toda su vida, nunca llegan a concretarse.

Otro punto donde se nota su desequilibrio temperamental, su ambigüedad y su imposibilidad para el trato sincero con los demás, es en ese misterio con que gusta rodear ciertos aspectos de su vida. Nunca dice totalmente la verdad con respecto a su personalidad. En determinados aspectos, una gran represión le impide mostrarse totalmente sincero.

Todos sus personajes terminan traicionando: de esa manera se afirman a sí mismos, afirman su individualidad. Pero también afirman, por esa vía, un profundo desprecio por los hombres, desprecio que nace de una incapacidad para *ser-con-los-otros*. Ese es precisamente el drama de Roberto Arlt.

La estructura de la personalidad de Arlt gira en torno de tres ejes fundamentales: un complejo de inferioridad, con fuertes compensaciones que a veces hacen difícil desenmascararlo; un complejo narcisista, como consecuencia de un desplazamiento de la situación edipiana; y una particular actitud frente al Poder. Los tres tienen origen en la infancia.

Pobreza, humilde condición social, sometimiento a la voluntad paterna, sentimiento de culpa frente a la madre y la hermana, repetidos fracasos escolares y salud debilitada, son el combustible inicial de ese estado psicológico.

El sentimiento de inferioridad se manifiesta más o menos claro en su personalidad: son frecuentes en él intensos sentimientos de culpa, de humillación, permanentes autoacusaciones, complejos de Caín, y hasta lo notamos en su temor al dolor físico.

Pero la consecuencia más interesante del estado de inferioridad en que se sentía hundido, es la particular actitud que asume frente al Poder. Por supuesto que esta reacción es un reflejo de la situación con el padre.

Por un lado siente aversión por la autoridad o todo lo que la represente. Su manifestación más evidente es la posición de rebeldía ante la opresión social. Canaliza (mejor dicho, racionaliza) esta rebeldía, adoptando una actitud de crítica social, especialmente dirigida a la burguesía.

Mas si por un lado siente un rechazo instintivo con respecto al Poder, por otro, y como compensación del complejo de inferioridad, surge en él una incontrolada admiración por todas aquellas situaciones, actitudes y aún individuos, que reflejen un cabal dominio sobre los demás. En consecuencia, se hacen típicas en Arlt las posturas de superioridad.

Pero se advierte aquí un hecho que es sumamente elocuente y que despeja notablemente las dudas con respecto a determinadas actitudes de nuestro hombre: el afán de superioridad se transforma en una clara ansiedad por elevarse del nivel común; o, en otras palabras, no hay un fin ético, una valoración previa, ni una conducta dirigida hacia algo. Es solamente el querer demostrar la superioridad por la superioridad misma.

Sería largo enumerar las diversas manifestaciones que tiene en él este sentimiento. Sólo ejemplificaremos con algunas: egoísmo; admiración por los fuertes; autoritarismo; arbitrariedad; creencia en una humanidad superior.

Son también signos patentes de ese comportamiento un sinnúmero de deseos, reacciones y hechos de su infancia que con el tiempo se hacen extensivos a todos sus años. Nos basta para comprobarlo recordar algunas extravagancias, los inventos, los deseos de gloria y de vida independiente, las metas ficticias que solía proponerse o los estilos de vida que juraba adoptar.

La falta de modestia y el cinismo de que era capaz, su feroz individualismo, son también muestras claras de lo anterior.

Deseamos dejar bien delimitada esta arista de la personalidad de Arlt, pues podrían surgir dudas cuando observamos en él ciertas actitudes tradicionalmente valiosas y de las cuales no es común sospechar sean "mal intencionadas". Tales son en Arlt: las ansias de conocer, el sentido de la justicia y la honestidad.

Lógicamente, es difícil que, en lo inmediato, surjan dudas con respecto a la "autenticidad" de dichas cualidades. Sin embargo sabemos muy bien, y es preciso tenerlo siempre en cuenta, que cuando más honda es una tendencia neurótica, más complejas y más disimuladas son sus manifestaciones.

Las ansias de conocer en Arlt tienen una estrecha relación con su idea de sobresalir solo, sin ayuda. Fue siempre un autodidacta; y como consecuencia de ello su cultura, sin ser escasa, era un verdadero mosaico, incoherente y desordenado.

El sentido de la justicia, la sinceridad y la honestidad, eran las armas de las que se valía para convertirse (como ya lo dijimos arriba) en un fiscal de la conducta de los otros y por ende en el ser que, desde un pedestal único, contempla condescendiente la vida de los hombres.

Todos estos intentos de compensación tienen como consecuencia natural producir un profundo disloque psíquico. Su cumplimiento resulta imposible y si, aisladamente, pueden llegar a producir alguna satisfacción, es inevitable que terminan siempre engendrando varias tendencias neuróticas.

En Arlt las tendencias neuróticas que surgen a partir de toda la situación psicológica mencionada son: un desequilibrio generalizado; gran inestabilidad emocional; una profunda y constante angustia; inevitable sensación de soledad; frecuentes arrepentimientos; y un místico "silencio de Dios".

Pero tal vez el aspecto más crudo, más doliente, en el drama arltiano, es esa terrible incapacidad, esa inevitable inhibición para tener relaciones normales con el prójimo. Imposibilidad que dura el tiempo de su vida y que determina, momento a momento, su mundo torturado.

El tercer elemento esencial que gravita en la estructura de la personalidad de nuestro autor está originado en un desplazamiento de la relación edipiana. Como resultado de este proceso notamos en Arlt una notoria tendencia narcisista.

El apego a la madre y la hostilidad hacia el padre se transforman, a causa de sucesivas represiones y desplazamientos, en una fijación del sujeto en sí mismo.

Para Freud, en este caso, el individuo sólo ama su persona; las teorías psicoanalíticas modernas, corrientes conocidas como "neopsicoanalíticas", sostienen, por el contrario, que en esta situación el hombre está totalmente incapacitado para amar. Afirman que la relación amorosa únicamente es válida cuando existe la intención intersubjetiva y que, no siendo ésta eficaz, no es posible el amor.

En Arlt, la relación con su madre se manifiesta, con respecto a las demás mujeres, como una desesperada búsqueda de protección.

Esta necesidad neurótica de comprensión se traduce en requerimientos imposibles de obtener: pureza extrema, entrega total, absoluta sujeción a su voluntad. Exigencias que tenían que producir, inevitablemente, dificultades en sus dos matrimonios.

Está estrechamente ligado a su narcisismo el espectacularismo con el cual gustaba teñir todas sus acciones y el afán de ocultar misteriosamente ciertos aspectos de su vida. Y es evidente: si por un lado buscaba la admiración de la gente, el "asombro del burgués", por otro, debía mantenerse dentro de su propia armadura y evitar toda posibilidad de entrega sincera.

Queda un aspecto en la personalidad de Arlt sumamente interesante: su pseudo-solidaridad con el prójimo doliente.

Es ya casi un lugar común entre los panegiristas de este autor la mención de su profundo interés por el "hombre que sufría". Lógicamente, señalan esto como un índice elocuente de su auténtico amor al prójimo.

Sin embargo no debemos confundirnos. El amor de Arlt, precisamente hacia aquellos que sufrían, era lo que llamaríamos una curiosidad perversa. Este hombre sentía un profundo interés hacia todos aquellos que, por diversos motivos, vivían extraños a la felicidad. Si profundizamos en la raíz de esta tendencia veremos cómo, lejos de nacer del amor al prójimo, se origina en la necesidad obsesiva de demostrar y demostrarse dos requerimientos vitales: primero, que si bien él no logra la paz y la felicidad, los otros tampoco lo logran; segundo, y como corolario de lo anterior, que nadie está capacitado para comprenderlo y que el único camino es mantenerse encerrado en su individualidad.

El narcisismo deja en Arlt profundas y dolientes huellas. Son tendencias neuróticas que, lejos de presentarse aisladas, refuerzan las producidas por el complejo de inferioridad y por su actitud frente al Poder.

La primera que notamos es su narcisismo ambivalente. Se ama y se detesta alternativamente, sin transición. Se autoacusa o se admira o se hunde nuevamente en la humillación. Su síntoma es típico en los delirios de los melancólicos.

Otras tendencias son la profunda soledad a la que se ve arrastrado y el inevitable desequilibrio afectivo resultante.

Pero la consecuencia más sufriente, más patética de todo lo expuesto es, y volvemos a repetirlo, su imposibilidad de salir de sí mismo y de amar en verdad, humilde y profundamente.

Por último, una breve referencia a la formación intelectual de Arlt y a su relación con el medio social en general.

Creemos que este tópico de su personalidad, luego de lo visto, se explica fácilmente: su formación cultural funciona como elemento racionalizador de sus neurosis, elaborando, en forma de convicciones, todo su ideario personal, ya sea en el aspecto político, ético o social.

Elementos morbosos en las novelas de Arlt

Arlt compuso cuatro novelas: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932). Además, numerosas narraciones, relatos y "aguafuertes". Aquí hemos de apuntar especialmente las observaciones que sugieren las cuatro novelas a través de sus personajes claves.

Cuando expusimos, al comienzo, nuestro método de trabajo, dijimos que es posible analizar la obra de Arlt desde dos distintos puntos de vista: el puramente psicológico y el especulativo. Tomaremos la primera de dichas posibilidades.

Desde la mira psicológica, la obra de Arlt es, en toda su extensión, una manifestación particular, concreta y necesaria de su personalidad, una sublimación —en el fondo un espejo— de su individualidad.

Trataremos de ir señalando los puntos de coincidencia o los estilos de relación advertidos entre el autor y sus personajes; pero, la ubicación psicopatológica de cualquiera de ellos la dejaremos totalmente librada al especialista.

Lo que sí subrayaremos es de qué forma las obsesiones de Arlt (lo que ambiguamente llamamos "los elementos morbosos" de su personalidad) se hacen presentes en sus creaturas. Conoceremos así el fondo verdadero de esas vidas de ficción.

Al comenzar el capítulo anterior transcribimos unos párrafos de Sábato referidos a las obsesiones del escritor. Vamos a tratar ahora otro tema y nuevamente lo recordamos. Al hablar de la relación personaje-autor, dice:

... terminan —los autores— por cubrirlo —al personaje— con la materia de sus propios deseos y problemas, de sus propios sentimientos y obsesiones... Y hasta en aquellos casos en que buscaron un personaje para zaherirlo o satirizarlo, un poco se zahieren o se satirizan a sí mismos, con esa tendencia masoquista que casi invariablemente tienen esos grandes neuróticos¹⁴.

¹⁴ Sábato, Ernesto. Ob. cit., p. 95.

Todos los comentaristas de Arlt coinciden en señalar la íntima relación del autor con sus personajes, con sus "individualidades sobresalientes". Relación que no sólo verificamos en la estructura psicológica de sus caracteres, sino también (y su obra está plagada de ejemplos comprobatorios) en la biografía que el novelista les otorga.

Y por si quedaran dudas, nos bastará, para despejarlas, las propias afirmaciones de Arlt cuando, en carta dirigida a su hermana, dice al respecto:

Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese gran dolor no se inventa ni tampoco es literatura...¹⁵

Y en una de sus aguafuertes:

Y todo autor es esclavo durante un momento de sus personajes, porque ellos llevan en sí verdades atroces que merecían ser conocidas¹⁶.

La estructura básica del Hombre de Arlt es, en general, semejante a la de su creador. Todos y cada uno de los elementos que la componen son un reflejo, a veces algo velado, de la psicología individual de Arlt. Para dejar perfectamente aclarado el pensamiento: los elementos morbosos de los personajes son, en esta obra, los elementos morbosos de su creador.

Si recordamos el breve análisis psicológico del autor antes sintetizado, nos será relativamente fácil ir notando las correspondencias con sus personajes.

El Hombre de Arlt parte, primordialmente, de un sentimiento de humillación. El origen de dicho complejo reside, para Sebrelli, en el conflicto de autoridad que acarrea la situación con el padre. Masotta va más lejos y señala que, si bien las desavenencias con el padre tienen suma importancia en el desarrollo posterior de su personalidad, el sentimiento de culpa nace en "la conciencia del niño de la humillación social que pesa sobre ese padre que lo humilla"¹⁷. Ambas explicaciones no son excluyentes y, aplicadas al autor, adquieren poderosa vigencia.

Pero, si por un lado esta culpa que arrastra lo empuja hacia la impotencia; por otro, se siente impulsado a desentrañar el origen culposo de su naturaleza. Se "siente" un apestado, un condenado; pero, por más que bucea en el nervio mismo de su dolor, no halla la verdadera razón de su origen.

Entonces sólo le queda un camino: salir compulsivamente de su miseria. Salvarse a cualquier precio. Escaparle al destino. Y el Hombre de Arlt se embarca en la colosal lucha por su salvación¹⁸.

¹⁵ Arlt, Roberto. *Novelas completas y cuentos*. Prólogo de Mirta Arlt. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, S. A., 1963, t. I, p. 16.

¹⁶ Arlt, Roberto. "Aguafuertes porteñas. Los siete locos". (En: *El Mundo*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1929).

¹⁷ Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1963, p. 104.

¹⁸ Ríos Patrón considera que el hombre de Arlt, en virtud de su sentimiento de culpabilidad, busca inconscientemente su propio fracaso, pues su fondo masoquista lo arrastra a buscar el placer en su propio sufrimiento.

Aquí es donde su vida toma, en cierta medida, un tono de epopeya. Las más grandes empresas, los sueños más extraordinarios pueblan su imaginación. Y el Hombre delira:

—¡Eh! bestias dormidas: ¡eh!, juro que... pero no... yo quiero violar la ley del sentido común, tranquilos animalitos... No. Lo que quiero es pregonar la audacia, la nueva vida. Hablo desde encima del árbol, no estoy "en la palmera", sino en la acacia; ¡eh! bestias dormidas¹⁹.

La desesperación. La desesperación y el fracaso. Porque después de este episodio, como después de todos los intentos imposibles que protagoniza, este hombre sólo obtiene el vacío; angustia y desolación, y una sensación de fracaso que lo empuja (porque a pesar de todo no se siente vencido), "a una detallada y a veces fatigosa explicación de razones, causas y efectos que lo mueven a ejecutarlo"²⁰.

Actitud ésta que nos demuestra, por otra parte, que no es sólo el protagonista quien se está justificando sino que es Arlt quien, en el fondo, busca su propia justificación.

Y ahora llegamos a lo que creemos punto central, clave exacta para la comprensión total de la obra. A partir de esta situación, la novela de Arlt da un semi-giro, tal vez inesperado, pero cuyo conocimiento es imprescindible si es que pretendemos hallar el sentido final de todo su mundo. Dicho acontecimiento es éste: la aparición del prójimo. Entonces veremos cómo y de qué forma surge en la obra lo social; y más allá, como un alucinante telón de fondo, presenciaremos el lento y silencioso avance del Mal.

Pero antes de entrar en este terreno queremos dejar perfectamente sentado este criterio: la estructura psíquica del Hombre de Arlt responde, si bien en forma acentuada, a la conformación psicológica de su creador. Masotta señala en los personajes una serie de síntomas que, en mayor o menor medida, corresponde al autor: a) ensimismamiento; b) imposibilidad de tener relaciones normales con los demás; c) delirios de destrucción (que Fromm indica como la acentuación del afán de dominio); d) perseverancia; e) trastornos en la corriente del pensamiento; f) complejo de dependencia; g) enjuiciamiento negativo de sí mismo; h) se sienten interiormente vacíos. Diagnostica: esquizofrénicos. Y apunta dos síntomas más: 1º) tendencia a teatralizar la humillación; 2º) "dolor" presunto y metafísico que afirman les invade. Diagnostica: histéricos²¹.

Y más aún. Sostenemos que todos sus actos, sus convicciones, sus impulsos y su moral, se originan y se desarrollan motivados en una incapacidad para relacionarse con los demás. Que esta actitud, mejor dicho, que esta imposibilidad se desplace hacia lo social y dé nacimiento, en virtud de la genialidad del autor, a una obra de trascendencia y no a un simple autoanálisis, es un asunto que escapa ya, por desbordarlo, a todo deter-

¹⁹ Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada, 1958, p. 95.

²⁰ Etchenique, Nira. *Roberto Arlt*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1962, p. 13.

²¹ Solamente nos remitimos a informar este diagnóstico de los personajes dado por Masotta. No estamos en condiciones de dar una respuesta definitiva al respecto.

minismo psicológico. Pero es aquí, precisamente, donde nos cruzamos con la grandeza de Arlt. Él, que partió de su torturada individualidad y se dirigió a lo social, logró intuir, al término de ese gran movimiento, las verdades más hondas del hombre.

Cabe observar, ahora, lo que consideramos segundo aspecto de la obra; o mejor dicho, el otro punto de mira (ya no exclusivamente psicológico sino fundamentalmente especulativo y teleológico) desde el cual podemos abordarla.

El Hombre de Arlt, como vimos, quiere salvarse por sus propios medios y fracasa. No logra hallar el origen cierto de su culpa y su lucha es estéril. Su enemigo no aparece y todos sus golpes mueren en el vacío.

Entonces intenta un nuevo camino. Buscar al prójimo. Y aquí se pone al descubierto. Porque si por un lado sabemos que está incapacitado para relacionarse en forma sincera con los demás; por otro, descubrimos que esta imposibilidad él la ha hecho suya, de forma tal, que inconscientemente rechaza toda posibilidad de contacto. No quiere entregarse al otro y en el fondo opta por realizarse en la frustración. Porque si bien sale al encuentro del prójimo, lo hace con una mala bandera, con una bandera de derrota. Enarbola un espiritualismo a ultranza y exige, fiel a él, una pureza que jamás encontrará.

Y así nos vamos aproximando a su verdad: este Hombre no puede ni quiere cambiar. Espera "un hecho maravilloso", un cambio, pero sólo lo desea a nivel de la conciencia. Está demasiado unido a su desgracia como para querer abandonarla.

Luego, ese impulso esencialmente insincero hacia el prójimo, lo arrastra a la comunidad de humillados. A hundirse en ese submundo donde todos y cada uno son y se saben culpables. Y si bien no encuentra en esa sociedad la tabla de salvación, encuentra sí en ella el punto justo de referencia para una nueva conducta. Conducta que no será otra cosa que el lento y escalonado aprendizaje del Mal.

¿Acaso el Hombre de Arlt se ha preguntado: quién es culpable?; "¿dónde tiene su origen la desgracia y la humillación que arrastro?". Él la buscó en su naturaleza, en lo más hondo de su ser, y no la encontró. Salió a la calle, miró entre los hombres, y sólo dio con otros tan desgraciados como él. La respuesta se le impone: "No es el hombre culpable. Es la sociedad de los hombres; la máquina social mata la felicidad y la alegría de vivir. El único camino es ir contra ella, desnudarla en toda su mentira."

Aflora así la idea social de Arlt: el hombre no es libre. Está determinado por una sociedad en la cual se cumple, inexorablemente, un cruel escalonamiento. Y no cabe duda de que así piensa porque, al final de la lucha, veremos caer derrotado a su Hombre.

El ataque social de Arlt se reduce al encontronazo con la clase media. Para él la putrefacción de la sociedad es la putrefacción de esa clase. En su obra no aparece el proletariado y la referencia a las clases altas es mínima y no implica una crítica.

Sólo muestra a la pequeña burguesía urbana y su contracara trágica, el *lumpenproletariat*. Establece su relación y, a través de ese análisis inter-

no, descarga su andanada contra la burguesía. Esta es su estrategia: El Hombre de Arlt piensa que el origen de su humillación es la condición social en que se halla hundido. Ha intentado salvarse procurando llevar a cabo empresas extraordinarias y ha fracasado. Ha buscado al prójimo mediante la pura espiritualidad y sigue más vacío que nunca. Entonces sólo le queda un camino: ser como la sociedad le manda. Someterse al determinismo social en toda su crudeza. Sí, en toda su crudeza, porque obedecerá sus dictados sean cuales fueren. La clase media se alimenta del Mal, y él, para mostrarla en toda su hipocresía, llevará el Mal hasta sus últimas consecuencias. Hará sufrir a sus inferiores, delatará, robará, asesinará. Y procederá con el más terrible cinismo, con la mayor hipocresía, con la misma indiferencia con que la sociedad lo miró cuando salió él a buscar su felicidad. Pero lo que no sabe es que esa nueva actitud tiene dos significados. Uno consciente: mostrar el sucio mecanismo social; el otro, inconsciente: realizarse en el Mal, lograr, por el camino del crimen y la traición, ser libre y autónomo, ser una individualidad superior y única. Y nuevamente fracasa.

Subsiste un sentimiento de culpa. Y lo vemos: Astier traiciona al Rengo, Erdosain mata a la Bizca; ¿en qué momento preciso hacen el Mal? En el instante mismo en que sus víctimas más confían en ellos, más se sienten identificados con ellos. Y entonces, tanto Astier como Erdosain, tienen la sensación de mirarse en un espejo. Ven la posibilidad de que esos apestados se identifiquen con ellos, y más aún, sienten el terror de que esa identidad sea cierta.

Astier traiciona; Erdosain mata. Un alivio, una "alegría de vivir" invade sus miserables vidas. Pero si bien obtienen una felicidad momentánea, ellos, al traicionar o matar, en alguna medida, se han traicionado y matado a sí mismos. Ven, entristecidos, que el camino del Mal absoluto les está vedado.

Y el Hombre de Arlt, que ha llorado por todas las calles, que se ha desgarrado inútilmente buscando la dicha, se larga —con el sabor de la derrota— a su último intento: separar la conciencia del cuerpo.

El cuerpo es la fuente de todas las degradaciones, de todas las abyecciones. El cuerpo es quien apesta a la conciencia de los hombres, y, si estos no son felices, es porque están sometidos a la inmundicia y la bajeza que sus cuerpos les solicitan. Abogar por un tiempo en que el cuerpo no sea un instrumento de extrañamiento sino el hermoso vehículo de una auténtica relación. Mas, por el momento, huir de él, refugiarse en el puro mundo de la pura conciencia.

Entonces Arlt se dedica a la minuciosa tarea de degradar al máximo el cuerpo. A mostrar y a demostrar, de la forma más cruda posible, las infinitas y horrorosas posibilidades que tiene la carne (así, como entidad separada del espíritu) para hundir al hombre en las más inmundas bajezas.

Y aquí es donde aparecen en la obra las famosas "escenas morbosas". Los episodios "obscenos". Las situaciones a las cuales, más de un crítico puritano, ha considerado "innecesarias", sin percibir que, precisamente, es una intención teñida de puritanismo la que asoma detrás de ellas.

Apreciamos en esta actitud del Hombre de Arlt (y evidentemente de Arlt) dos motivaciones fundamentales: psicológicamente, esta exigencia de pureza absoluta, este abandono del cuerpo, responde a su incapacidad de amar. Sabe inconscientemente que no va a hallar lo que intenta y esta posición moralista oficia como la excusa exacta de su imposibilidad afectiva. Desde el punto de vista de lo social notamos en Arlt una notable particularidad: las relaciones sexuales se tiñen con el valor económico y social de quienes las protagonizan. A medida que baja en la escala social la sexualidad se torna más viciosa, más abyecta. Por el contrario, el sexo referido a las clases privilegiadas, se presenta envuelto en una atmósfera de placer.

Pero, donde este afán de pureza apunta todas sus armas, es hacia la moral sustentada por la pequeña burguesía. Y en *El amor brujo*, que es de sus obras en la que más notorio se hace este ataque, Balder, su protagonista, mantiene una sorda lucha con su futura suegra, que representa, como en otras obras de este autor (la Suegra, para Arlt, es casi una entidad en la que se sustentan y por la que se transmiten, los valores morales de la clase media) la moral hipócrita de la pequeña burguesía. Separar el alma del cuerpo.

Separar el alma del cuerpo. El ciclo arltiano llega a su fin; el fin que, desde un principio, todos presentíamos. Que el mismo Arlt presentía y que no pudo evitar. Porque su Hombre, destrozado en la búsqueda de felicidad, se le escapó de la vida.

Hemos intentado aclarar, en la medida de nuestras posibilidades, una faceta de la obra de Roberto Arlt. Para ello creímos necesario mostrar cuál era la situación de nuestra literatura en aquellos años. Dedicamos unos párrafos a la relación que nosotros apreciamos entre la Literatura, la Psiquiatría y el Psicoanálisis. Y finalmente hablamos de Arlt.

El 26 de julio de 1942 moría Roberto Arlt. Hoy, a más de veinticinco años de aquel día, hay muchos que, como nosotros, se apasionan con su obra y escriben con fervor acerca de ella.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Arlt, Roberto. *Novelas completas y cuentos*. Prólogo de Mirta Arlt. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, S. A., 1963.
- Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires, Psique, 1955.
- Bergler, Edmund. *Psicoanálisis del escritor*. Buenos Aires, Psique, 1954.
- Etchenique, Nira. *Roberto Arlt*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1962.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Paidós, 1966.
- Horney, Karen. *El autoanálisis*. Buenos Aires, Psique, 1963.
- Katz, David. *Manual de Psicología*. Barcelona, Científico Médica, 1960.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires, Quetzal, 1962.

- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
- Mira y López, Emilio. *Cuatro gigantes del alma*. Buenos Aires, El Ateneo, 1965.
- Pinto, Juan. *Brasero de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.
- Reik Theodor. *Psicología de las relaciones sexuales*. Buenos Aires, Nova, 1950.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar, 1964.
- Urondo, Francisco. *Los últimos días de Roberto Arlt*. Inédito.
- Usabel, Héctor. *Presencia del autor en las novelas de Roberto Arlt*. Inédito.

ARTÍCULOS

- Barletta, Leónidas. "El juguete rabioso". En: *Nosotros*, n° 211, Buenos Aires, diciembre de 1926.
- Castelnuovo, Elías. "Valoraciones de R. Arlt". En: *El Día*, La Plata, 20 de abril de 1958.
- Ríos Patrón, José Luis. "Reencuentro con R. Arlt". En *Clarín*, Buenos Aires, 3 de junio de 1956.
- Plá, Roger. "El desarrollo". En: *Capítulo, la historia de la literatura argentina*, n° 2, Buenos Aires, agosto de 1967.
- Salvador, Nélica. "Mito y realidad de una polémica: Boedo-Florida". En: *Sur*, n° 283, Buenos Aires, julio-agosto de 1965, pp. 68-72.
- Sebreli, Juan José. "Inocencia y culpabilidad de Arlt". En: *Sur*, n° 223, Buenos Aires, julio-agosto de 1953, pp. 110-19.

ENTREVISTAS con:

- Barletta, Leónidas: 12-VIII-67.
- Jitrik, Noé: 10-V-67.
- Urondo, Francisco: 4-X-67.

MARCELO ALBERTO VILLANUEVA

EL SALTO HACIA ADELANTE O LA RAZÓN DE LA
SINRAZÓN (Ensayo sobre *Rayuela* de Julio Cortázar)

Monografía realizada en el curso de Introducción a la Literatura.

Profesor titular, Doctor Raúl H. Castagnino.

Ayudante de Trabajos Prácticos, Profesora Emilse Gersósimo.

"Este escritor busca; es decir: persigue. Quiere poseer en un vasto ademán que, agotado el impulso, lo devolverá otra vez a la indigencia, de nuevo a la necesidad."

JORGE MUSTO.

"En tanto no haya hombres nuevos,
no habrá lugar para lo nuevo."

PIET MONDRIAN.

PRESENTACIONES

Presentación de "Rayuela".

Rayuela, la séptima publicación de Julio Cortázar, vio la luz en el mes de julio de 1963 con 5.000 ejemplares en la primera edición, y tiene hasta el presente cinco ediciones. Desde aquella primera publicación, *Rayuela* ha sido considerada de manera especial.

La crítica extranjera destacó en varias oportunidades su importancia. El *Times Literary Supplement* de Londres ha saludado a *Rayuela* como "Cortázar's Masterpiece. This is the first great novel of Spanish America"¹. El crítico norteamericano C. D. Bryan, en *The New Republic* dijo: *Rayuela*

¹ Fuentes, Carlos. "Rayuela: la novela como caja de Pandora. (En: *Mundo Nuevo*, IX. París, Imp. Moderne Gelbard, 1967, p. 67).

es "the most powerful encyclopedia of emotions and visions to emerge from the postwar generation of international writers"². *Commentary*, en octubre de 1965, expresó: "Hopscotch in great measure succeeds: it is the Latin American equivalent of books like *The wings of the dove* and *Tender is the night*"³.

Entre las voces de la crítica argentina, Ana María Barrenechea expresó: "Cortázar ha escrito la gran novela que esperábamos de él, la que anunciaba *El perseguidor*⁴. Y Norma Desinano, relacionando *Rayuela* con las demás obras del autor, acota: "*Rayuela* no sólo es la más importante de las dos novelas sino que también constituye por sí misma un hito dentro de ese conjunto."⁵ Y fue Rosa Boldori quien resumió y amplió ambos juicios así: "*Rayuela*, vasto fresco que exhibe toda la problemática de su mundo literario y coloca definitivamente su nombre entre los grandes maestros del género novelístico"⁶.

Asimismo *Rayuela* ha escalado posiciones en concursos, estudios y conferencias, nacionales e internacionales. En el año 1964, en Salzburgo, el Coloquio de Editores estuvo a punto de atribuirle el Premio Internacional, a pesar de que lo perdió en la votación final frente a *Los frutos de oro*, de Nathalie Sarraute. Dos meses después, en el jurado de los premios Kennedy de la Argentina, *Rayuela* se destaca en el mismo plano que *Bombarzo*, de Manuel Mujica Láinez. Y no hace sino unos meses, para ser más precisos: en agosto de 1967, que en la segunda reunión del XIII Congreso de Literatura Iberoamericana realizado en Caracas, el señor Richard Allen, de la Universidad de Houston, presentó su estudio sobre *Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar*⁷.

Así, argentinos y extranjeros, críticos o simplemente amigos, se sienten obligados a emitir su opinión sobre esta ya famosa novela. *Rayuela* es saludada de manera exitosa por aquellos que aman el quehacer literario y que respetan y admiran a quienes saben hacer de ese quehacer un arte, como es el caso de Julio Cortázar; un arte novedoso, osado, diferente, que justifica las palabras de Enrique Anderson Imbert: "Con todo, sólo un escritor talentoso y original podía haberse atrevido a *Rayuela*; talento, originalidad, patentes en los relámpagos de poesía que de vez en cuando se ramifican por ese tenebroso cielo"⁸.

² *Loc. cit.*

³ Fuentes, Carlos. "A demanding novel". (En: *Commentary*, XLII, Pantheon books, 1966, p. 142).

⁴ Barrenechea, Ana María. "Rayuela, una búsqueda a partir de cero". (En: *Sur*, n° 288, Buenos Aires, Ed. López, 1964, p. 69).

⁵ Desinano, Norma. "Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego". (En: *Setecientos monos*, VIII, Rosario, 1966, p. 19).

⁶ Boldori, Rosa. "Cortázar, una novelística nueva". (En: *Setecientos monos*, n° 7, Rosario, 1965, p. 21).

⁷ Allen, Richard. *Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar*. Caracas, University of Houston, 1967.

⁸ Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 382.

Presentación de Julio Cortázar.

Cortázar tiene por habituales residencias en Francia una casita de tipo angosto y alto, que mira hacia la plaza de Gral. Beuret o Barrio Quince de París, y una granja cerca de Saignon en el mismo país. Pasan, él y su esposa Aurora, la mitad del año en estas residencias, mientras Cortázar aprovecha el tiempo para comenzar o terminar sus escritos. El resto del año ambos trabajan como traductores independientes de la Unesco "tratando de conservar la pureza del idioma español".

Gustan salir a caminar por las calles de París, a la búsqueda de lo insólito, o de frecuentar los museos de provincia, las literaturas secundarias, los callejones perdidos. Rechazan casi toda introducción en la vida privada. Una frase significativa de Cortázar es: "sigo creyendo que no ser nadie en una ciudad que lo es todo vale mucho más que la fórmula contraria"⁹. Desdeña a quienes se le acercan para pedirle ayuda respecto a una entrevista o congreso. No ocurre así con quienes no llevan tales propósitos, pues a ellos Cortázar y su esposa atienden de una manera cordial y hospitalaria.

De este original bruselense, hombre de cultura ecléctica, multilateral, es preciso aportar siquiera algunos datos de su vida ya que ellos, especialmente su pasada estadía en la Argentina, y su actual en Francia, están en el trasfondo mismo de *Rayuela*.

Nació un 26 de agosto a las tres de la tarde en el año 1914. Aunque sus padres eran argentinos, sus antepasados fueron europeos. Cuando Julio tenía cuatro años, la familia afincó en Banfield. Desde ese entonces la Argentina ha sido uno de los influjos geográficos constantes en su vida, ya que siempre existe en él esa tensión interior entre la patria física y su peregrinar espiritual.

Cuando el tiempo pasa y Cortázar trasciende la cultura nacional, el problema original cobra dimensiones mayores, dimensiones que llegarán a muchos de sus escritos y, especialmente, al que aquí nos ocupa.

Cortázar se expatria espiritualmente de la Argentina por medio de la literatura, luego también físicamente, a los treinta y siete años para recalar en París. Tarde ya, demasiado tarde como para que rompiera definitivamente vínculos con su país, y, más aún, para eludir la crítica de aquellos que, olvidando que Julio Cortázar se fue a París porque en la Argentina no encontró lugar, comenzaran a reprocharle tal decisión. Pero aquella beca de literatura del gobierno francés¹⁰ posibilitó el éxodo de Cortázar a París en 1951; un París que representa a Europa como hito ineludible de su vida. Ya a los dieciocho años Cortázar con un grupo de amigos había intentado lo que culminó en un fracaso: ir a Europa en un barco de carga.

Los escritos suyos precisan algo más estos datos. Se inicia en las letras por el año 1941 con un librito de sonetos, aunque ya desde los ocho años

⁹ Vargas Llosa, Mario. "Cuestionario: Julio Cortázar". (En: *Expreso*, Lima, 1965).

¹⁰ La oportunidad llega en noviembre de 1951 en que Julio Cortázar gana una beca de Literatura del gobierno francés y puede embarcarse hacia París.

había demostrado inclinación por la literatura¹¹. Luego el silencio que precede a *Los reyes* (1949). Después la línea de publicaciones sigue de manera ininterrumpida: *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Los premios* (1960), *Historias de cronopios y de famas* (1962) y, por fin, en 1963 *Rayuela*¹². Dos libros suyos han sido publicados últimamente: *Todos los fuegos el fuego* y *La vuelta al día en ochenta mundos*¹³. Cabe destacar que en casi todos sus escritos anteriores a *Rayuela* se encuentran elementos existentes en ésta, elementos que sólo se mencionan aquí por la extensión que demandaría la tarea de analizarlos.

Dos o tres detalles más, aparentemente sin importancia, cierran el breve resumen que aquí se quiere trazar de la vida de Julio Cortázar.

El primero de ellos es la lealtad para con sus ideas y principios personales. En los años 1944-45 participó en la lucha contra el peronismo; al ganar éste las elecciones prefirió renunciar a las cátedras¹⁴. Esto le costó la tranquilidad económica, el viajar desesperadamente en busca de trabajo hasta encontrarlo en la Cámara Argentina del Libro, y el posterior encierro en su pequeño departamento de Lavalle y Reconquista, donde nadie le visitara excepto Aurora y unos pocos amigos. Aprovechó este tiempo para escribir un voluminoso libro de seiscientas páginas sobre Keats y una novela: *El examen*, donde hacía una descripción de Buenos Aires en pleno estado de descomposición social y política.

El segundo rasgo es su interés por la lectura. Comenzó tal tarea de manera intensiva en el campo, donde tuvo que viajar al terminar los estudios secundarios y luego de un fracasado intento de proseguirlos en la Facultad de Filosofía y Letras, donde había ingresado, ya que en su hogar la madre y los suyos necesitaban de su aporte económico. Dice él de esos días: "Me pasaba el día en mi habitación del hotel o de la pensión donde vivía, leyendo y estudiando"¹⁵. Aquel Cortázar no dista mucho del que hoy tiene cincuenta y tres años y que a pesar de su edad y sus conocimientos se renueva constantemente. Cortázar actualmente se enriquece, se corrige, extiende sus fronteras. Es entusiasta, hambriento de hallazgos literarios y filosóficos. No cede, no se inclina ni ante los honores ni ante la pereza. Así responde, quizás sin conocerlas, a las célebres palabras de Einstein "la única manera de escapar a la corrupción personal del elogio consiste en seguir trabajando. Uno se siente tentado a detenerse y prestarle oídos. Lo único que se debe hacer es volverle la espalda y continuar

¹¹ Los recuerdos de Julio Cortázar en este sentido se remontan a aquellos momentos en que, subido a un sauce en el fondo de su casa, comenzó a escribir los primeros capítulos de su primera novela. Su madre, al leerlos luego, sospecha de un plagio y se lo insinúa, lo que le produce "una de las peores humillaciones que he padecido", según consta en *Primera Plana*. (Buenos Aires, 1964, p. 39).

¹² Julio Cortázar ha publicado hasta el presente sólo dos novelas: *Los Premios* y *Rayuela*.

¹³ Estas dos publicaciones son posteriores a *Rayuela*.

¹⁴ Cortázar, Julio. Citado por Luis Harss en *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 66, p. 262.

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

trabajando. Trabajo. No hay otra cosa"¹⁶. Por esto es que el autor de *La ciudad y los perros* le califica de "un escritor vivo"¹⁷.

Un tercer y último detalle: su inagotable admiración por la autenticidad. Tanto es así que escribe con posterioridad a la publicación de *Adán Buenosayres* una defensa de dicha novela, declarando la estima que le merecía la autenticidad y anhelos literarios de Leopoldo Marechal, el seguidor de aquel dictador a quien Cortázar no pudo tolerar. Las propias palabras de Julio Cortázar al respecto son: "fui, creo, el único antiperonista que publicó un elogio entusiasta de *Adán Buenosayres*"¹⁸.

Estos temas de la tensión geográfica espiritual, de la maduración de sus obras, los detalles de su firmeza de ideas, su profundo amor por el estudio, y su sincero respeto por todo aquello que respira veracidad, son factores generosamente descubiertos por varios de sus críticos. Detalles todos ellos existentes en el trasfondo de *Rayuela*, y más especialmente en la idea clave que desarrolla: el salto hacia adelante o la razón de la sinrazón.

Presentación del título de esta monografía.

Es innegable que, desde *Rayuela*, Cortázar, el autor de cosas nuevas, trata un tema nuevo. A este tema, al cual Peltzer identifica como la "huida al vacío"¹⁹, hemos preferido identificar aquí como "el salto hacia adelante"²⁰, designación tomada del propio Julio Cortázar; o "la razón de la sinrazón"²¹, tomada de Luis H. Harss.

Cortázar en la entrevista con Luis Harss expresó: "un libro significativo tiene que aportar cosas nuevas, apoyarse en eso que 'está en el aire' para dar un salto hacia adelante"²². Por su parte el autor de *Los nuestros* agrega:

Lo cierto es que a lo largo de su aventura sangrienta y fundamental [se refiere a Horacio Oliveira], dismintiéndose sediciosamente a cada paso, se ha empecinado en subvertir categorías lógicas y esquemas racionales, en bracear contra todos los molinos del sufragio universal, perdiendo pie hasta desembocar en una última razón de la sinrazón quijotesca que es a la vez un pantano y un trampolín²³.

Que estos títulos, que nos interesan no tanto en sus orígenes como en su contenido, son la expresión de una búsqueda es indudable. Porque *Rayuela* es fundamentalmente eso: una búsqueda total y completa de aquella verdad que da sentido y razón de ser a cada ser humano y al Universo en el que éste está... o no se la da. Una búsqueda en lucha contra todo

¹⁶ Einstein, Alberto. Citado por D. K. C. MacDonald en *Faraday, Maxwell y Kelvin*. Buenos Aires, 1966, p. 90.

¹⁷ Vargas Llosa, Mario. *Loc. cit.*

¹⁸ Martínez, Tomás Eloy. "La Argentina que despierta lejos". (En: *Primera Plana*, CIII, Buenos Aires, 1964).

¹⁹ Peltzer, Federico. *La novela y el cuento*. Corrientes, Ed. Yeyujhú, 1966.

²⁰ Cortázar, Julio. Citado por Luis Harss en *Op. cit.*, p. 298.

²¹ Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 66, p. 280.

²² Harss, Luis. *Loc. cit.*

²³ Harss, Luis. *Loc. cit.*

aquello que se le resiste; que sea tal que vaya en ella el compromiso de nuestra misma existencia como seres humanos. No son por ello casuales las primeras palabras del capítulo 1º sino que introducen al lector en el centro mismo de esta búsqueda: "¿Encontraría a la Maga?"²⁴.

Horacio formula así una pregunta que hace tiempo pertenece a Julio Cortázar. Ya en una conferencia realizada en el año 1962, en La Habana, Cortázar expresó sus inquietudes al respecto:

En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi *búsqueda personal*²⁵ de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo²⁶.

El mismo autor en una carta privada fechada el 2 de octubre de 1967, varios años después de escribir *Rayuela*, dice:

A mí también me parece que, con mayor o menor fortuna, desde *Los reyes* en adelante mi único tema (tema seguido de múltiples variaciones, como en Beethoven) ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia²⁷.

Y esto confirma la permanencia del tema de la búsqueda en el autor de *Rayuela*.

Por otra parte, si siguiéramos analizando en la línea del pasado con respecto a *Rayuela*, encontraríamos en muchas de sus obras antecedentes para ella. Dice María Isabel de Gregorio:

Quien ha seguido la trayectoria de su producción no puede menos que encontrar para *Rayuela* antecedentes en algunos de sus cuentos. Muchos críticos han señalado a *El perseguidor*, cuento que integra la colección de *Las armas secretas*, como el más representativo de ellos. Es posible que así sea. Muchas características comunes pueden señalarse, entre las que cabe destacar temática y técnica. Pero lo más cierto me parece que sus cuentos y novelas integran una totalidad: su mundo novelístico. Creo que toda su producción previa iba preparando el mundo alucinante y lúcido a la vez de *Rayuela*²⁸.

El mismo Cortázar en el prólogo de *Final del juego* dice:

que nada puede dejarse atrás, como etapa cumplida y superada porque: ...en cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior²⁹.

²⁴ Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967, p. 15.

²⁵ El subrayado es mío.

²⁶ Cortázar, Julio. Citado por Juan Carlos Ghiano en "*Rayuela*, una ambición antinovelística". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1963).

²⁷ Cortázar, Julio. En carta a Néstor García Canclini (Viena, 2 de octubre de 1967).

²⁸ Gregorio, María Isabel de. "Rayuela". (En: *Boletín de Literaturas hispánicas*, VI Santa Fe, Imp. Univ. Nac. del Lit., 1966, p. 43).

²⁹ Cortázar, Julio. Citado por María Isabel de Gregorio. *Loc. cit.*

Su búsqueda personal, su tema fundamental; todo eso se define y encuentra su lugar en *Rayuela*.

Sí, es evidente que Julio Cortázar no ha hallado el título para esta novela casualmente. El juego que entretiene a los niños encierra hoy desde esta obra un misterio y un significado. Por ello es que nos preguntamos: ¿Cuál es ese misterio? ¿Cuáles las características que definen y determinan esta búsqueda que es *Rayuela*? Nuestro propósito es indagarlo a través de los mismos elementos que esta obra de Julio Cortázar brinda.

LOS SÍMBOLOS DE "RAYUELA"

De los símbolos en general.

La palabra símbolo, es de origen griego³⁰; significó en su origen "el signo de reconocimiento, formado por las dos mitades de un objeto roto que se juntan"³¹.

Pero esta acepción original del término fue confundiéndose con el correr del tiempo, reclamando hoy para sí varias acepciones. Por ello, Clifford de Geertz introduce el tema de los símbolos con estas palabras:

This is no easy task, for, rather like "culture", "symbol" has been used to refer to a great variety of things, often a number of them at the same time³².

Por ello, Nicola Abagnano, en su *Diccionario de Filosofía*, distingue dos interpretaciones de la palabra símbolo: en primer lugar lo identifica con signo ya que éste es el significado en que el término se usa preferentemente en el lenguaje común. En segundo lugar lo caracteriza, siempre siguiendo el pensamiento de diferentes autores, como una especie particular de signo. Involucra Abagnano en esta segunda clasificación las interpretaciones de Peirce, Dewey, Morris y otros. La diferencia de éstos va desde Dewey, que lo ve como un signo más bien arbitrario y convencional, hasta Morris, que lo considera como un signo que sustituye a otro en la guía de un comportamiento.

En este ensayo aceptamos el punto de vista de Stephens Spinks que, en relación a las acepciones presentadas por Abagnano, representaría una tercera posición, la que puede delimitarse así:

Los símbolos, como la imagería arquetípica, son inconscientes e instintivos por su origen, no pueden ser inventados conscientemente y debe distinguírselos de los signos racionalmente compuestos³³.

Hacia una definición aún más detallada y concreta de esta tercera posición tiende y se afianza Paul Tillich.

³⁰ Del griego σύμβολον = señal, indicio que permite reconocer.

³¹ Lalande, André. *Vocabulario técnico y crítico de la Filosofía*. Buenos Aires, El Ateneo, 1967, p. 940.

³² Geertz Clifford. (En: *Anthropological approaches to the study of religio*. Edimburgo, Michael Banton, 1965, p. 5).

³³ Spinks, Stephens. *Introducción a la Psicología de la Religión*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1965, p. 97

Aporte de Paul Tillich.

El teólogo protestante Paul Tillich, conocido como el "pensador del límite"³⁴, desarrolló en varias oportunidades significativos pensamientos sobre el significado de los símbolos en el lenguaje humano. Una primera aproximación a su exposición es la diferencia que establece entre símbolo y signo, que ayuda a una mayor comprensión de aquellos símbolos que se encuentran en *Rayuela*.

Un signo, para Tillich, representa algo al igual que el símbolo; pero, a diferencia de éste, lo representa siempre directamente. Por ejemplo, el signo SO_4H_2 designa el ácido sulfúrico y solamente el ácido sulfúrico; \$ señala el dinero y nada más que él; % se refiere únicamente al porcentaje. El símbolo, por su parte, también señala, pero lo hace de una manera menos directa / más amplia, dando así más lugar al lector para expresar él mismo lo que el símbolo expresa.

Butler, notable educador religioso de quien se ha tomado esta cita³⁵, explica el símbolo aludiendo a aquella parte de la Biblia, donde se dice que el reino de los cielos es como un grano de mostaza. Un prosélito de cualquier fe religiosa que no sea la cristiana, podría decir que para él el grano de mostaza simboliza una cosa muy diferente que el reino de los cielos, y nadie tendría argumentos válidos para refutar tal posición.

Por otra parte, y siguiendo el pensamiento de Tillich, el signo no tiene nada de relación con lo que señala, mientras que el símbolo sí. Por ejemplo, H_2O , agua, no participa de la calidad y carácter de lo que simboliza; en cambio, puede establecerse una serie de igualdades entre el símbolo y aquello que simboliza, tal como en el ejemplo dado del grano de mostaza y el reino de los cielos. En este sentido, el símbolo da más lugar a la imaginación, al ingenio, mientras que el signo remite con preferencia a la razón humana. Se presiente —al admitir este sentido— la razón de la preferencia de Cortázar por símbolos en lugar de signos.

Pero el aporte más significativo del citado pensador protestante está en expresar que el uso de símbolos por parte del ser humano le abre niveles de la realidad, los cuales de otra manera le están cerrados. El símbolo, en este sentido, hace ver algo que no se pudo distinguir antes de ninguna manera. Y aquí está, dice Butler, el genio del artista. Hacer objetivable para el lector por medio del símbolo esos niveles. Cortázar, es necesario confesarlo, demuestra en este aspecto ser un artista pródigo en cualidades como tal.

La importancia de los símbolos en Cortázar.

No es *Rayuela* la primer obra de Cortázar donde aparecen los símbolos, pues ya en publicaciones anteriores ha hecho uso de ellos. Es a través del interesante análisis que el profesor García Canclini desarrolla en rela-

³⁴ Porteus, Alvin C.: *Prophetic Voices in contemporary Theology*. New York, Abingdon Press, 1966, p. 97.

³⁵ Butler, Donald J. *Religious Education*. New York and Evanston, Harper and Row publishers 1967 pp. 141-145.

ción a *Los premios*, obra, claramente impregnada de sentido simbólico, que nuestra búsqueda comienza. El citado autor presenta el tema definiendo a Persio como alguien que

... más que buscador es un oráculo, pues revela la significación trascendente de la comedia jugada en los diálogos. Su sabiduría se expresa mediante símbolos: el de los ferrocarriles, el de la guitarra y el de la tercera mano³⁶.

Esta visión general es completada por García Canclini en los enfoques parciales. En lo que respecta al símbolo de los ferrocarriles expresa que Persio:

... tiene esperanzas de "abarcarse lo cósmico en una síntesis total". Sería preciso ver simultáneamente lo que ven los cuatro mil millones de ojos de la raza humana, construir un mapa de lo viviente. Para ensayarlo, se entretiene con la *Guía oficial dos caminhos de ferro de Portugal*, traza los itinerarios de todos los trenes que recorren el territorio a una misma hora, seguro de producir un diagrama que sea más que la suma de los recorridos, que revele el destino último de sus ocupantes³⁷.

Y con referencia a la guitarra y la tercera mano:

La guitarra permanece como símbolo inaccesible, que no se deja atrapar ni llegando a la popa: siempre remite a algo que está más allá. Al evocarlo, Persio habla de "la guitarra que era de Picasso, que era de Apollinaire".

El último símbolo alude a una tercera mano que serviría para asir el tiempo y darle vuelta, para acariciar la noche, abofetear las clasificaciones y arribar a la verdad que disimulan, "la verdad que espera el nacimiento del hombre para entrar en la alegría". Esa mano que no tenemos simboliza la trascendencia a la que no llegamos³⁸.

De este excelente análisis García Canclini ha de concluir que, para Cortázar:

La realidad no se deja explicar plenamente. El hombre sólo cuenta con los símbolos —el ferrocarril, la guitarra y la tercera mano—, torpes analogías, pero únicas esperanzas de que el caos no sea el caos sino la distorsión de una forma que se nos escapa. ¿Habrá una cifra que mágicamente resuma la esencia de lo real? Quizás lo único capaz de dar sentido a nuestro viaje sea el acceso a ese "punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda"³⁹.

También cabe citar una crítica sobre el mismo libro, en su traducción inglesa, debida a Emile Capouya, quien a propósito del concepto simbólico sobre la lotería expone: "and can stand as a fit symbol for the changes and chances of this fleeting world"⁴⁰. Y ya en *Bestiario*, para retro-

³⁶ García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires, Nova, 1968.

³⁷ Citado por García Canclini. *Loc. cit.*

³⁸ Citado por García Canclini: *Ibid.*, 20.

³⁹ García Canclini, Néstor. *Loc. cit.*

⁴⁰ Capouya, Emile: "Passenger list for limbo". (En: *Saturday Review*, 3 de abril de 1965, p. 29).

ceder más en las obras de Cortázar, la casa tomada, el tigre que circula incansablemente, y el ómnibus que lleva a Clara, simbolizan, bajo distintos aspectos, que la realidad no es simple, que todo tiene un reverso, hasta la tierra, aunque sólo podamos verla fugazmente en otros cuerpos celestes.

Los símbolos más importantes de "Rayuela".

Oswaldo López Chuchurra estima que "la novela de Cortázar apela al símbolo desde el principio"⁴¹. Por otra parte, Richard Allen en su citada conferencia afirmó que "en su técnica revolucionaria, Cortázar prefiere la estructura en torno a un motivo que con frecuencia se convierte en un símbolo"⁴².

En una mirada general a *Rayuela* se distinguen seis símbolos que hablan de ese salto hacia adelante que Oliveira pretende realizar: la rayuela misma; los puentes, del cual el tablón del capítulo 41 es sólo una variante; los ríos metafísicos, el ojo de la carpa de circo, el laberinto y el fondo negro del montacargas.

La rayuela se menciona varias veces, sea en la calle, en el hospital, o en el monólogo del propio pensamiento, como se da por segunda vez cuando Oliveira está pensando en sus relaciones con la Maga, y las ve como una vertiginosa rayuela. Cabe también destacar que aparece en todas ellas en relación con Oliveira y la Maga, o con sus dobles: Traveler y Talita. Esta rayuela simboliza aquí el juego que es esa búsqueda, el aspecto lúdico que en ella hay y lo ejemplifica con los personajes principales de la novela, los que más "juegan".

En un pasaje de *Rayuela*, que corresponde al capítulo 39, se encuentra un ejemplo donde se destaca con toda claridad la importancia de lo lúdico:

Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar el futuro abonado por los juegos ya jugados⁴³.

Otro símbolo, usado con cierta frecuencia, son los puentes. El autor de *La región más transparente*, dice al respecto:

Novela de puentes entre lo perdido y lo recuperable, *Rayuela* se inicia bajo los arcos del Sena y culmina sobre unos raquíticos tabloncillos que unen las ventanas de una pensión en Buenos Aires⁴⁴.

Si la rayuela simboliza la búsqueda en su aspecto lúdico, los puentes simbolizan la esperanza peligrosa que existe en ese juego donde uno puede equivocarse. La seguridad de que así como hay una parte del puente con *apariencia de seguridad* de este lado, el lado en que nosotros nos hallamos,

⁴¹ López Chuchurra, Oswaldo. "Sobre Julio Cortázar". (En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ed. Mundo Hispánico, 1967, p. 23).

⁴² Allen, Richard. *Loc. cit.*

⁴³ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, 266.

⁴⁴ Fuentes, Carlos. "Rayuela: la novela como caja de Pandora". (En: *Mundo Nuevo*, IX (París, Imp. Moderne Gelbard, 1967, p. 68).

hay en la otra punta del puente una *realidad de seguridad*⁴⁵. Todo confirma las palabras de Emir Rodríguez Monegal: "es un rostro hondamente marcado por el conflicto y la crisis pero también marcado por la esperanza"⁴⁶.

Los mismos raquíuticos tablones indican que allí, en el medio, hay inseguridad, peligro. El episodio del tablón, en el capítulo 41, es el más valioso entre los que hablan de los puentes. Otro pasaje de *Rayuela* aclara que estos tablones forman un puente: "ni que vaya a buscar un tablón en la antecocina para fabricar un puente"⁴⁷. Y el propio Cortázar, en su entrevista con Luis Harss, aclara con toda precisión lo que venimos diciendo:

El detalle del tablón recuerda la primera imagen del libro: la Maga en un puente —que se extiende sobre un elemento sagrado: el agua— en París. Los puentes y los tablones son símbolos del paso "de una dimensión a otra"⁴⁸.

Le siguen los ríos metafísicos. Aquí Cortázar ha incluido un elemento de profundo valor mítico y especialmente simbólico: el agua. Ya en los mitos de Sumeria se encuentra la idea del diluvio universal como aquel en que se reitera que la diosa de las aguas fue primordialmente el origen de toda realidad. También la Biblia afirma que antes de la creación de los animales y las plantas ya "el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas"⁴⁹. Entre los antiguos pobladores de México, Tláloc y su compañera Chalchiuhcueye eran respectivamente el dios y la diosa de las aguas, los más antiguos de todos los dioses. Las leyendas medievales, como la fuente de Juvencia y las hijas del Rhin, respondieron al mismo sentir. Y es Goethe mismo, el que en el *Fausto* exclama: "¡Todo ha surgido del agua! ¡Todo se conserva por el agua!"⁵⁰.

Cortázar, con suma habilidad, ha incluido este elemento simbólico y mítico en *Rayuela*. En el capítulo 21 se lee:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina los está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada⁵¹.

Una explicación muy bien lograda de lo que estos ríos significan se encuentra en el libro inédito ya citado: *Cortázar: una interpretación antropológica*, donde se aclara:

...se salvarán los que aprendan a reconciliar la inteligencia con la intuición, el inconformismo con la ternura, la crítica con la ingenuidad. Oliveira con la Maga. Aunque la palabra reconciliar puede atraer malos

⁴⁵ El subrayado es mío.

⁴⁶ Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela". (En: *Life*, 1965, p. 62).

⁴⁷ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 281.

⁴⁸ Cortázar, Julio. Citado por Luis Harss. (En: *Op. cit.*, p. 295).

⁴⁹ *La Biblia*, traducción de C. de Reina y C. de Valera. Buenos Aires, Soc. Bibl. en América Latina, p. 5.

⁵⁰ Goethe, J. W. Citado por Rodolfo Puigrós. (En: *Los orígenes de la Filosofía*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1966).

⁵¹ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 116.

entendidos: la coexistencia pacífica, el acuerdo de caballeros. No se trata de ignorar las dificultades, sino de aceptar la tensión y vivirla creadoramente⁵².

En conclusión, los ríos metafísicos simbolizan el camino de esa búsqueda a la cual *Rayuela* nos invita y, en el pasaje comentado, Oliveira representa una manera de enfrentarlos y la Maga otra. Conciliando los dos se encuentra el camino de la búsqueda correcta.

El laberinto es otro símbolo que usa Cortázar, que no se cansa de usar Cortázar. Jorge Luis Borges ha expresado en una oportunidad: "Ya estoy harto de los laberintos y de los espejos y de los tigres y de todo eso. Sobre todo cuando lo usan otros"⁵³. Pero el autor de *Rayuela* ha adoptado una actitud en su tarea de escritor y persiste en ella: la del uso misterioso y atrayente de los laberintos.

Los reyes es la obra donde Cortázar introduce este elemento, que no abandonó hasta el presente. Que no abandonó desde aquel momento en que, siendo aún un niño, lo hizo parte vital de su experiencia personal. Él mismo dice:

... desde niño todo lo que tuviera relación con el laberinto me resultaba fascinador... de pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa... cuando yo iba solo, iba saltando. Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino. En ciertas piedras que me gustaban yo daba el salto y caía sobre esa piedra. Si por casualidad no podía hacerlo o me fallaba el salto tenía la sensación de que algo andaba mal, de que no había cumplido con el ritual⁵⁴.

El capítulo 110 de *Rayuela*, que describe brevemente un sueño, expresa con mayor precisión aún la importancia del laberinto en la búsqueda. El mencionado capítulo se asemeja a uno de esos trozos de escritos que Julio Cortázar posee en su casa del Barrio Quince de París. Allí, frente a su escritorio, colgados como mariposas, hay toda una "antología de lo insólito cotidiano"⁵⁵: postales, recortes de diario, avisos publicitarios, y varias cosas más. Este artículo, que es uno de los pasajes más significativos de *Rayuela*, expresa:

El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perdieran en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud⁵⁶.

Y se llega entonces a la conclusión de que el acceso a este núcleo, a este centro de la búsqueda, no es directo; hay, por el contrario, que atra-

⁵² García Canclini, Néstor. *Op. cit.*, p. 29.

⁵³ Borges, Jorge Luis. "Harto de los laberintos". (En *Mundo Nuevo*, XVIII, París, Imp. Moderne Gelbard, 1967, p. 25).

⁵⁴ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 265.

⁵⁵ Vargas Llosa, Mario. *Loc. cit.*

⁵⁶ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 534.

vesar un laberíntico sendero que implica, entre otras cosas, el riesgo de extravío.

En el capítulo 43 de *Rayuela* aparece, en el escenario también simbólico de Oliveira en el circo, el ojo de la carpa de circo, "el orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizás contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado"⁵⁷. La comparación con el centro trae a colación una parte del artículo ya citado: *Rayuela, una búsqueda a partir de cero*, en donde la autora especifica que Oliveira no sabe lo que hay más allá del salto, y esto es justamente lo que simboliza el ojo de la carpa de circo:

Sin embargo, Horacio Oliveira se caracteriza por ser un buscador cuya lucidez no le permite ocultarse que el mandala, el camino, el puente, pueden desembocar en un pozo sin fondo, la ventana puede abrirse al vacío, y el centro ser un hueco que nos sorba definitivamente. Lo sabe y persiste contra toda desesperanza porque ha jurado no pactar⁵⁸.

El último de los seis símbolos mencionados es el fondo negro del montacargas. Este símbolo radicalmente paradójico, representa un descenso al infierno. Este descenso, que es llevado a cabo por el mismo Oliveira, se logra a través de un aparente acto de amor: el beso a Talita.

Algunas aclaraciones nos ayudan a entender esta aparente paradoja: "el problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas"⁵⁹. "Ha buscado (Cortázar) siempre en la paradoja el verdadero acorde"⁶⁰.

García Canclini acota con toda precisión que:

En este caso es aún más significativo, porque Oliveira besa a Talita —mejor besa en ella a la Maga— y accede entonces al cielo de la Rayuela. Cuando terminan, conscientes de haber ingresado en una zona vedada, Talita se lo cuenta a Traveler y Horacio se encierra en su habitación armando una extraña defensa con piolines, rulemanes y palanganas. Quien ha alcanzado una experiencia suprema no puede seguir viviendo como cualquier otro, se trastorna y establece una relación nueva con las cosas⁶¹.

Así es como se llega al final mismo de la novela con el fondo negro del montacargas, rico y novedoso símbolo usado por Cortázar, que señala especialmente el precio, lo costoso, de este salto hacia adelante.

La relación entre los símbolos.

Ha de notarse, finalmente, que la relación existente entre la rayuela y los otros símbolos de la novela de Cortázar no es fortuita. Al menos para el caso de la rayuela, puesto que las diferentes teorías existentes sobre el origen y desarrollo de este juego le atribuyen relación con el laberinto, con el agua, y con los centros.

⁵⁷ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 310.

⁵⁸ Barrenechea, Ana María. *Op. cit.*, p. 72.

⁵⁹ Cortázar, Julio. Citado por Luis Harss. (En: *Op. cit.*, p. 299).

⁶⁰ Cortázar, Julio. Citado por Luis Harss. (En: *Op. cit.*, p. 255).

⁶¹ García Canclini, Néstor. *Op. cit.*

Sebeck y Brewster, quienes aportaron los primeros estudios sobre el juego de la rayuela, han expresado que hay "una conexión entre el diagrama de la rayuela y el laberinto"⁶² a la vez que han sugerido que el avance de un compartimiento a otro es una representación del progreso del alma.

Rodrigo Caro, por su parte, piensa que el juego existía antes del cristianismo, y por ello cree que la expresión actual del mismo derivaría de formas muy antiguas, más precisamente relacionadas con los mitos del laberinto. Es Hernández de Soto quien completa estos pensamientos en la relación que él encuentra entre la rayuela española, llamada rambla, y el esquema laberíntico. Además, la tradición laberíntica es subrayada por las dificultades inherentes al juego. Como bien lo nota Eduardo Menéndez, se encuentra en los itinerarios, de los cuales hay ejemplos en nuestro país como los de las rayuelas llamadas gambeta y caracol; o en los impedimentos del juego como el llevar el tejo en la frente, o en el dedo índice, o el más común de empujar el tejo con la punta del pie mientras se avanza a pie cojo.

Es otro tipo de rayuela la que nos ayuda a considerar la relación de este juego con el centro. En efecto, hay una rayuela hindú en que se representa un ascenso a la montaña y la posterior inmersión en el agua. Como es sabido la montaña es un lugar sagrado, identificado con lo celeste, y considerado representación arquetípica del centro del mundo. La peregrinación hacia ella implica por lo tanto una aproximación al cielo, a lo sagrado, tal como lo destaca con claridad Mircea Eliade; a la vez que enfatiza que el camino hacia el agua presenta caracteres sagrados porque "implica una serie de consagraciones y pruebas"⁶³.

Pero, independientemente de este tipo de relaciones, se encuentran características comunes en los símbolos usados por Cortázar en *Rayuela*, las cuales nos ayudan a completar la visión que de esta búsqueda que nos concierne representan los símbolos. Entre las más importantes se destacan: todos estos símbolos nacen de algún lugar que es conocido o seguro, todos se dirigen a un lugar desconocido o difícil de alcanzar, en la mayoría se destaca la zona intermedia que es insegura o está suspendida en el vacío, y por último se acepta en todos ellos el aspecto lúdico.

Y hasta aquí con los símbolos, como enunciado previo. Volveremos sobre ellos, a medida de su aparición literaria en *Rayuela*.

LOS PERSONAJES DE "RAYUELA"

De un curso sobre la novela y el cuento, dictado por el doctor Federico Peltzer, extraemos los cuatro factores a considerar en este capítulo. Ellos son, por orden de desarrollo, los siguientes: el mundo abierto de los personajes de *Rayuela*, la situación como instalada en los personajes, la posición de los personajes de *Rayuela* y, por último, superación de figuras o constelaciones de personajes.

⁶² Sebeck y Brewster. Citados por Eduardo Menéndez. (En: "Aproximaciones al estudio de un juego: la Rayuela", de *Separata de Cuadernos del Inst. Nac. de Antrop.*, Buenos Aires, 1963, p. 152).

⁶³ Eliade, Mircea. Citado por Eduardo Menéndez. (En: *Ibid.*, p. 154).

El mundo abierto de los personajes de "Rayuela".

Las teorías de Morelli, personaje creado en los capítulos prescindibles de *Rayuela*, son las que en realidad pone en práctica Cortázar por medio de este libro.

Una parte de esas teorías se refiere al hecho decidido de terminar con la novela tradicional de orbe hermético, pues *Rayuela* proclama un orbe abierto que no encierra al lector, no lo substraer del resto de la realidad, sino que lo deja tal cual es. Ya no es el problema aquí quitar al lector del mundo para "apueblarlo" en la novela, sino dejarlo donde está, y desde allí hacer posible su participación en la ficción. Por eso Cortázar no es antinovelesco como se le llama, pero sí antinovelístico, porque quiere terminar con la novela de orbe cerrado, no con la novela en sí. Dice Peltzer:

... nosotros no vemos que unas situaciones estén encadenadas con otras. Pasa algo en París; luego viene Oliveira a Buenos Aires. Lo que pasa en Buenos Aires parece no tener relación con lo que pasa en París; y en la última parte hay directamente una intercalación de episodios de uno y otro plano. Y nosotros nos preguntamos qué sentido tiene esto; no podemos comprender esta trama, porque no se desenvuelve como se desenvuelven todas las novelas. Sin embargo, cuando terminamos el libro y lo cerramos, nos damos cuenta de que hemos vivido un mundo, el mundo de esos seres, sólo que era un mundo abierto⁶⁴.

El más grande mérito de esta novela es que en ella están encarnados los grandes problemas del hombre contemporáneo. El hombre contemporáneo es en esencia un hombre que busca. Y este hombre que busca es el que nos interesa aquí. Así, este tipo de novela es la que se coloca en la mejor tradición novelística, porque

... es la que se instaura con Cervantes, la que al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin embargo el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido⁶⁵.

La situación como instalada en los personajes.

En un pasaje de *Rayuela* se lee:

La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector o al revés. Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética⁶⁶.

⁶⁴ Peltzer, Federico. *Loc. cit.*

⁶⁵ Barrenechea, Ana María. *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁶ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, 543.

Esto influye en el aspecto temporal dentro de la estructura de la novela, los personajes no pasan a través de acontecimientos sino que viven hacia adentro sus propios problemas. Se opera así consecuente ruptura del tiempo cronológico. No hay un encadenamiento lineal, sino saltos y retrocesos. Por ejemplo, el retroceso al pasado que nos describen las páginas 113 en adelante. O el vivir de los personajes en dos situaciones, como Oliveira en la página 409.

El fluir de la conciencia funde la barrera entre lo que constituye el mundo exterior y lo que forma el interior; quedan de esta manera expuestos los problemas más íntimos y, entonces, al aflorar los mecanismos psíquicos, se afirma la individualidad, se llega a la conclusión de que el hombre está solo. Y se incursiona en el tema de la soledad que, al tratar a Oliveira, el personaje principal, surgirá en toda su expresión. Dice María Isabel de Gregorio:

En *Rayuela* la acción no existe. Está dentro de los personajes... El viaje es hacia adentro y el propósito representar al hombre, a la sociedad, al país en un intento total⁶⁷.

Frente a la pregunta, que ahora surge naturalmente: ¿cuál es el mundo representado?, se contesta: la trayectoria angustiada de un hombre desubicado, su infructuosa búsqueda de un punto de arraigo a través de dos sociedades igualmente corruptas. La trama pierde importancia, la novela que nos interesa es la que coloca la situación en los personajes. Por esto es que Peltzer, en lugar de llamarles personajes, les llama personas.

La posición de los personajes de "Rayuela".

Dice Alfred Mac Adam:

Los personajes de *Rayuela* como los de *Los premios* se dividen en principales y menores, pero la importancia de los primeros no depende de cómo reaccionan a las circunstancias que se relatan en la obra sino por su valor ante Horacio Oliveira... los personajes principales de *Rayuela* nunca dejan de ser personajes novelescos. Son importantes sólo porque el protagonista se ve a sí mismo en ellos o porque le recuerdan a la Maga, el catalizador de su vida... las figuras menores en ambas obras representan determinados papeles sociales o intelectuales y tienen, en muchos casos, un fin humorístico derivado de su lenguaje, una parodia del habla de la profesión o clase socio-económica del personaje⁶⁸.

Dos tipos de personajes es la conclusión de Mac Adam: principales y secundarios. Todo ello por su relación, de una u otra manera, con Horacio Oliveira, el argentino expatriado. Los personajes principales surgen inmediatamente para el conocedor de *Rayuela*: Horacio Oliveira y la Maga. Luego Traveler, Talita y Morelli, el personaje creado en los capítulos prescindibles. Entre los secundarios se encuentran: todos los socios

⁶⁷ Gregorio, María Isabel de. *Op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Mac Adam, Alfred J.: "Cortázar novelista". (En: *Mundo Nuevo*, XVIII, París, Imp. Moderne, Gelbard, 1967, pp. 41-42.

del club de la serpiente, Emmanuele, Berte Trephat, Rocamadour, en "el lado de allá" y Gekrepten, Don Crespo, la señora de Gutusso y otros en "el lado de acá."

Horacio Oliveira, primera y tercera persona del relato, porteño típico⁶⁹, es el protagonista de *Rayuela* que se caracteriza por buscar, por buscar de una determinada manera que desvirtúa las búsquedas solemnes y ordenadas. El capítulo 1º se inicia con aquella pregunta casi irremplazable del personaje-narrador Oliveira: "¿Encontraría a la Maga?"⁷⁰. Y él mismo relata acerca de aquel internarse en un montón de basura donde

...yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles, método que había empezado a practicar años atrás en un hospital y que cada vez me parecía más fecundo y necesario. Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliares, pensando en olores y caras, conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940. Tenían tan sólo tacos de goma, suelas muy finas, y cuando llovía me entraba el agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido⁷¹.

Y un poco más adelante este narrador-personaje se presenta a sí mismo como un filósofo, porque Horacio Oliveira es un pensador profundo, un filósofo, que se encuentra en plena elaboración de su sistema filosófico:

Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes⁷².

Y así Oliveira no cesa de indagar, en esa búsqueda que es todo un desafío a las académicas y solemnes.

Prefiere que su vida fluctúe entre Vivaldi y una clocharde antes que desarrollarla linealmente sobre lo clasificado por la costumbre... ocupa así su tiempo con líos monstruosos que abarcan amantes, amigos, acreedores y funcionarios, y en los pocos ratos libres hace de su libertad un uso que asombra a los demás y que acaba siempre en pequeñas catástrofes irrisorias⁷³.

Esa búsqueda implica en primer lugar libertad, la cual es casi una obsesión para él: libertad del hermano, que aún le envía dinero, libertad de la familia, de Gekrepten, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Argentina, del club de la serpiente, de la Maga, de París. De Talita, a

⁶⁹ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 15.

⁷¹ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 19.

⁷² Cortázar, Julio. *Ibid.*, 20.

⁷³ García Canclini, Néstor. *Op. cit.*, p. 26.

la que besa en el fondo negro del montacargas no por amor sino por una experiencia inaudita más.

Porque:

Oliveira teme al amor. Puede hacer malabarismos metafísicos sobre la realidad inaprehensible, la soledad de cada uno, la rayuela que, si se pierde pie, conduce a la casilla del infierno o de la muerte. Todo es, para él, menos peligroso que el amor. Hombre-niño, escapa de la entrega como si la mujer-amor pudiera devorarlo... Toma el contorno de una mujer, su apariencia para poder dejarla en cualquier momento y volver a su mundo.

Un mundo donde no hallará a la Maga⁷⁴.

Esa libertad, más que un medio, es un fin; un fin que le hace vivir el amor, la experiencia más íntima al ser humano en el universo, sólo como un instrumento, como un medio más de su búsqueda. Horacio Oliveira identifica así la exigencia básica de la vida auténtica con la soledad, la separación de los demás para ubicarse en lo propio. Y es el momento en que esa libertad se convierte en un absurdo.

Hay tres lugares en *Rayuela* que ejemplifican de manera concisa el papel que el absurdo juega en Horacio Oliveira: el encuentro con la pianista Berte Trepath, la compañía de la *clocharde* y el hecho de haberse acostado con otro hombre, tal como lo confiesa a la Maga.

En el primer caso, que se encuentra en el capítulo 23 donde ya Horacio se ha separado de la Maga, esa ansia de absurdo le impulsa a entrar al concierto porque le causaba gracia el nombre de la pianista. Allí presencia el recital de una malograda pianista y pésima compositora, que llevaba "zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos"⁷⁵, escucha el concierto, es testigo de que los presentes, uno por uno, se retiran del concierto, aplaude realmente divertido cuando sólo quedaban unas pocas personas, acompaña a la pianista hasta su casa sintiéndose como un vómito⁷⁶ bajo la lluvia, y huye al fin, calumniado de vicioso y otros adjetivos no menos despectivos, ahogados en gritos inaudibles.

Por otra parte el capítulo 36 brinda generosamente otro ejemplo de lo absurdo resumido en unas pocas imágenes significativas: aquella en que Emmanuele canturreando una canción está tirada en el piso del camión celular boca abajo mientras Horacio piensa en Heráclito enterrado en los excrementos a la vez que pone sus pies sobre las nalgas de ella.

En el capítulo 4 esta pasión por lo absurdo se muestra sin restricciones en el diálogo entre la Maga y Oliveira:

—¿Se tiró un lance con vos la negrita?

—Por supuesto. Pero lo mismo nos hicimos amigas, le regalé mi rouge y ella me dio un librito de un tal Retef, no... esperá, Retif...

—Ya entiendo, ya. ¿De verdad no te acostaste con ella? Debe ser curioso para una mujer como vos.

—¿Vos te acostaste con un hombre, Horacio?

—Claro. La experiencia, entendés⁷⁷.

⁷⁴ Peltzer, Federico. "Alejandra y la Maga". (En: *La Gaceta*, Tucumán, 3 de setiembre de 1967).

⁷⁵ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 126.

⁷⁶ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 141.

⁷⁷ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 39.

La experiencia, sí, pero no lo que normalmente se entiende por experiencia sino la experiencia de lo absurdo.

Este absurdo lo vive subjetivamente Horacio en la dualidad de procurar por un lado una comprensión racional del mundo y al mismo tiempo tratar inútilmente de negar la razón porque la ve como un estorbo. Pero, para Horacio, lo racional es imprescindible, aunque lo lleve a alejarse de los demás y lo conduzca al absurdo y a lo irracional. Otra vez la tensión, la paradoja, el *ars combinatoria*.

¿Es Horacio el propio Cortázar? Cortázar mismo dijo una vez: "No me parece que Persio sea un portavoz de mis ideas, aunque de alguna manera puede serlo..."⁷⁸, queriendo expresar con ello que el personaje central de una novela que él crea, en este caso Persio de *Los premios*, no es totalmente él. Pero nada niega que lo sea parcialmente. Lo mismo ocurre con Oliveira, y el mismo Cortázar vuelve a manifestarlo, en una carta privada, dirigida al profesor García Canclini:

De alguna manera soy también un lector entre los muchos que leerán su ensayo, alguien lo bastante maduro y objetivo como para inclinarse sobre ese Cortázar del que se habla, sin el gesto del que se asoma al espejo a ver cómo está su imagen en ese momento o con esa luz. En casos así me parezco bastante a Oliveira⁷⁹.

El final de Oliveira, en el capítulo 56, que es el final de la novela tradicional, es realmente ambiguo. Aquí, por razones de desarrollo, se deja para otro capítulo.

La contrafigura de Horacio, la otra mitad que falta para completar el todo, se da en la Maga. La Maga es la mujer que él elige, con posibilidad de poder abandonarla en cualquier momento; ser humano que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. A ella le resulta más natural ser que pensar, responder espontáneamente a las infinitas llamadas del mundo que la rodea. Es una existencia integrada en la vida, mientras Oliveira resulta una vida que pretende integrar la existencia. La Maga simboliza quizás en última instancia lo que él quisiera ser y ver⁸⁰.

Peltzer destaca la importancia de la Maga para la literatura novelística en nuestro país:

La novelística argentina no abunda en personajes femeninos perdurables. Después de algún intento romántico, con las inevitables idealizaciones ("Amalia"), es la nuestra una novela de criaturas masculinas, con alguna que otra excepción (tal vez aquella "Balbina" de Lynch, o ciertas lejanas heroínas de Mallea). Dos novelas del último tiempo ofrecen, en cambio, ricos caracteres femeninos: Alejandra, la protagonista de *Sobre héroes y tumbas*; la Maga, uno de los personajes de *Rayuela*. Hay en ellas una supervivencia, más allá del libro, que es el mejor signo de validez. Aunque justo es reconocer que,

⁷⁸ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 277.

⁷⁹ Cortázar, Julio. (En: Carta a Néstor García Canclini, *Op. cit.*).

⁸⁰ Dice María Isabel de Gregorio: "Pero encontraba algo en la Maga, porque la Maga inocente de cultura representaba lo logrado, aquello intuitivamente logrado." *Op. cit.*, p. 49.

si en parte son lo que son, debemos situarlas al lado de otros personajes, esta vez masculinos (Martín en el libro de Sabato, Oliveira en el de Cortázar) que, en buena parte, determinan sus pasos⁸¹.

Esta Maga, que también se llama Lucía⁸², según se confirma en las páginas 84, 110 y 160 de *Rayuela*, es una mujer valiente que vive con Oliveira en París, que no ha rechazado tener el hijo en un momento dado y luego criarlo y menos aún presenciar que toda esa lucha fue casi vana al verlo morir y, sumado a esto, aceptar la separación de Oliveira. De todas estas múltiples facetas de su personalidad que *Rayuela* nos entrega deducimos que la Maga es intuición, afecto, instinto y también la conciencia de ese instinto. Una mujer que acepta realidades humanas y no les huye como Oliveira.

Porque entre Oliveira y la Maga, el autor ha querido expresar un contraste notable. En la página 25 el mismo Oliveira establece la diferencia:

Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden, lo supe en el mismo momento en que descubrí el contenido de su bolso (era un café de la rue Reaumur, llovía y empezábamos a desearnos), mientras que yo lo aceptaba y lo favorecía después de haberlo identificado⁸³.

Frente a la libertad el aceptar compromisos, frente a lo intelectual lo intuitivo, lo afectivo; frente a la soledad inhumana la pasión humana. Este contraste no es incidental ni forzado sino que surge en el curso mismo de la novela. Es semejante, aunque en otra dimensión de elecciones, a la pareja Traveler-Talita.

Traveler, el doble de Oliveira, sorprende con su nombre debido a que significa, literalmente, el viajante. Y sorprende porque Traveler ha viajado muy poco: sólo cruzó a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay. En este sentido se entiende que Fuentes está equivocado al decir que nunca pasó el Río de la Plata.

La semejanza suya con Oliveira es tan apreciable que términos como hermano son comunes entre ellos, y aún Oliveira llama a Traveler su *doppelgänger*. Pero es evidente que hay en Traveler una diferencia significativa con Oliveira: aquél se ha comprometido con la vida. Es también un intelectual, un inconformista magnífico, un filósofo a su manera, pero ha aceptado compromisos y los mantiene. Rescata su amistad con Horacio mientras éste la deteriora; realiza la parte positiva de su existencia especialmente en la comunicación para consigo mismo y para con los demás, mientras Horacio la negativa.

Oliveira llama a Traveler su *doppelgänger*, pero al correr de la acción se verifica que el verdadero *doppelgänger* es él mismo. Y es Traveler mismo quien lo confirma en el capítulo que describe el encierro de Horacio Oliveira:

⁸¹ Peltzer, Federico. "Alejandra y la Maga". (En: *La Gaceta*, Tucumán, 3 de setiembre, 1967).

⁸² Ghiano en *La Nación*, octubre de 1963, pregunta: "¿La uruguayita Lucía del tango?"

⁸³ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 25.

El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita, y entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo. Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana⁸⁴.

Pero Horacio insiste en conservar su posición, y corrobora así la opinión de Traveler. Quiere encerrarse, quiere quedarse solo. Oliveira acota una frase, profunda en dimensión espiritual, tanto que elude todo comentario: "sos grande, hermano"⁸⁵ y hay actitudes loables en Traveler, como aquella en que "Traveler lo miraba y Oliveira vio que se le llenaban los ojos de lágrimas"⁸⁶; o: "Déjenlo tranquilo —mandó—. Va a estar bien dentro de un rato"⁸⁷. Y más adelante: "Metete la falleba —dijo Traveler— no les tengo mucha confianza"⁸⁸.

Talita, el doble de la Maga, es aquella mujer que por momentos está entre Traveler y Oliveira, aunque no al final por supuesto. En un diálogo mantenido entre Talita y Horacio se expresa justamente esa idea:

—Qué querés —dijo Talita—. Yo creo que Manú tiene razón.

—Claro que tiene —dijo Oliveira—. Pero lo mismo es idiota, y vos lo sabés de sobra.

—De sobra no. Lo sé, o mejor lo supe cuando estaba a caballo en el tablón. Ustedes sí lo saben de sobra, yo estoy en el medio como esa parte de la balanza que nunca sé cómo se llama⁸⁹.

Resumiendo este juego de dobles, diremos que Oliveira y la Maga constituyen la pareja original del relato. Con ellos se inicia, al decir de Chuchurra, un "argumento poliangular", porque cada uno de los personajes que van apareciendo desprenden desde su lugar una cantidad necesaria de energía para mantener viva esta imagen de la existencia⁹⁰. Traveler des-oculta a Oliveira y Talita refleja a la Maga. El juego dual, la relación de los términos semejantes, hace que cada una de las cuatro existencias se sienta comprometida con la otra. Aun la Maga que está en París sirve de unión y desunión entre los otros vértices de esta magnífica figura novelesca. Sin su presencia sería imposible trazar la figura, y veremos oportunamente lo que esto significa. Talita es *una*, ella misma; y es *dos*, ella y la Maga. Oliveira y Traveler son *dos* que van modelando la imagen de *uno*.

Y queda por último Morelli, el personaje que Julio Cortázar crea en los capítulos prescindibles para expresar con toda seguridad algunas de sus propias ideas; hablando en su nombre cuando propone que la novela no debería ser escrita sino des-escrita, formar un lenguaje, una contraconvención.

⁸⁴ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 394.

⁸⁵ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 400.

⁸⁶ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 401.

⁸⁷ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 402.

⁸⁸ Cortázar, Julio. *Loc. cit.*

⁸⁹ Cortázar, Julio. *Ibid.*, p. 311.

⁹⁰ Chuchurra, Osvaldo. *Op. cit.*, p. 24.

Con Morelli se cierra la lista de los personajes principales, que son los que nos interesan en esta búsqueda que Cortázar propone; y se completa así una figura. Los integrantes masculinos de esta figura son presentados por *The New Republic* de esta manera:

Horacio, Traveler, and Cortázar are four different men; and yet, each bears a progressive relationship to the other. Traveler is what Horacio would have been, had Horacio not left Argentina. Horacio is what Morelli would have been had Morelli succumbed to the joy or the search for the sake of searching, the search without direction, the "destroyer of compasses", and Morelli is what Cortázar might have become, had no Cortázar written Hops-cotch —a theorist, a cataloguer of customs, an accumulator of chippings, notebooks and incomplete novels. The relationship between Cortázar and Morelli is the most tenuous since one blurs into the other. And yet he is there, for he has accomplished what the older author, Morelli, merely proposes⁹¹.

Y corresponde a Rosa Boldori la reflexión que destaca la interacción existente entre todos los personajes principales de *Rayuela*:

En *Rayuela* se desarrolla e intensifica lo que estaba en germen en *Los premios*. El personaje marginado pasa a asumir un rol protagónico y las restantes figuras no constituyen sino sus desdoblamientos, irradiaciones y proyecciones. Traveler es la contraparte de Horacio; Morelli, su alter ego literario; la Maga, su personalidad complementaria. Todos son, en última instancia, desdoblamientos del propio autor. *Rayuela* es un largo monólogo de Cortázar⁹².

Superación de "figuras" o "constelaciones de personajes".

La última mirada a los personajes de *Rayuela* quizás sea la más difícil, justamente porque Cortázar mismo no es consciente totalmente de lo que busca en este sentido.

Parte de la idea del doble, la cual es una constante en la obra de Cortázar. Las dos variantes fundamentales, que Harss ha acertado en precisar, de estos dobles se dan cuando toma forma onírica y cuando es base para una meditación sobre la inmortalidad⁹³. Pero en todas ellas se hace uso de una idea muy querida por Cortázar.

Très jeune, j'ai été hauté par l'idée du double. J'en étais parfaitement conscient, puis, en lisant "Aurelia", j'ai été comme frappé d'un coup de foudre⁹⁴.

A la vez, el tema es vivido por Cortázar aunque, como él mismo lo dice, una sola vez experimentó el desdoblamiento de sí mismo.

Je ne me suis réellement dédoublé qu'une fois. Il n'y a pas longtemps de cela. C'était rue de Rennes. J'étais en train de marcher lorsque j'ai nettement senti que je marchais à côté de moi-même. Il s'était produit comme une

⁹¹ *The New Republic*: April, 23, 1966.

⁹² Boldori, Rosa. "Cortázar: una novelística nueva". (En: *Op. cit.*, p. 23).

⁹³ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 292.

⁹⁴ "Julio Cortázar et Monteforte Toledo, les deux tendances de la littérature ibero-américaine". (En: *Arts*, Paris, 29 août, 1963, p. 2).

dechurure en moi, par laquelle je m'étais échappé. Cela n'a pas duré tres long-temps, mais je m'en souviens comme de la plus intolerable douleur de ma vie. Sans doute es-ce arrivé parce que j'étais très fatigué. En tout cas, je ne l'avais pas cherché⁹⁵.

Más lo verdaderamente valioso para el tema de la búsqueda es que esta idea del doble conduce a la de figura. Pues, dice Cortázar

... las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que vista desde un criterio lógico, es inconcebible⁹⁶.

¿Qué es, en definitiva, la figura? El autor de *Rayuela* responde: "Es el sentimiento —que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera intensa— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos"⁹⁷.

Dos maneras de ejemplificar esto encuentra Cortázar, una que le pertenece y otra que toma de Jean Cocteau. En la suya explica que uno puede estar quizás formando parte de una estructura que se "continúa a doscientos metros de aquí"⁹⁸. El otro ejemplo es de Cocteau y es felicísimo. Recuerda éste que las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que cumplen tal función; pero nosotros, los seres humanos, somos perfectamente conscientes de la existencia de tales constelaciones.

Todas estas nociones se vierten en la narración de Cortázar. El autor de *Rayuela* quiere dar sentido, acción, vida a su novela para que ya no exista mera interacción de individuos, sino superación de figuras, abandono de lo particular por lo general. Para las muchas dudas que puedan acudir frente al significado de estas figuras las propias palabras de Cortázar constituyen un aliciente: "ya sé que no es fácil explicar esto, pero a medida que vivo siento cada vez más intensamente esa noción de figura"⁹⁹. Tras todo esto hay, para él, leyes que escapan a lo individual. Esas figuras son una ruptura de lo individual; y aquí ya es imposible negar la profunda influencia teológica-religiosa oriental en Cortázar.

No hay entonces para Cortázar lo que Guy Michaud llama "sintaxis de personajes"¹⁰⁰. Se han roto una vez más los esquemas de la novela tradicional, se ha preferido optar otra vez por los de la novela moderna. Y en esta ruptura hay también una expresión de la búsqueda, del salto más allá. Una expresión que todavía no se entiende, en la medida en que el propio Cortázar lo ignora, pero que se dibuja en la sugestión de no buscar en la propia individualidad, sino en esas contelaciones de las cuales los seres humanos formamos parte.

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ Harss, Luis. *Loc. cit.*

⁹⁷ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 278.

⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁰ Guy Michaud. Citado por Raúl H. Castagnino. (En: *El análisis literario*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, p. 126.

LAS DIVISIONES DE "RAYUELA"

Rayuela se divide en dos partes: una que comprende hasta el capítulo 56 y otra que abarca hasta el final del libro y que el autor ha intitulado "capítulos prescindibles". La primera parte, que se subdivide en dos secciones: "del lado de allá" y "del lado de acá", puede leerse sin interrupciones desde el capítulo 1º hasta el capítulo 56. Según Cortázar "el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue"¹⁰¹. La segunda lectura se indica por un "tablero de dirección" y ofrece al lector la posibilidad de leer la novela completa de la siguiente manera: 73-1-2-116-3-84 y así sucesivamente hasta el final. Brinda entonces la segunda lectura la posibilidad de leer el libro como si se estuviera saltando sobre una rayuela.

Los "capítulos prescindibles".

Todo esto de una novela que va hasta el capítulo 56 y de otra que comprende todo el libro pero que debe leerse en forma salteada es otro engaño más de los habituales en Cortázar. Ellos son usados para distraer al lector o, lo que sería más correcto, para activar al lector, para destruir al "lector hembra" y crear una nueva clase de lectores. Los "capítulos prescindibles" son útiles para aquellos que leen buscando, no para quienes simplemente leen.

Aníbal Ford se ubica en esta perspectiva cuando comenta:

Literatura activa que trata de mover al lector, que trata de ser una terapia contra cualquier estancamiento, en caso complejo y personal de lo que Vargas Llosa definió inteligentemente en su artículo sobre la literatura como "una insurrección permanente"¹⁰².

Y el mismo Morelli lo aclara en *Rayuela*:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, "ne jamais profiter de l'élan acquis". Como todas las criaturas de elección del occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie¹⁰³.

Así es como detrás de una prescindible y secundaria elección en lo referente al método de lectura se encuentra que

La renovación técnica no obedece en *Rayuela* a una búsqueda de originalidad, sino que tiene un propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer una "mutación" del lector, luchar contra la pasivi-

¹⁰¹ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, p. 7.

¹⁰² Ford, Aníbal. De *Marcha* (Montevideo, 4 de mayo, 1966), p. 30; reproducido en *Mundo Nuevo*, I, (Paris. Imp. Gelbard, 1966).

¹⁰³ Cortázar, Julio. *Op. cit.*, 452.

dad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela —para emplear sus términos— debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo, de un lector que le haga frente cuando sea necesario, que colabore en la tarea de estar cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado y de cara al sol¹⁰⁴.

El mismo Cortázar, para concretar un ejemplo, expresará luego por escrito al profesor García Canclini: "Esta vez sí, esta vez encontró a Cortázar, en toda la extensión de la palabra encontrar; me refiero al contenido de su magnífico ensayo."¹⁰⁵

Las mismas divisiones del libro confirman y completan lo dicho hasta aquí. Si se lee la novela en la primera de las dos maneras indicadas se notará que la trama se desarrolla de acuerdo con la lógica temporal de la novela tradicional. Tal actitud lleva al lector a un fin que en el sentido espacial es cierto, aunque no lo sea en el intelectual. Al llegar al final de la novela, Oliveira, según las palabras de Alfred Mac Adam, "deja la resolución verbal suspendida entre posibilidades sólo conjeturables"¹⁰⁶.

Pero la segunda manera de leer la novela es diferente. Los llamados "capítulos prescindibles" se transforman necesaria y felizmente en imprescindibles. Concretan la apertura del sistema que hasta entonces se había adecuado a la novela tradicional permaneciendo fiel al molde cerrado.

Todo esto no tiene sino un fin: sorprender al lector, burlarle; y al burlarle, activarle, animarle a participar de una búsqueda que supone y es la novela moderna. Fin que conlleva la implicación de la obra como independiente en cierta medida del artista.

Esta elección de una lectura completa de *Rayuela* es la aceptación a participar de la búsqueda en que Cortázar está empeñado y a la cual nos invita. Quien lee sólo la primera parte de *Rayuela*, lee la novela tradicional, una novela tradicional que es sinónimo de aquel tipo de vida que no tiene el menor interés de analizarse a sí misma. Quien lee la novela completa participa de la búsqueda y, en la medida en que se entrega a la narración, del salto hacia adelante.

Ahora bien, ¿por qué esos "capítulos prescindibles" se presentan caóticamente reunidos por Cortázar? ¿Por qué esos artículos de periódicos, diarios, máximas, pensamientos, diálogos aislados, reunidos aparentemente sin orden alguno? En el número dedicado a Cortázar, del *Boletín de Literaturas Hispánicas*, se encuentra la siguiente respuesta que creemos acertada:

Porque así vemos las cosas, así vivimos, sin apuntarnos a un devenir perfectamente ordenado, donde las cosas van uniéndose unas a otras para ensamblar o no entre ellas. Mientras tanto, entre dos sucesos que sí tienen relación, desde el punto de vista del encadenamiento lógico, nos ocurren muchas otras cosas, leemos, hablamos con alguna persona, nos interesa un suelto del periódico, quedan grabadas palabras de algún libro o simplemente nuestra mente divaga. Y así nos la da Cortázar¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Cortázar, Julio. "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela". (En: *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, noviembre, 1965).

¹⁰⁵ Cortázar, Julio a García Canclini. *Loc. cit.*

¹⁰⁶ Mac Adam, Alfred J.: *Loc. cit.*

¹⁰⁷ Gregorio, María Isabel de. *Op. cit.*, p. 45.

El "lado de acá" y el "lado de allá".

Otra división importante hay en *Rayuela*, tan importante que es la clave por excelencia para interpretar el salto hacia adelante, *Rayuela* y Cortázar mismo: es la clave del desarraigo. La realidad de vivir en dos mundos, pero de no estar en ninguno, la experiencia de palpar dos mundos que se buscan pero que nunca coinciden totalmente. La tarea literaria de recordar a Buenos Aires y Argentina pero nunca llevar hasta el final decisivo esos recuerdos.

El "lado de más allá", que es París, que es el Norte, uno de los polos de la búsqueda. Se abre esta primera parte con un epígrafe de Jacques Vaché a André Breton, uno de los fundadores de la escuela surrealista. El epígrafe dice: "nada mata tanto a un hombre como verse obligado a representar su país". Oliveira es justamente eso. Un argentino que vive en París, un argentino afrancesado como lo presenta a través de uno de los personajes de su novela. Oliveira es el porteño que, como todos los porteños, no quiere darse, no quiere brindarse.

Todo esto no es casualidad. Hay una razón. Porque si se le han hecho reproches a Cortázar el más fuerte ha sido el de irse a París. Dice él mismo:

... me acuerdo de que cuando estaba por venirme a París, un joven poeta que es ahora un crítico y ensayista muy conocido en la Argentina, aludió amargamente a mi partida y me acusó de algo que se parecía mucho a la traición. Pienso que todos los libros que he escrito en Francia constituyen un profundo mentís para esa persona puesto que mis lectores me consideran un escritor argentino, incluso muy argentino. De modo que la frase de Vaché tiene para mí un valor irónico con respecto a esa argentinidad tan proclamada de la boca para afuera¹⁰⁸.

También los que realizan el reproche se olvidan, como bien destaca Peltzer, que si Cortázar se fue de la Argentina es porque en ella no encontró lugar. Cortázar aprovecha así para lanzar, en medio de una ficción y de una teoría literaria, una defensa personal en la que se dice a gritos que el problema no está en adaptarse a un país sino al universo en que vivimos.

Vargas Llosa, en una entrevista que realizó a Cortázar, le hizo esta pregunta: "¿Qué significa París para usted?"; y la respuesta de Cortázar fue:

Durante muchos años garantizó para mí la libertad que sólo da ese anonimato que tanto desespera a quienes se creen importantes en su país. Sigo creyendo que no ser nadie en una ciudad que lo es todo vale mucho más que la fórmula contraria¹⁰⁹.

Cortázar se siente otro cuando vuelve a la Argentina y por eso sólo ha hecho cuatro viajes desde que se fue definitivamente a París. El último de ellos data de 1962. Dice que cuando viene a la Argentina le embarga "como un fantasma entre los vivos, o como un vivo entre los fantasmas,

¹⁰⁸ Harss, Luis. *Op. cit.*, pp. 290-291.

¹⁰⁹ Vargas Llosa, Mario. *Loc. cit.*

lo que es todavía peor"¹¹⁰. La última vez que advirtió marcadamente su inexistencia en Buenos Aires fue cuando una tarde de 1961 había llegado temprano a la confitería Jockey Club para verse con el pintor Kasuya Sakai y de repente cruzó la acera y se acercó a la librería Galatea. En ese momento un grupo de ocho a diez chicas que salían de sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras, y que llevaban dos de sus libros: *Bestiario* y *Las armas secretas*, se reían y hablaban sueltamente de ese Cortázar a quien pensaban en París o en cualquier otra parte menos al lado de ellas. Para él fueron momentos terribles.

Ser ciudadano del mundo y por ende sentirse ciudadano argentino es el problema, dice Cortázar. Vivir la Argentina, aquí o en otro lado, es la dificultad, expresa el autor de *Rayuela*.

Dice a Roberto Fernández Retamar:

No se me escapa que hay escritores con plena responsabilidad de su misión nacional que bregan a la vez por algo que la rebasa y la universaliza: pero bastante más frecuente es el caso de los intelectuales que, sometidos a ese condicionamiento circunstancial, actúan por así decirlo desde afuera hacia adentro, partiendo de ideales y principios universales para circunscribirlos a un país, a un idioma, a una manera de ser. Desde luego no creo en los universalismos diluidos y teóricos, en las "ciudadanías del mundo" entendidas como un medio para evadir las responsabilidades inmediatas y concretas —Viet Nam, Cuba, toda Latinoamérica— en nombre de un universalismo más cómodo por menos peligroso; sin embargo, mi propia situación personal me inclina a participar en lo que nos ocurre a todos, a escuchar las voces que entran por cualquier cuadrante de la rosa de los vientos. A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa, pero a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual que era la mía hasta entonces y sigue siendo la de muchísimos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos¹¹¹.

El "lado de acá", que es la Argentina, se introduce con una cita de Apollinaire, otro precursor del surrealismo, a quien Cortázar admira: "Hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar." Fuentes dice:

La odisea de Oliveira lo lleva de París, el modelo original, a Buenos Aires, la patria falsa. Buenos Aires es la cueva en la que se reflejan las sombras del ser. La realidad de la Argentina es una ficción, la autenticidad de la Argentina es su falta de autenticidad, la esencia nacional de la Argentina es su imitación europea: la ciudad de oro, la isla feliz, no es más que la sombra de un sueño de fundación¹¹².

"Hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar" continúa con la defensa que el autor de *Rayuela* hace de sí mismo, expresando así que no necesita de la presencia física de la Argentina para escribir, explicando

¹¹⁰ Martínez, Tomás Eloy. *Op. cit.*, p. 36.

¹¹¹ Cortázar, Julio. Carta a Roberto Fernández Retamar. (En: *Casa de las Américas*, XLV, La Habana, diciembre, 1967, pp. 6-7.

¹¹² Fuentes, Carlos. "Rayuela: la novela como caja de Pandora". (En: *Loc. cit.*).

que ser argentino no es estar en la Argentina. ¡Cuántos que están y *no están* en la Argentina!

Este autor que ha recorrido París hasta gastarla, que se para por las tardes junto al Sena, que se sienta en las barandas del puente Alexandre III, y que mira así el abatimiento o la felicidad de los paseantes que rodean el Petit-Palais, siente en ese París algo que forzosamente lo aleja de la Argentina. ¿El problema lo ha creado él o ellos?

El "lado de acá" no puede encontrar mejor conclusión que la pregunta de Rosa Boldori:

¿No será esta misma la situación de Cortázar y la de tantos otros escritores sudamericanos que, desarraigados de su patria, la descubren solamente en el exilio (voluntario o no) y hallan sobre todo en París la perspectiva justa para captarlo y expresarlo?¹¹³.

Las referencias a la búsqueda.

Pero detrás de esta defensa personal, representada por las dos divisiones, hay algo más que es lo que justamente nos concierne. Es la referencia a la búsqueda. Porque entre una y otra, como bien lo expresa Jorge Musto, la distancia se acorta.

Algunas referencias de la novela misma confirman lo dicho. En el capítulo 21, por ejemplo, en la página 114, Oliveira expresa: "Pero ya no te puedo hablar de esas cosas, digamos que todo se acabó, y que yo ando por ahí vagando, dando vueltas, buscando el norte, el sur, si es que lo busco"¹¹⁴. Y en la página 394 Traveler le dice a Oliveira en palabras memorables: "El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur"¹¹⁵. Dos citas que bastan para corroborar que el norte y el sur, París y la Argentina, son topos, extremos, polos si se quiere, de la búsqueda en que Oliveira está empeñado.

La segunda referencia a la búsqueda en este plano se encuentra en que *Rayuela* no tiene ni principio ni fin. En "Sentido y trascendencia de la estructura de *Rayuela*", Rosa Boldori aclara que *Rayuela* "no comienza, realmente, porque el capítulo 73, que debe leerse primero, se inicia: 'Sí, pero quién me curará del fuego sordo... ', dando a entender así un contexto anterior que le da sentido y que se nos escamotea"¹¹⁶. Y en cuanto al fin, el capítulo 58 remite al 131 y así indefinidamente. Además en el capítulo 58 hay un diálogo en el que no se responde a las preguntas que allí se formulan, no hay coordinación entre los que dialogan. Todos estos datos indican claramente que Cortázar ha querido hacer una alusión directa a la búsqueda de que aquí hablamos.

¹¹³ Boldori, Rosa. "Cortázar: una novelística". (En: *Op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴ Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 114.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 394.

¹¹⁶ Boldori, Rosa. "Sentido y trascendencia de la estructura de *Rayuela*", en *Op. cit.*, p. 61.

EL MÉTODO DE ESCRITURA EN "RAYUELA"

El capítulo anterior indicaba un aspecto muy significativo de la búsqueda que Cortázar propone en *Rayuela*: la protesta. Protesta contra una concepción metafísica heredada. Protesta contra un método de escritura heredado. Protesta que pregona la necesidad de desandar el camino o de iniciarlo otra vez.

Por eso, en el plano literario Cortázar-Morelli, ve un solo camino: cambiar la escritura en vigencia. Liberar el idioma de las cadenas lógicas que lo apresan, dejar que diga así la verdad del hombre, que exprese con toda plenitud su vida, que sea la vida misma. Problema de medio expresivo semejante al del pintor y el músico contemporáneos.

El propio Cortázar lo expresa así:

Lo que en *Rayuela* se dice —muy grosso modo— es que hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana. Tiene que ser una marcha paralela y, por así decirlo, simultánea. Cuando hablo de crítica del lenguaje o de modificación de las estructuras lingüísticas no creo que esto sea ni tarea de gramáticos ni tarea de filólogos que es gente que hace estupendamente su trabajo, pero que llega siempre *a posteriori*. Yo me refiero al trabajo del novelista en sí, del creador, Si el instrumento del novelista es el lenguaje y él tiene la conciencia de que su lenguaje en las circunstancias actuales es adulterado en gran medida, tiene que proponerse una especie de higiene intelectual previa, o por lo menos paralela, a la obra misma¹¹⁷.

En el capítulo 99, Ronald comenta:

No tan lejos. Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar "descender" por "bajar" como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo "descender" todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común¹¹⁸.

Muchos escritores en la actualidad se han dado cuenta de que el lenguaje es una barrera que les intercepta el paso a la realidad, pero pocos hacen experiencias radicales frente a ese problema. Cortázar, por su parte, ha respetado las reglas y normas del cuento, pero no ha podido hacer tal cosa con las de la novela. "Sin embargo, hasta *Rayuela* la búsqueda no desencadena toda su audacia. Sólo entonces la ética de la persecución y la autenticidad se decide a hablar su propio idioma, es decir, inventarlo"¹¹⁹.

¹¹⁷ García Flores, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". (En: *Casa de las Américas*, La Habana, 8 de junio, 1966, p. 11.

¹¹⁸ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 500.

¹¹⁹ García Canclini, Néstor. *Op. cit.*, p. 51.

Describir la literatura.

La empresa está decidida. Resta tan sólo concretar los términos, aclarar los pasos. ¡Allí está lo difícil!

Una de las soluciones es seguir al pie de la letra la frase: hay que terminar con la literatura clásica. Destruir y anular lo que nos ha llegado a través de siglos, lo que ha sido confeccionado conforme al más rígido modelo de la civilización occidental.

Pero Cortázar piensa que hay otra solución: describir la literatura. Dice García Canclini en su libro inédito:

No obstante tal vez haya una última posibilidad, piensa Cortázar, escritor, artífice de palabras. Acaso sea posible describir la literatura, crear un texto "desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico". ¿Por qué no buscar de hacer de la literatura algo totalmente distinto desde dentro de ella misma? Si el hombre no puede prescindir del lenguaje, debe subvertirlo. Si el lenguaje le es inherente y la transformación de su ser es total, también habrá un modo de cambiar el habla. Entre otras tareas sugiere abolir el diccionario ("el cementerio"), inventar un idioma nuevo (el gíglico), mezclar la tipografía de manera que haya que leer renglón por medio, construir preguntas-balanza cambiando partes sueltas de las definiciones... En todos los casos el propósito es desafiar al lector, sorprenderlo, impedirle que resbale confortablemente por la sucesión lógica de los conceptos¹²⁰.

De allí que el lenguaje en *Rayuela* es chocante, hasta desafiante, molesto a veces. Por ejemplo el capítulo 69 nos da la primera de las variaciones que Cortázar emplea en su método de des-escribir la literatura. Una parte del citado capítulo basta para reconocer las variaciones presentadas:

Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfiko" la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí el 1º de marso último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porke no teníamos notisia de ke se ayara en kama. Por lo demás, ya ase tiempo lo teníamos katalogado entre nuestros amigos los suisidas, i en una okasión se refirió "Renovigo" a siertos síntomas en él obserbados. Solamente ke Abila Sanhes no eskojió el rebólber komo el escritor antiklerikal Giyermo Delora, ni la sogá como el esperantista fransés Eujenio Lanti¹²¹.

El capítulo anterior a éste da la segunda de las variaciones cortazianas en donde describe una experiencia de amor con notables referencias sexuales en un idioma casi ininteligible:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un rimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo como poco a poco las arnillas se espejunaban¹²².

¹²⁰ *Loc. cit.*, pp. 51-52.

¹²¹ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 429.

¹²² *Ibid.*, p. 428.

Y la tercera variación —cropológica— está en el capítulo 154 en donde, después de relatar en manera normal la primera parte de este capítulo, comienza con palabras tales como:

... ah mierda, mierda, hasta mañana maestro, mierda, mierda, infinitamente mierda, sí a la hora de la visita, interminable obstinación de la mierda por la cara y por el mundo, mundo de mierda, le traemos fruta, archimierda de contramierda¹²³.

El uso de palabras extranjeras indica una cuarta variación, puesto que Cortázar considera que si las palabras locales no son lo suficientemente connotativas, hay que apelar a lenguas extranjeras.

Una quinta variación —con reminiscencias quevedescas— está dada por el uso de neologismos como el que se encuentra en la página 172: "No se trata de perfeccionar, de decantar, de escoger, de *librealbedrizar*, de ir del alfa hacia el omega."¹²⁴

El designar a las cosas por sus nombres comerciales da lugar a la sexta variación: Birome, Colt 32, y Lettera 22.

El uso del lunfardo da lugar a la séptima variación. En la página 340 se presenta un ejemplo: "No somos buda che, aquí no hay árboles donde sentarse en la postura de loto. Viene un cana y te hace la boleta."¹²⁵

Y por último la octava variación que se da por repeticiones innecesarias como las del loco número 18, que repite, en el capítulo 56, siete veces: *¿Una crítica a Julio Cortázar?*

Dice Luis Harss:

Si se puede hacer alguna objeción a *Rayuela* es que se desenvuelve en gran parte en un nivel intelectual de difícil acceso al lector común. Su erudición, a veces exagerada, intimida. El meduloso Oliveira, nos revela el texto en algún lado, es un escritor frustrado. Tiende a formular sus problemas en términos literarios. Presupone que el equipo cultural del lector sea comparable al suyo. Lo que es, en efecto, postular que la problemática del artista, y aun el contexto en que se mueve esta problemática, puede equipararse a la del hombre en general. Cortázar sostiene que en Oliveira ha creado "un hombre de la calle, un hombre inteligente y cultivado pero a la vez común y hasta mediocre, para que el lector se identifique con él sin problemas, e incluso pueda superarlo en su propia experiencia personal"¹²⁶.

¿Pruebas de esto? Sólo una, que confirma las otras.

En el capítulo 28, donde Horacio explica a Ronald cómo el hombre obra, en ciertos momentos, con absoluta falta de razón, está el primero de ellos. Explica Oliveira cómo el ser humano usa la razón como actividad dialéctica sólo en los momentos de calma. Horacio, como parte de su exposición, expresa:

¹²³ *Ibid.*, p. 628.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 172.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 340.

¹²⁶ Harss, Luis. *Op. cit.*, pp. 298-299.

La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma, o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che, de un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecantropo erecto¹²⁷.

¿Quién, de los lectores corrientes de Cortázar, comprenderá que éste se refiere aquí al hombre de Java, uno de los miembros más primitivos de la familia de los homínidos? ¿Cuál de los lectores va a interpretar que Cortázar está aquí queriendo hacer referencia a los primeros seres humanos, aprovechando la conformación física, y especialmente endocraneana, que ubica al *Pitbecantbropus* entre los tales? El mismo lo dice: "si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón... sería el estado natural del Pitecantropo"¹²⁸.

Cortázar mismo responde a esta acusación contra su hiperintelectualismo: "No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea"¹²⁹.

El humor en la escritura cortaziana.

El humor y la ironía tienen mucho que ver con este tipo de escritura que Cortázar se ha propuesto. En el capítulo 79 habla de un texto desaliñado e incongruente, y precisa el método: "la ironía, la autocrítica incessante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie"¹³⁰.

En el capítulo que habla de la separación entre Horacio y Lucía, este humor cobra vivos matices. Cortázar mismo se expresa sobre el capítulo citado diciendo:

Creo que uno de los momentos de *Rayuela* donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos, y en donde incluso en un momento dado se echan a reír como locos y se revuelven por el suelo. Pienso que allí conseguí lo que me hubiera resultado imposible transmitir si hubiese buscado el lado exclusivamente patético de la situación. Habría sido una escena más de ruptura, de las muchas que hay en la literatura¹³¹.

García Canclini destaca el papel preponderante del humor en la novela de Cortázar:

El chiste no funciona en Cortázar como condimento de la narración. Por más que nos riamos, su humor no permite que quedemos en la mera diversión. Es un elemento central, ligado a los dos objetivos principales de la obra: explorar la realidad y transformarla. El lenguaje humorístico es emplea-

¹²⁷ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 196.

¹²⁸ *Loc. cit.*

¹²⁹ Harss, Luis. *Loc. cit.*

¹³⁰ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 452.

¹³¹ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 284.

do frecuentemente, porque suele investigar lo real mejor que el lenguaje serio; en espontaneidad abre puertas que se resisten a las grandes palabras. Y también sirve para transformar un orden que se ha vuelto automático, pues introduce lo imprevisible¹³².

Destaca, por último, que el humor se nutre de lo absurdo y lo traspasa a la vida cotidiana.

Reconoce Adam, por su parte, que el resultado de este lenguaje se asemeja a la escritura tipo automática de los primeros surrealistas, especialmente en este empleo del humor. Este hombre, que también está dispuesto a luchar contra los sofistas, usa de la ironía como el gran Sócrates.

Y es en el capítulo 82 donde se concreta la participación de este nuevo método de escritura en la búsqueda del "salto hacia adelante":

Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon¹³³.

LA RELACIÓN REALIDAD-FANTASÍA EN "RAYUELA"

En un artículo publicado en el diario *La Nación* por Horacio Armani, se lee: "No es aventurado incluir entre ellos a Julio Cortázar [entre los escritores actores], cuyos primeros libros de cuentos afirmaron su notable capacidad de narrador oscilante en la frontera de lo real y lo irreal"¹³⁴. Estas palabras son, en mayor o menor medida, seguidas por muchos que piensan que uno de los grandes problemas de la obra cortaziana es delimitar en ella lo fantástico de lo real. Interpretación lamentable, puesto que para Cortázar esa división no existe. En cambio, en el mismo diario, y en fecha anterior, un artículo de Ezequiel de Olaso delimitaba muy bien lo que tratamos de expresar en esta oportunidad:

Se ha dicho que Cortázar es un realista... Para equilibrar la balanza se ha añadido que el realismo de Cortázar es fantástico. La suma de estas dos palabras hoy significa algo que tiene muy poco que ver con la intención estética de nuestro escritor y en ese juego de compensaciones se pierde lo esencial¹³⁵.

Y el autor de "El pastor de monstruos" agrega: "pero que una y otra no se diferencian es quizás el origen de toda literatura, el supuesto de que parte cualquier imaginero y éste me parece el eje de la actitud de Cortázar"¹³⁶.

¹³² García Canclini, Néstor. *Op. cit.*, p. 36.

¹³³ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 458.

¹³⁴ Armani, Horacio. "Algunas vueltas en torno a Cortázar". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 28 de enero, 1968).

¹³⁵ Olaso, Ezequiel de. "El pastor de monstruos". (En: *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo, 1964).

¹³⁶ *Loc. cit.*

Luis Gregorich completa así la idea presentada por Ezequiel de Olaso:

Pero ocurre que, como lo adelantamos al principio de este trabajo, la obra de Cortázar, fronteriza por excelencia, se evade continuamente del esquema en que queremos encerrarla, lo elude apelando a una curiosa dialéctica en que los contrarios —tendencia fantástica y realismo, poesía y prosa, esencia y apariencia, gratuidad y compromiso— se reemplazan incesantemente los unos a los otros, esfumándose y reapareciendo sin pausa para que el propio lector elija aquel que mejor lo represente¹³⁷.

El diario *Expreso* de Lima, en un artículo publicado en el mes de febrero de 1965, explica con más precisión las propias palabras de Julio Cortázar al respecto:

Toda persona que tenga una concepción surrealista del mundo sabe que esa alianza de "dos géneros" es un falso problema. Entendámonos primero sobre la noción misma del surrealismo: para mí es sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo, el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a las circunstancias se traduce en la anulación de la barrera más o menos convencional que la razón razonante trata de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural), incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la casualidad y se somete a las categorías del entendimiento, y considerando como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta con carácter de excepción, al margen, insólitamente. Desde luego, siempre ha sido más fácil y frecuente encontrar un caballo que un unicornio, aunque nadie negará que el unicornio proyecta a la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como la del caballo... los términos escolásticos de realidad y fantasía, de natural y sobrenatural, acaban por perder todo valor clasificatorio¹³⁸.

Todo esto nos ayuda a comprender que la relación realidad-fantasía está relacionada con el "salto hacia adelante". Esta relación comienza a notarse en su cambio del procedimiento de colocar situaciones fantásticas en el contexto de lo real al inverso. El método de *Bestiario* que hacía posible en "Carta a una señorita en París" que un hombre vomite conejitos no se da más en Julio Cortázar. Ni él mismo fue plenamente consciente de ese cambio y lo confiesa en su carta a García Canclini:

Desde luego, creo que lo que más me ha apasionado en su trabajo es el enfoque antropológico, la eliminación de la facilidad más o menos anecdótica para ir rectamente hacia las intenciones profundas. Es en ese plano donde más he aprendido sobre cosas que hago sin saberlas conscientemente pero que luego se ordenan y se subjetivan a lo largo de los libros. Para no darle más que un ejemplo, yo no había advertido claramente lo que usted señala tan lúcidamente en las páginas 25-26: la inversión del procedimiento que diferencia a *Rayuela* con relación a *Bestiario* en lo que se refiere a la inserción de lo fantástico en lo "real" y viceversa¹³⁹.

¹³⁷ Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura". (En: *Cuadernos de Crítica*, III. Buenos Aires, agosto, 1966, p. 42).

¹³⁸ Vargas Llosa, Mario. *Loc. cit.*

¹³⁹ Cortázar, Julio: a García Canclini. *Loc. cit.*

La razón de todo esto es sorprender una vez más al lector, familiarizarlo con la "realidad". No con una intención de tipo realista o costumbrista, no para afirmar esa realidad. Sino para destruirla, para aniquilarla, para anular la convicción de la mayor parte de los seres humanos al respecto. Porque dentro de ese mundo trivial surge entonces de una manera inesperada aquello que es "irreal", "anormal", "fantástico".

En conclusión: sorprender al lector por medio de la relación realidad-fantasia, desorientarle por lo anormal que surge inesperadamente en medio de lo cotidiano. Ante una mujer, Talita, que está entre dos hombres que se la disputan, siendo uno de ellos su propio esposo y en la ridícula situación de los tablones que unen las ventanas de ambos. O un hombre en medio de palanganas, piolines y demás "artefactos de defensa"; del Oliveira que se ha encerrado en una pieza para realizar una defensa de su persona que en esos momentos corre peligro.

EL TÍTULO DE "RAYUELA"

El doctor Raúl H. Castagnino, en su libro *El análisis literario*, expresa lo siguiente:

El título puede ser declarativo, explicativo, inquisitivo, realista, provocativo, metafórico, sintético, arrefranado, etc. Sea cual fuere su carácter, la titulación siempre constituye factor influyente en la suerte del libro y el creador no lo ignora. De allí que el análisis forzosamente ha de tenerlo en cuenta, pues de él se pueden extraer indicaciones reveladoras¹⁴⁰.

En el caso particular de *Rayuela* el título es, sin lugar a dudas, declarativo y simbólico. La palabra rayuela indica aquello que ha de tratarse en el transcurso de toda la novela.

Unas pocas frases de Cortázar arrojan luz sobre el particular:

Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses... Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso¹⁴¹.

Y he aquí las dos palabras claves: mandala y rayuela. Palabras que, a la luz de las ciencias antropológicas, cobran para nuestra investigación significado valioso.

El título de "Mandala".

No se sabe por qué Cortázar rechazó el título de "Mandala" ni interesa aquí, pues sólo se pretende indagar las razones por las cuales quiso el autor colocar este título ya que, como se verá, está ampliamente relacionado con el que ahora tiene la novela.

¹⁴⁰ Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, p. 40.

¹⁴¹ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 266.

El mandala, al cual Cortázar denomina "laberinto místico de los budistas" suele generalmente ser un cuadro o dibujo que se presenta dividido en sectores, compartimientos o casillas, tal como en la rayuela. La dinámica de este juego comprende dos partes básicas. En primer lugar el fijar la atención y, como consecuencia de ello, el cumplir y realizar una serie de etapas espirituales. Como la rayuela, el mandala es un dibujo; como la rayuela el mandala tiene algo de juego; también suponen ambos un aumentar o progresar en el juego. Frente a todas estas igualdades sorprendentes surge lógicamente una pregunta: ¿Qué es lo que en definitiva diferencia el mandala de la rayuela para que se escoja una en lugar de otra en el título? La respuesta es sencilla, pero llena de rico significado: el mandala es aún un juego religioso, mientras que la rayuela ha perdido su carácter de tal. Por ello es que el mandala nos conduce a la rayuela.

El título de "Rayuela".

Si la diferencia fundamental entre mandala y rayuela radica en que la última ha perdido su sentido religioso en la actualidad, es evidente entonces, y paradójico, que el autor ha querido ocultar algo en este título declarativo. Y aquí se expresan una vez más las sorpresas que Cortázar nos brinda en *Rayuela*. Por el título, que es declarativo, Cortázar encamina al lector. Por el significado que encierra la rayuela como juego (lo que es la mayor parte de las veces ajeno al lector), intenta confundirlo. Y esto es sólo la introducción a lo que se propone realizar a lo largo de su obra: utilizar elementos que son comunes al lector y por medio de esos mismos elementos desconcertarlo.

La rayuela es un juego que expresa con significativa amplitud las características de esa búsqueda que Cortázar nos ha propuesto. Es nuestra tarea, si nos sentimos lectores comprometidos, indagar tras esos atractivos detalles aparentemente ocultos.

De los juegos en general. Una contribución de Huizinga.

El Fondo de Cultura Económica editó, en México y en el año 1943, el libro de Huizinga titulado: *Homo ludens, el juego y la cultura*. En esta obra Huizinga se propone comprobar que el elemento juego aparece en muchas manifestaciones culturales y especialmente en los actos de culto. Más específicamente: trata de reducir dichos actos al juego. Algunas de las características que Huizinga postula para los juegos nos ayudarán a vincular lo que venimos diciendo con *Rayuela* de Cortázar.

El primero de ellos es que los juegos son actos libres. Huizinga dice en su libro que "no se realiza en virtud de una necesidad física, y mucho menos de un deber moral"¹⁴². Ana María Barrenechea en el artículo "*Rayuela, una búsqueda a partir de cero*", expresa en qué medida esta libertad de juego se encuentra en Horacio Oliveira:

¹⁴² Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 23-24.

El protagonista Horacio Oliveira va destruyendo sistemáticamente sus ligaduras y preservando su libertad hasta llegar a una disponibilidad total que lo pone en el borde de la vida listo para el salto final, aunque siente la atracción de los lazos humanos (amor, amistad, compasión)¹⁴³.

Prosiguiendo con las características que da Huizinga, se encuentra aquella de la irracionalidad. En una alusión a la diferencia entre Oriente y Occidente, Cortázar explicó esto con sus propias palabras:

La iluminación del Monje Zen o del maestro del Vedanta (sin hablar de tantos místicos occidentales, por supuesto) es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo; pero ellos han alcanzado una reconciliación total que prueba que por un camino que no es el racional han tocado fondo¹⁴⁴.

Otra de las características que da Huizinga, y que en nuestra lista es la última, es la de que el juego crea orden y es orden. Ana María Barrenechea expresa que:

El gran desorden es unas veces metáfora de su concepción del absurdo de nuestra existencia, pero otra es el camino que debe seguirse, pues sólo con su instauración podrá —quizás— llegarse al orden y a la unidad anhelada¹⁴⁵.

La rayuela: sus orígenes y patrones.

Luego de una primera aproximación al significado que encierra la rayuela como uno de tantos juegos, procedemos a considerar el juego mismo de la rayuela. Éste, que recibe varios nombres en distintos lugares, y que responde a diferentes modelos conforme la zona donde se afiance, obedece a un patrón que es, en general, similar al siguiente: en el suelo se traza un diagrama de rectángulos coronado por un semicírculo. Los distintos compartimientos (que suelen variar en número, pero en el que predominan los de siete o nueve casillas) se numeran y en ocasiones se les confiere distintos nombres. Cada jugador posee un tejo personal que arrojará sucesivamente en las diferentes casillas. El tejo pasa por estas casillas, impulsado por el jugador que avanza a pie cojo o que lo lleva en la punta de un dedo, generalmente el índice, o en la cabeza. El tejo no debe tocar las líneas de las casillas porque sino pierde el jugador que lo impulsó. También pierde cuando está con ambos pies en la casilla, cuando equivoca el recorrido del diagrama, cuando habla en los lugares en que debe quedar callado o en algunas otras prohibiciones de menor importancia. El juego puede terminar en el primer recorrido o puede durar más. Si tal cosa ocurre, el mismo se va haciendo cada vez más difícil, y allí es donde hay que avanzar con el tejo sobre el pie, o atravesar el diagrama con los ojos vendados o caminar de espaldas a pie cojo.

¹⁴³ Barrenechea, Ana María. *Op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁴⁴ Harss, Luis. *Op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁵ Barrenechea, Ana María. *Op. cit.*, p. 72.

Aunque en algunos casos implica competición no es así en todos, especialmente en aquellos que atienden a su significado más general, que es el de que todos llegasen al final.

La rayuela es de difusión mundial. En América se la ve jugar especialmente en: Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Haití, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela, México, U.S.A. y toda América central. En Europa se encuentra en los límites extremos, Rusia, España, Inglaterra e Italia, y se difunde por todo el continente eurasiático. En todos estos lados es similar al realizado en la Argentina, aunque con pequeñas variaciones. Por ejemplo las casillas suelen recibir diferentes nombres según el lugar: nichos en Italia, aulas en Yugoslavia, etcétera.

Acerca de sus orígenes expresa Rodrigo Caro que la aparición de este tipo de juego en Grecia se debe a:

Icaro, padre de la ninfa Erigone, a quien por su gran justicia y equidad el dios Baco enseñó el uso de las vides para que él lo enseñase a los mortales. Habiendo plantado uno, hasta que estaba en flor, un desconocido cabrón se entró donde estaba y le comió frutos y hojas; Icaro lleno de justa saña, por el malogro de su cuidado y de su vid, mató al cabrón, y brincando el pellejo, del que se le desnudó, pidió a sus compañeros que en venganza de su pecado todos saltasen sobre él con un solo pie, suspendiendo el otro, esto es a pie cojita. Fue tan alegre fiesta para ellos, ver caer unos y tenerse mal y temblando, que esta risueña celebridad la transfirieron en fiestas y sacrificios del dios Baco¹⁴⁶.

La señora de Gomme, por su parte, cree ver en el antiguo foro romano las líneas borrosas de los trazados de las antiguas rayuelas.

De sus orígenes una sola cosa salta a luz y es muy evidente: la rayuela como juego ha perdido su significado religioso en la actualidad. En cuanto a su patrón, se verá que él está muy conectado con parte de los requisitos para la búsqueda que Cortázar postula en *Rayuela*.

La rayuela: sus interpretaciones y su validez.

La señora de Gomme, comentando a J. W. Crombie, dice: "el juego representaría el avance del alma desde la tierra al cielo a través de varios estadios intermedios"¹⁴⁷. Gomme añade, luego, que los cristianos

...habían adoptado la idea general del antiguo juego y lo convirtieron en una alegoría del cielo, abandonando el diagrama del laberinto y reemplazándolo por la forma de la basílica, dividiendo la figura en siete partes, como creían que el cielo estaba dividido, y colocando el Paraíso en la posición del altar¹⁴⁸.

Algunos de los diagramas que presentan círculos encadenados como en Italia, Portugal, Checoslovaquia, Puerto Rico y Argentina apoyarían esta tesis, ya que representarían los varios cielos de la tradición medioeval.

¹⁴⁶ Rodrigo Caro. Citado por Eduardo Menéndez. (En: *Loc. cit.*).

¹⁴⁷ Gomme, Alice B. de. Citada por Eduardo Menéndez. (En: *Loc. cit.*).

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

La adaptación cristiana representaría entonces un proceso de peregrinación del alma a la gloria, por lo cual debe pasar por estadios de inferior jerarquía y sortear ciertos compartimientos peligrosos; por ejemplo, el del infierno, que no puede ser tocado ni por el jugador ni por el tejo y ante el cual el jugador debe permanecer callado si está jugando en él. Las casillas, que se suelen describir con los nombres de las partes de una casa o de la montura de un caballo, indicarían también algo de esto.

Ha de notarse que:

En todas las cosas se observa siempre una sucesión cronológica o espacial, lo que nos da cierta noción de recorrido o peregrinación, que como ya dijimos, es lo que sostiene una de las teorías propuestas¹⁴⁹.

A modo de conclusión.

Todas estas aclaraciones confirman que si Julio Cortázar no se ocupa por lo religioso, tiene en cambio una definida preocupación espiritual, la que ha cobrado expresión en esta novela moderna que es *Rayuela*. Esa preocupación espiritual se ha concretado para Cortázar en una búsqueda, en "la razón de la sin-razón".

El profesor Néstor García Canclini destaca que

Los griegos eran conscientes de que esa ambigüedad estaba en la condición humana. Y por ello definían al hombre como animal racional (animal y racional). Pero pensaban que lo animal, el desorden, debía ser organizado por la razón. Si lo animal desbordaba lo humano, como en el Minotauro, era preciso encerrarlo en un laberinto: tal vez su enérgica geometría le corrigiera. Hoy, después de las crisis racionalistas, después del surrealismo, de la filosofía de la vida y de la existencia, que tanto influyeron en Cortázar, sabemos que la razón no es la esencia del hombre. Más bien pensamos que el hombre se define como un ser de posibilidades¹⁵⁰.

Y más adelante agrega: "la posibilidad es siempre el desorden, la negación de las estructuras trazadas por la razón"¹⁵¹.

En una entrevista que Cortázar concediera a Luis Mario Schneider, de la Universidad de México, expresa: "En *Rayuela* he intentado esa sumersión en lo negativo como posible terreno de reconciliación y de encuentro con nosotros mismos"¹⁵². Este novelista es un profeta que quiere conducirnos más allá de la esclavitud de las normas, las reglas del lenguaje y aún de la psicología, para decirnos que la verdadera esencia de las cosas está en otra parte.

En un párrafo del comienzo de *Rayuela*, Oliveira medita: "Ir del desorden al orden —pensó Oliveira—. Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más miserable de

¹⁴⁹ Menéndez, Eduardo. (En: *Op. cit.*, pp. 155-156).

¹⁵⁰ García Canclini, Néstor. (En: *Op. cit.*, pp. 8-9).

¹⁵¹ *Loc. cit.*

¹⁵² Cortázar, Julio. "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela". (En: *Loc. cit.*).

los desórdenes?"¹⁵³. Y Lucía —la Maga— expresa a su vez: "--Yo creo que te comprendo —dijo la Maga, acariciándole el pelo. Vos buscás algo que no sabés lo que es"¹⁵⁴.

Lo que Cortázar pretende indagar en su novela es que hay una verdad fundamental. No nos dice cuál es esa verdad, sólo nos anima a que también la busquemos, pagando el precio que él describe. Se quiere hacer algo pero no se sabe *cómo*. Oliveira resume muy bien esa actitud cuando, al tratar de enderezar unos clavos, reflexiona: "tengo la impresión de que cuando tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito"¹⁵⁵. Y *The New Republic* confirma así lo dicho: "What Horacio is searching for really is inexplorable. Each time he attempts to explain *what it is*, he ends up explaining *how to find it*"¹⁵⁶.

"EL SALTO HACIA ADELANTE"

¿Llegó Oliveira al cielo? ¿Estaba loco? ¿Se ha suicidado? Son preguntas que no pueden eludirse, pero tampoco contestarse. Queda, pues, el interrogante, ante el cual se insinúan al menos dos soluciones.

La primera de ellas es ver que

Rayuela es también una especie de experiencia límite para el autor. En ella Cortázar muestra su cosmovisión y sus conflictos como hombre y como intelectual frente a la realidad. La novela se transforma entonces en una especie de complejo balance de posibilidades luego del cual sólo parecen caber el silencio o una nueva búsqueda a partir de cero¹⁵⁷.

Ya se ha editado *Todos los fuegos el fuego*, una serie de cuentos en los cuales Cortázar mantiene los postulados que originaron *Rayuela*. Para el lector asiduo de Cortázar *Todos los fuegos el fuego* no representará nada nuevo, tan sólo el fruto que había saboreado en *Rayuela* y notará que ese fruto está en el "mismo punto de sazón"¹⁵⁸. Bajo este aspecto, quizás, aunque nadie lo asegura, sea necesario esperar hasta la nueva novela de Cortázar, próxima a editarse. Así se contestaría aquel ir y venir en que quedó *Rayuela* en sus capítulos 38 al 131 y viceversa.

La segunda de las soluciones postulables es la que se deslinda en los capítulos 79 al 97 y además el capítulo 99: los que destacan que Cortázar prefiere una cierta clase de lector, aquel "lector-partícipe" que crea la obra junto con el autor, y que la descubre, ahonda y enriquece en cada renglón. "En este llamado a la liberación de nuestra potencialidad creadora se funda el compromiso que Cortázar preconiza a lo largo de toda su obra"¹⁵⁹.

¹⁵³ Cortázar, Julio. *Rayuela*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 19.

¹⁵⁵ García Canclini, Néstor. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁶ *The New Republic: op. cit.*, 21.

¹⁵⁷ Desinano, Norma. *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, *ib.*

¹⁵⁹ Boldori, Rosa. "Cortázar, una novelística nueva". (En: *Op. cit.*, p. 23).

Esta misma solución es la que prefiere Morelli en el capítulo 79:

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y compadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela cómica, los anticlimax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro)¹⁶⁰.

De allí que las palabras mismas de Cortázar hacen notorio todo su valor:

Por eso, y sin ocuparme ahora de los resultados conseguidos, admiro el esfuerzo de los escritores llamados de la "nueva novela" francesa. Se ve perfectamente que han comprendido la necesidad de quebrar los hábitos mentales de una sociedad habituada a la gran novela psicológica, y quebrarlos de la manera más agresiva, ácida y hasta maligna imaginable. Más que libros, están haciendo lectores, y esto vale incluso en el caso de sus más enconados enemigos, que no pueden ya ignorar ese avance en profundidad. Creo que la novela tiene por delante un inmenso territorio que explorar, pero que sólo con instrumentos nuevos logrará abrirse paso y cumplir su tarea¹⁶¹.

¿Es válida la primera solución? ¿La segunda? ¿O quizás ambas a la vez? Hemos llegado al final de un libro en el cual, paso a paso, en cada capítulo, hemos encontrado, para usar la expresión de Ralph Linton, más preguntas que respuestas ¹⁶². Entonces es cuando se vuelve a las palabras tan concisas de Federico Peltzer:

El hombre es el animal que pregunta —dice Cortázar. Yo creo que el calibre de un escritor, de un gran escritor se mide, más que por sus respuestas, por la honradez con que pregunta. Las respuestas pueden ser circunstanciales, pueden deberse a una fe (y feliz de quien la tenga sólida), o pueden deberse a una serie de factores momentáneos susceptibles de variar. Esa actitud de honradez para preguntar, me parece, es la característica del gran escritor. Veo en estas novelas argentinas una gran honradez para preguntar, es decir, para plantear cosas, hasta el fin¹⁶³.

Y se confirman las palabras de Enrique Anderson Imbert: "Cortázar, que del barrio Borges se mudó al barrio Arlt, sigue buscando"¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Cortázar, Julio. *Rayuela*, pp. 153-154.

¹⁶¹ Cortázar, Julio. "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela", en *Loc. cit.*

¹⁶² Linton, Ralph. *Estudio del hombre*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 469.

¹⁶³ Peltzer, Federico. "La novela y el cuento", (En: *Loc. cit.*)

¹⁶⁴ Anderson Imbert, Enrique. (En: *Loc. cit.*).

BIBLIOGRAFÍA

REVISTAS Y PERIÓDICOS:

- Armani, Horacio. "Algunas vueltas en torno a Julio Cortázar". En: *La Nación*. Buenos Aires, 28 de enero de 1967.
- Barrenechea, Ana María. "Rayuela: una búsqueda a partir de cero". En: *Sur*. Buenos Aires, junio de 1964.
- Boldori, Rosa. "Cortázar: una novelística nueva". En *Setecientos Monos*, n° 7. Rosario, 1965.
- Boldori, Rosa. "Sentido y trascendencia de la estructura de Rayuela". En *Boletín de Literaturas hispánicas*, N° 6. Santa Fe, agosto 1966.
- Capouya, Emile. "Passenger list from limbo". En: *Saturday Review*, marzo de 1965.
- Cortázar, Julio. "Sobre el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". En: *Escarabajo de oro*. Buenos Aires, noviembre de 1965.
- Cortázar, Julio. "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela". En: *Escarabajo de oro*. Buenos Aires, noviembre de 1965.
- Cortázar, Julio. "Julio Cortázar al "Che". En: *La estafeta literaria*. Madrid, Ed. Nacional, noviembre de 1967.
- Cortázar, Julio. Carta a Roberto Fernández Retamar publicada en *Casa de las Américas*. La Habana, 1967.
- Desinano, Norma. "Julio Cortázar: "Todos los fuegos al fuego". En: *Setecientos monos*, n° 7. Rosario, 1965.
- Fuentes, Carlos. "A demandig novel". En *Commentary*, XLII. Pantheon books, 1966.
- Fuentes, Carlos. "Rayuela, la novela como caja de Pandora". En: *Mundo Nuevo*, IX. París, Imp. Moderne Gelbard, 1967.
- García Flores, Margarita. "Siete respuestas de...". En: *Casa de las Américas*. La Habana, junio de 1966.
- Ghiano, Juan Carlos. "Rayuela: una ambición «antinovelística»". En: *La Nación*. Buenos Aires, octubre de 1963.
- Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura". En: *Cuadernos de Crítica*. Buenos Aires, agosto de 1966.
- Gregorio, María Isabel de. "Rayuela". En: *Boletín de literaturas hispánicas*, n° 6. Santa Fe, agosto de 1966.
- Liberman, Arnoldo. "Rayuela, por Julio Cortázar". En: *Comentario*, n° 38. Buenos Aires, Ed. J. Kaufman, 1964.
- Lockart, Washington. "El esperanzado desbarajuste de Cortázar". En: *Marcha*. Montevideo, 1967.
- López Chuchurra, Osvaldo. "Sobre Julio Cortázar". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1967.
- Mac Adam, Alfred. "Cortázar novelista". En: *Mundo Nuevo*, XVIII. París, Imp. Moderne Gelbard, diciembre de 1967.
- Martínez, Tomás Eloy. "La Argentina que despierta lejos". En: *Primera Plana*, CIII. Buenos Aires, 1964.

- Musto, Jorge. "La zambullida en el embudo". En: *Temas*, XIII. Montevideo, Ed. Alfa, 1967.
- Novoa, L.: "Cortázar o como venir al Sena permaneciendo en el Plata". En: *Marcha*. Montevideo, julio 1965.
- Olaso, Ezequiel de. "El pastor de monstruos". En: *La Nación*. Buenos Aires, mayo de 1964.
- Peltzer, Federico. "Alejandra y la Maga". En: *La Gaceta*. Tucumán, setiembre 1967.
- Rodríguez Monegal. "La nueva novela". En: *Life*. Buenos Aires, marzo de 1965.
- Tchoskaski, J. "Responde Julio Cortázar". En: *Imagen del país*, VIII (enero 1967).
- Vargas Llosa, Mario. "Preguntas a Julio Cortázar". En: *Expreso*. Lima, febrero de 1965.

LIBROS:

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, II. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.
- Harss, Luis. *Los Nuestros*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires, Nova, 1968.
- Peltzer, Federico. *La novela y el cuento*. Corrientes, Ed. Yeyujhu, 1966.
- Vittori, José Luis. *La voluntad del realismo*. Santa Fe, Ed. Colmegna, 1963.

RAÚL ALBERTO LUISETTO

NOTAS SOBRE LA COMPOSICIÓN DE "FAUSTO"
DE ESTANISLAO DEL CAMPO

Monografía realizada en el curso de Literatura Argentina I.

Profesor titular: Juan Carlos Ghiano.

Jefe de Trabajos Prácticos: Profesor Mario Ovidio Camacho.

Génesis del Poema.

El estreno de *Fausto*, drama lírico en cinco actos de Charles Gounod, libreto de Paul Barbier y Michel Carré, en traducción italiana de Aquiles de Laugières, tuvo lugar la noche del viernes 24 de agosto de 1866 en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires. El 29, o sea cinco días después, Del Campo ofrece a sus amigos poetas Ricardo Gutiérrez, Juan Carlos Gómez y Carlos Guido y Spano, una copia en limpio de un poema del mismo título; Guido y Spano, último en leerlo, lo devuelve el 10 de septiembre. El 30 se publica en el *Correo del Domingo*, y el 3 y 4 de octubre lo reproduce *La Tribuna*, en dos partes. Para estas primeras versiones impresas el autor introdujo numerosas enmiendas sobre el manuscrito¹. El 8 de noviembre aparece la edición definitiva, en folleto, para ser vendida en favor de los hospitales militares, ya que el país se encontraba entonces en guerra con el Paraguay. En ésta, Del Campo introdujo nuevas correcciones y variantes e interpoló veintisiete redondillas nuevas: seis en la segunda parte, antes de las dos últimas, una en la tercera, tras la séptima estrofa, y veinte en la cuarta, después de la estrofa décimo-segunda. Además, estaba precedida por las cartas de sus tres primeros lectores. En la suya, Gutiérrez recuerda haber tentado a Del Campo a escribir en estilo criollo sus impresiones sobre el espectáculo, durante "una noche alegre", cuya fecha no precisa, en que el autor se mostraba muy ocurrente.

¹ Del Campo, Estanislao. *Fausto*. Presentación de Emilio Ravignani. "El manuscrito del Fausto" por Amado Alonso. Ilustraciones de Eleodoro E. Marengo. Buenos Aires, Peuser, 1946. En el citado trabajo preliminar, Amado Alonso estudia las variantes entre el manuscrito de *Fausto* que el autor entregó a sus amigos, después de terminado el poema, y las primeras ediciones impresas. El ilustre filólogo, basándose en la distinción de Ramón Menéndez Pidal entre poesía tradicional y poesía popular, establece la prioridad del manuscrito sobre las ediciones, creyendo ver en dichas variantes un esfuerzo de acomodación al estilo popular: "Lo que nos enseñan todas estas variantes es que Del Campo tenía una imperiosa voluntad de estilo folklorista, que el lenguaje gauchesco era en él cosa aprendida, no espontáneamente vivido y hecho en él segunda naturaleza, y que su adoptado propósito de estilo tuvo que remediar las fallas de la improvisación variando los versos folklóricamente imperfectos para darles fisonomía más popular." (*Ibidem*, p. XLVIII). La presente edición es utilizada para las transcripciones del poema.

Pese a tan apretada cronología y al silencio del autor con respecto a las alternativas de su composición, resulta evidente que un poema como *Fausto* no se improvisa en cinco días. Lo demuestran su desarrollo tan equilibrado, la minuciosidad de sus trozos descriptivos, lo pausado de sus reflexiones de orden moral, y su límpida versificación. Además, los pasajes interpolados dos meses después no revelan ninguna variante de estilo con el resto del texto supuestamente improvisado; al contrario, una misma forma, impecable y rotunda, distingue todo el poema.

La idea de hacer referir por un gaucho lo que ha visto a su paso por la capital halla un primer antecedente en Bartolomé Hidalgo. Éste ya la había empleado en el tercero de sus *Diálogos patrióticos*: la "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas Mayas de Buenos Aires, en el año 1822"².

En 1857, es decir nueve años antes de la aparición de *Fausto*, con motivo de una función de beneficio ofrecida por la soprano Emmy La Grúa, nuestro autor retoma lo que había hecho Hidalgo y compone la relación de un paisano, espectador de una ópera, acerca de lo visto y oído por él en el entonces flamante Teatro Colón. Se trataba de la *Saffo* de Giovanni Paccini. La composición de Del Campo, aparecida en *Los Debates* el 14 de agosto de 1857 (dos días después de la función), se titula: "Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora La Gruya", y consta de veintitrés décimas gauchescas. Esta composición, calificada exactamente por Ángel J. Battistessa como "prefiguración de *Fausto*"³, revela todas las fallas de la improvisación: mal aprovechamiento del asunto elegido, desarrollo inarmónico, rimas falsas, versificación descuidada, etc. El contraste con la fluidez y sólida configuración de las redondillas de *Fausto* no puede ser más patente:

CARTA

Cuando yo me serené
vide puros altillitos
llenos de gente toditos
a la que yo saludé;
en seguida me afigé
que en otras hileras había
de hombre y mujería
rigularmente estivada,
y al último otra camada
que apenas se distinguía.

FAUSTO

Llegué a un alto, finalmente,
ande va la paisanada,
que era la última camada
en la estiba de la gente.

² El mismo procedimiento emplea Hilario Ascasubi en el primero de sus diálogos compuestos en el Uruguay y recogido más tarde en *Paulino Lucero*. Trátase del diálogo sostenido entre Jacinto Amores y Simón Peñalba en la costa del río Queguay, donde el primero describe las fiestas cívicas en Montevideo con motivo de la Jura de la Constitución de 1833. Del Campo, poeta en lengua culta, se inició, como es sabido, en la literatura dialectal influido por el prestigio entonces alcanzado por los trovos "gauchipoéticos" de Ascasubi.

³ Battistessa, Ángel J. "Génesis periodística del «Fausto»". (En: *Anales del Instituto popular de conferencias*. Vigésimoséptimo ciclo, año 1941, t. XXVII, pp. 309-321, Buenos Aires, 1942); Arrieta, Rafael Alberto. "Estanislao del Campo". (En: *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, t. III, pp. 98-107); Del Campo, Estanislao. *Fausto*, pp. XI-XVI.

Yo que estaba entretenido
almirando a un mozo ufano
con un guante en cada mano
palmotiando de seguido,
cuando de golpe y sumbido
una música sonó,
y ya también se corrió
una gerga o una manta,
que a estar allí se me espanta
el bayo, creamenló.

No bien me había sentao
rompió de golpe la banda
que detrás de la baranda
la habían acomodao.

Y ya tamién se corrió
un lienzo grande, de modo
que a dentrar con flete y todo
me aventa, créameló⁴.

Desechada *Saffo* por su asunto poco accesible y escasa popularidad, el aprovechamiento de la "Carta" lleva a Rafael Alberto Arrieta a conjeturar la preparación de materiales por parte del poeta, con anterioridad a la elección del drama lírico *Fausto*. El autor se habría limitado a situar a sus personajes en contacto con la naturaleza silvestre, donde uno de

⁴ Arrieta, Rafael Alberto. "Estanislao del Campo". (En: *Historia de la Literatura Argentina*, pp. 104-105). El recurso de hacer que un gaucho presencie un espectáculo teatral, y después lo relate a su interlocutor, no es utilizado por Hidalgo, cuyo personaje, Ramón Contreras, abandona el teatro antes de que comience la función asustado por un principio de incendio:

Después todos se marcharon
otra vez a las comedias.
Yo quise verlas un rato
y me metí en el montón,
y tanto me rempujaron,
que me encontré en un galpón.
Todo muy iluminao,
con casitas de madera
y en el medio muchos bancos.
No salían las comedias
y yo ya estaba sudando,
cuando, amigo, redepente,
árdese un maldito vaso
que tenía luces adentro
y la llama subió tanto
que pegó juego en el techo;
alborotóse el cotarro,
y yo que estaba cerquita
de la puerta, pegué un salto
y ya no quise volver.

(*Vida y obras de Bartolomé Hidalgo. Primer poeta uruguayo. Recopilación y prólogo de Nicolás Fusco Sansone. Buenos Aires, 1952, pp. 85-86.*)

Ascasubi lo emplea por primera vez en el diálogo antes mencionado, donde el gaucho Jacinto Amores describe las fiestas de 1833 en Montevideo:

A poco rato salieron
dos madamas a bailar,
de unas cinturas, ¡ah, Cristo!
si no hay cómo comparar
la finura, porque a un soplo
se les podía quebrar.
Cada una con su cortejo
hizo yunta, y a la par,
haciéndose cortesías,
entraron a recular,
y cuanto hacía la dama
lo mesmo hacía el galán.

ellos evocaría, en tal idílico escenario, una obra teatral vista en la ciudad. Asimismo, y sin ninguna finalidad determinada todavía, habría escrito las quince primeras décimas y la última, que servirían de encabezamiento y final disponible para cualquier asunto. Luego se habría decidido por el diálogo dramático y la redondilla: "En ella pudieron irse formando diversos trozos de aplicación indistinta: desde luego, el comienzo de la narración que utiliza y perfecciona la llegada del espectador, de la calle a la sala, que adelantó la "Carta"; y algunos descriptivos (la mañana, IV, 63-72; el ocaso, V, 33-39), entre ellos el favorito de las antologías: '¿Sabe que es linda la mar?' "⁵.

Tampoco escapan a la suposición algunas reflexiones sobre el amor y la mujer contenidas en el poema. Solamente el anuncio del estreno de *Fausto* en el Colón, como función décimoséptima del tercer abono de 1866, habría movido al autor a elegir dicha obra como asunto para su poema. Del Campo pudo haber conocido el libreto de la ópera con bastante anticipación al estreno y, además, haber intervenido en su traducción, que el diario *Nación Argentina*, cuya redacción frecuentaba, publicó entre el 21 y el 24 de agosto. Del Campo pudo concurrir al estreno con la memoria de un manuscrito ya avanzado y, del vestuario de los actores y las decoraciones del escenógrafo, haber extraído los últimos detalles para su poema.

Aunque en el terreno de las conjeturas es menester moverse con suma cautela, me atrevería a opinar que *Fausto* no es producto de un simple montaje. Si bien la presente suposición de que Del Campo hubiera tenido disponibles una introducción y un final para su poema podría ser aceptada por falta de pruebas que demuestren lo contrario, ésta se torna falsa cuando considera como "trozos de aplicación indistinta" a las descripciones de la naturaleza y a las reflexiones sobre el amor y la mujer. No es

De ahí bailaron otras cosas
que yo no puedo explicar;
pero lo que me gustó
fue, amigo, que al rematar
se armó un cielito con bolsa
y ya se largó a cantar
sin guitarra un mozo amargo
de aquellos de la ciudá.
¡Bien haiga el criollo ladino,
cómo se supo quejar!
Al fin se hizo un entrevero
algo más que regular;
y yo al ver la cosa en punto
me iba ya a desemponchar;
pero, apurándome el sueño,
comencé luego a vichar
aónde poderme tender
para medio dormir.

(*Paulino Lucero*. Prólogo de Manuel Mujica Láinez. Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1959, pp. 40-41.)

Claro está que aquí el paisano no describe precisamente una obra de teatro sino un espectáculo de danzas, cuyo sentido no siempre alcanza a comprender. Ascasubi no intenta hacer que su personaje asimile a sus hábitos y mentalidad situaciones y cosas ajenas al ámbito gauchesco, según una modalidad que será luego característica en Del Campo.

⁵ *Ibidem*, p. 107.

exacta con respecto a las primeras, por la importancia que ellas adquieren en la estructura del poema; tampoco es exacta con respecto a las restantes, porque éstas desempeñan un papel capital dentro de la concepción de *Fausto*.

Creo que nuestro autor no pudo dejar de conocer, además del poema de Johann Wolfgang Goethe, en traducción, tanto el libreto de Barbier y Carré, como su célebre partitura, aun años antes de que se anunciara su estreno en Buenos Aires.

El *Fausto* de Gounod, estrenado por primera vez en París en 1859 y representado luego en todos los escenarios líricos de Europa, llegó a alcanzar inusitado éxito popular. El efectismo de sus escenas fue ampliamente difundido por las litografías, cosmoramas y láminas estereoscópicas de la época, y su música divulgada por todos los medios de reproducción musical de que entonces se disponía⁶. Es improbable, pero podría suponerse, que el autor hubiera comenzado a componer su poema antes del estreno porteño del drama de Gounod, pues el extraordinario éxito alcanzado por dicha obra en los teatros de Europa hacía prever un pronto estreno en el Colón de Buenos Aires. Empero, resulta indudable que su asunto estaba elegido con cierta anticipación. Anunciado, por fin, el estreno de *Fausto*, nuestro autor habría aceptado complacido la invitación de su amigo Gutiérrez de desarrollar un asunto que ya estaba elaborando. La idea de hacer asistir a un gaucho al teatro la había ya esbozado en la "Carta" de 1857, que apenas se recordaba. Así, es probable que antes de la noche del 24 de agosto de 1866, Del Campo tuviera listo su poema; añadiría luego algunos retoques, como los continuó añadiendo hasta varios meses después en las ediciones impresas, movido por razones de eficacia estilística explicables en cualquier poeta; y el 29, sometía su poema al juicio de los tres amigos mencionados.

Estructura del poema.

En las siete primeras décimas de la primera parte, de carácter minuciosamente descriptivo, el poeta presenta a los dos personajes, Laguna y el Pollo, y narra las alternativas de su encuentro al pie de una barranca, a orillas del Río de la Plata:

En fin, como iba a contar
Laguna al río llegó,
contra una tosca se apió
y empezó a desensillar.
En esto, dentró a orejiar
y a resollar el overo,
y jué que vido un sombrero
que del viento se volaba
de entre una ropa, que estaba
más allá, contra un apero.

⁶ Goethe, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Traducción, recopilación, estudio preliminar y prólogos de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1958, t. III, p. 1172.

Dio güelta y dijo el paisano
—¡Vaya Záfiro! ¿qué es eso?—
y le acarició el pescueso
con la palma de la mano.
Un relincho soberano
pegó el overo que vía
a un paisano que salía
de la agua en un colorao
que al mesmo overo rosao
nada le desmerecía.

Cuando el flete relinchó,
media güelta dio Laguna,
y ya pegó el grito: —¡Ahijuna!
¿no es el Pollo?

—Pollo, no.
ese tiempo se pasó,
(contestó el otro paisano),
ya soy jaca vieja, hermano,
con las púas como anzuelo,
y a quien ya le niega el suelo
hasta el más remoto grano.

Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
después de haber lagrimiao,
el overito rosao
una oreja se rascaba,
visto que la refregaba
en la clin del colorao⁷.

En adelante, la mayor parte del poema se desarrollará en estilo directo. la décima décimosexta, donde Laguna hace una mención casual referente al Diablo, nos introduce al verdadero tema central: el pacto con el mismo. El relato del Pollo se ciñe a los cinco actos del libreto y el poema conservará, asimismo, cierta estructura teatral con su recurso del telón, con el cual éste interrumpe la narración a voluntad, y por el empleo de la redondilla y el verso repartido entre los dos interlocutores. La narración es con frecuencia interrumpida por algún comentario de Laguna, casi siempre invalidado por las argucias del Pollo o por sus insidiosas reflexiones acerca del amor y la mujer. Ejemplo:

⁷ *Op. cit.*, pp. 5-7.

Acto I - Escena I

GABINETE DE FAUSTO

(Es de noche. Fausto solo. Está sentado a una mesa llena de libros y pergaminos; tiene un libro abierto delante y una lámpara a punto de apagarse.)

FAUSTO.— En vano sumergido en el estudio quiero hallar los secretos de la naturaleza y del creador, ni una voz consoladora viene a resonar en mi corazón. Sin fuerzas me encuentro ha mucho tiempo, aislado, enfermo; y ni aun el alma, que en mí obra como una chispa del espíritu divino, es capaz de dominar esta impotente masa. No... no tengo poder para ello, ni tampoco fe... no... no... (Cierra desanimado el libro y va a abrir una ventana. Empieza a amanecer.)

FAUSTO.— Ya viene el día... y la nueva aurora hace desaparecer la densa oscuridad. (Con desesperación.) Todavía otro día más. ¡Oh, muerte, apresura tu marcha para darme el reposo. (Tomando una jarra que tiene sobre la mesa.) ¿Si ella huye de mí por qué no corro a su encuentro? ¡Oh! ¡Ven, extremo de mis días! Yo te saludo: alegre me aproxima al fin de mi jornada y con este licor podré ser el árbitro único de mi destino. (Vierte el líquido que contiene la jarra en una taza de cristal, y en el momento en que va a aplicársela a los labios, se oye dentro el siguiente):
Coro de jóvenes de ambos sexos.
.....

La presencia de este coro de jóvenes que cantan a la vida, y de otro de aldeanos, que viene luego, hace vacilar a Fausto. Finalmente reacciona:

Pues como le iba diciendo, el Dotor apareció y en público se quejó de que andaba padeciendo.

Dijo que nada podía con la cencia que estudió: que él a una rubia quería, pero que a él la rubia no.

Que al ñudo la pastoriaba dende el nacer de la aurora, pues de noche y a toda hora siempre tras de ella lloraba.

Que de mañana a ordeñar salía muy currutaca, que él le maniaba la vaca, pero pare de contar.

Que cansado de sufrir, y cansado de llorar, al fin se iba a envenenar porque eso no era vivir.

El hombre allí renegó, tiró contra el suelo el gorro, y por fin, en su socorro, al mesmo Diablo llamó.

¡Nunca lo hubiera llamao!
¡Viera sustaso, por Cristo!
¡Ahi mesmo, jediendo a misto, se apareció el condena!

Hace bien: persínese que lo mesmito hice yo,
—¿Y cómo no disparó?
—Yo mesmo no sé por qué.

¡Viera al Diablo! Uñas de gato, flacón, un sable largote, gorro con pluma, capote, y una barba de chivato.

—Os maldigo a todos, atractivos de la vida humana. Maldigo los lazos que me tienen encadenado aquí en la tierra. Maldita sea también la esperanza, que desaparece más pronto que el tiempo. Huid lejos de mí, sueños de amor, de fausto y de honores. Maldito sea el placer, la ciencia, la oración y la fe, que ya mi paciencia está agotada. Ven a mí Satanás... A mí.

Escena XI

FAUSTO y MEFISTÓFELES

MEFISTÓFELES. (*Apareciendo.*) — Héme aquí a tus órdenes. Mas, ¿qué te sorprende? De lejos he oído tu voz: aquí me tienes con espada al lado, pluma en el sombrero, rica capa y la bolsa llena. ¿No se te figura estar viendo a un guapo caballero? Y bien, doctor: ¿qué queréis de mí? Explicáos, pues. ¿Os causo temor?

FAUSTO. — No.

MEFISTÓFELES. — ¿No crees en mi poder?

FAUSTO. — Tal vez.

MEFISTÓFELES. — Pues bien, ponlo a prueba.

FAUSTO. — ¡Apartad!... ¡Vete!

MEFISTÓFELES. — ¿Desconoceréis acaso que importaría mucho ser muy atento con Satanás y que no era menester hacerle sudar y caminar tanto para ponerle después a la puerta?

FAUSTO. — ¿Y qué puedes tú? ¿Qué puedes hacer por mí?

MEFISTÓFELES. — Todo... sí... todo cuanto quieras. Pero, dime lo que deseas ¿Quieres oro?

FAUSTO. — Mas, ¿de qué me servirá la riqueza?

MEFISTÓFELES. — ¡Mh! Bien, me agrada ver que es más grande tu deseo. Tal vez ambiciones gloria...

FAUSTO. — No... no la quiero...

MEFISTÓFELES. — ¡Ah! Quizás apeteces poder.

Medias hasta la berija, con cada ojo como un charco, y cada ceja era un arco para correr la sortija.

"Aquí estoy a su mandao, cuente con un servidor." Le dijo el Diablo al Dotor, que estaba medio asonsao.

"Mi Dotor no se me asuste que yo lo vengo a servir: pida lo que ha de pedir y ordénemé lo que guste."

El Dotor medio asustao le contestó que se juese... —Hizo bien: ¿No le parece? —Dejuramente, cuñao.

Pero el Diablo comenzó a alegar gastos de viaje, y a medio darle coraje hasta que lo engatuzó.

—¿No era un Dotor muy projundo? ¿Cómo se dejó engañar? —Mandinga es capaz de dar Diez güeltas a medio mundo.

El Diablo volvió a decir: "Mi Dotor no se me asuste, ordénemé en lo que guste, pida lo que ha de pedir."

"Si quiere plata tendrá: mi bolsa siempre está llena y más rico que Anchorena con decir quiero, será."

"No es por la plata que lloro, Don Fausto le contestó: otra cosa quiero yo mil veces mejor que el oro."

FAUSTO. — No... Deseo un tesoro que vale mucho más: deseo tan sólo la juventud. Quiero el placer, las jóvenes bellas; no vanos halagos ni menos cuidados. Quiero abrazarme en el ardor de las pasiones; gozar con los sentidos y el corazón. ¡Oh! Ven a mí, juventud dichosa; déjame que vuelva a disfrutar de la embriaguez que da el placer.

MEFISTÓFELES. — Bien está... Voy a hacer que se cumpla tu capricho.

FAUSTO. — Y en recompensa, ¿qué quieres de mí?

MEFISTÓFELES. — Lo diré. Bien poco quiero. Toda vez que aquí me tienes a tus órdenes, quiero que después seas tú mi súbdito allá abajo.

FAUSTO. — ¡En el Infierno...!

MEFISTÓFELES. — Sí, allá abajo. *(Presentándole un papel.)* Vamos... escribe. ¿Cómo? ¿Tiembla tu mano? ¿Por qué titubeas? Contempla a la juventud que viene a invitarte. *(Hace un gesto de repugnancia. En ese instante se abre el fondo del teatro y aparece Margarita hilando cerca del molino.)*

FAUSTO. — ¡Oh! ¡Qué estupor!

MEFISTÓFELES. — ¿Y bien? ¿Qué te parece? *(Presentándole el papel.)*

FAUSTO. *(Cogiendo el papel.)* — Toma. *(Pone en él su firma y le devuelve a Mefistófeles.)* ¡Ahí tienes!

MEFISTÓFELES. *(Tomando la jarra que está sobre la mesa.)* — Al fin el pacto está cumplido. Ahora te invito a apurar esta copa, allá en la mansión del fuego donde la muerte no tiene entrada ni menos se acibará ni quebrantará tu vida y juventud.

FAUSTO. *(Tomando la copa y dirigiéndose a Margarita.)* — Por ti... imagen adorada y bella. *(Vacía la copa y se queda convertido en un joven de elegante figura. La visión desaparece.)*

"Yo todo le puedo dar, retrucó el Ray del Infierno, diga: ¿Quiere ser Gobierno? Pues no tiene más que hablar."

"No quiero plata ni mando, dijo Don Fausto, yo quiero el corazón todo entero de quien me tiene penando."⁸

No bien esto el Diablo oyó, soltó una risa tan fiera, que toda la noche entera en mis orejas sonó.

Dio en el suelo una patada, una paré se partió, y el Dotor, fulo, miró a su prenda idolatrada.

— ¡Canejo!... ¿Será verdá? ¿Sabe que se me hace cuento? — No crea que yo le miento: lo ha visto media ciudá.

¡Ah, Don Laguna! ¡si viera qué rubia!... Créameló: crei que estaba viendo yo alguna virgen de cera.

Vestido azul, medio alza, se apareció la muchacha: pelo de oro, como hilacha de choclo recién cortao.

Blanca como una cuajada, y celeste la pollera, Don Laguna, si aquello era mirar a la Inmaculada.

Era cada ojo un lucero sus dientes, perlas del mar, y un clavel al reventar era su boca, aparcerero.

Ya enderezó como loco el Dotor cuando la vio, pero el Diablo lo atajó diciéndolé: "poco a poco;

⁸ Al limitar las aspiraciones de Fausto, quitándole así toda dimensión trágica, Del Campo lo convierte en un personaje ridículo, que vive atormentado por una pasión senil.

MEFISTÓFELES. — Ven.

FAUSTO. — ¿Y volveré a verla?

MEFISTÓFELES. — Ciertamente.

FAUSTO. — ¿Muy pronto?

MEFISTÓFELES. — Hoy mismo.

FAUSTO. — Bueno.

MEFISTÓFELES. — Mas, ¿qué te detiene aún?

(*A dúo.*) Quiero placeres, jóvenes bellas, no vanos halagos ni menos cuidados. Quiero abarasarne en el ardor de las pasiones. (*Se repite.*)

MEFISTÓFELES. — Tú quieres placeres, jóvenes bellas. No quieres halagos ni tampoco cuidados: quieres abrasarte en el ardor de las pasiones. Pues bien: gozarás con los sentidos y el corazón; la juventud, ahora, te convida a disfrutar de la embriaguez que proporciona el placer.

(*Fin del acto I*)⁹.

Si quiere, hagamos un pato: Usté su alma me ha de dar, y en todo lo he de ayudar: ¿Le parece bien el trato?"

Como el Dotor consintió, el Diablo sacó un papel y lo hizo firmar en él cuanto la gana le dio.

—¡Dotor, y hacer ese trato!
—¡Qué quiere hacerle, cuñao, si se topó ese abogao con la horma de su zapato?

Ha de saber que el Dotor era dentrao en edá, ansina es que estaba ya bichoco para el amor.

Por eso al dir a entregar la contrata consabida, dijo: "¿habrá alguna bebida que me pueda remozar?"

Yo no sé qué brujería, misto, mágica o polvito le echó el Diablo y... ¡Dios bendito! ¡Quién demonios lo creería!

¿Nunca ha visto usté a un gusano volverse una mariposa? Pues allí la misma cosa le pasó al Dotor, paisano.

Canas, gorro y casacón de pronto se vaporaron, y en el Dotor ver dejaron a un donoso mocetón.

—¿Qué dice?... ¡barbaridá!...
¡Cristo padre!. .. ¿Será cierto?
—Mire: que me caiga muerto si no es la pura verdá.

El Diablo entonces mandó a la rubia que se juese, y que la paré se uniese, y la cortina cayó.

(Parte segunda, pp. 26-37.)

⁹ *Fausto*. Drama lírico en cinco actos por los señores F. Barbier y M. Carré. Traducida a litaliano por el señor Aquiles de Laugières. Música del maestro C. Gounod. (En: *Nación Argentina*, 21 de agosto de 1866, número 1170, p. 1, columnas 6, 7, 8). Se han corregido la puntuación y las erratas, y se ha modernizado la ortografía.

Todos los personajes del drama funcionan en el relato, excepto Wagner. Salvo la descripción de la mar, las demás descripciones de la naturaleza, tales como el amanecer y el ocaso, poseen valor funcional dentro del relato del Pollo. Ejemplo:

Acto II - Escena II

VALENTÍN. — Como vosotros, tengo también que abandonar estos lugares, dejando aquí a Margarita sin una madre que la defienda sobre la tierra. A vos la entrego, Siebel.

SIEBEL. — Hay más de un amigo fiel que pueda tal vez hacer tus veces y lo hará...

VALENTÍN. — Así lo espero.

SIEBEL. — Conmigo podéis contar.

.....

WAGNER. (*Ofreciendo de beber a Mefistófeles.*) — ¿Nos haréis el honor de brindar con nosotros?

MEFISTÓFELES. (*Tomando el vaso.*) — ¿Por qué no? (*Coge la mano de Wagner y examina la palma.*) ¡Ah!... qué pena me da ver esta señal.

WAGNER. — ¿Pues qué?

MEFISTÓFELES. — Es un presagio muy triste; y si vais a la guerra de seguro os matarán.

SIEBEL. — ¿Conocéis acaso el destino? (*A Mefistófeles.*)

MEFISTÓFELES. (*Cogiendo la mano de Siebel.*) — Justamente; y puedo asegurar que aquí está escrito que no tocará una flor que al punto no se marchite, pues así lo marca su destino.

SIEBEL. — ¡Cielos!...

MEFISTÓFELES. — Ya no tendrá más flores para Margarita.

VALENTÍN. — ¡Cómo!... ¿Sabéis el nombre de mi hermana?

MEFISTÓFELES. — Tened mucho cuidado, que tal vez uno que yo conozco pudiera mataros. (*Dirigiéndose a los*

El lienzo otra vez alzaron y apareció un bodegón, ande se armó una reunión en que algunos se mamaron.

Un Don Valentín, velay, se hallaba allí en la ocasión, Capitán, muy guapetón, que iba a dir al Paraguay.

Era hermano, el ya nombrao, de la rubia y conversaba con otro mozo que hablaba viendo de hacerlo cuñao.

Don Silverio, o cosa así, se llamaba este individuo que me pareció medio ido o sonso cuando lo vi.

Don Valentín le pedía que la rubia la sirviera en su ausiencia...
— ¡Pues sonsera!
¡El otro qué más quería!¹⁰.

El capitán, con su vaso, a los presentes brindó, y en esto se apareció de nuevo el Diablo, amigaso.

Dijo que si lo almitían también echaría un trago, que era por no ser del pago que allí no lo conocían.

¹⁰ Las innovaciones de Del Campo respecto del libreto, tienden, por lo general, a lograr un efecto humorístico. Aquí lo consigue recurriendo a un equívoco.

demás.) Bebo a vuestra salud. *(Bebe.)*
¡Qué vino tan áspero!... ¿Queréis probar, señores, otro mejor? *(Se sube sobre la mesa y toca sobre un tonel pequeño que tiene encima la figura del dios Baco y sirve de entrada a la posada.)* ¡Oh numen del vino! Danos de beber... *(Sale el vino y Mefistófeles llena su vaso.)* Acercaos... El que quiera puede beber. ¡Ea!... Bebamos todos, y continuemos el brindis que ha poco entonabais a Margarita.

VALENTÍN. — ¡Fuera de aquí! Si no te arrepentirás de querer que muera yo en este instante. *(Arranca el vaso de la mano de Mefistófeles y derrama el contenido que se inflama y cae al suelo.)*

WAGNER. — ¡Cielos!...

MEFISTÓFELES. *(Riendo.)* — ¿A qué ese temor?... No es bueno amenazar. *(Wagner saca la espada. Valentín, Siebel, los estudiantes y Mefistófeles hacen lo mismo. Mefistófeles traza con la punta de la espada un círculo alrededor de sí. Los estudiantes quieren lanzarse sobre él y se detienen como impedidos por una barrera insuperable; la espada de Valentín se hace pedazos.)*

VALENTÍN. — ¡Qué es esto! La espada se parte en mi mano.

VALENTÍN, WAGNER, SIEBEL y los estudiantes. — ¡Ahora veremos si tienes el poder del demonio! ¡Abatamos el espíritu de las tinieblas!... *(Obligán a Mefistófeles a retroceder, presentándole todas las espadas en forma de una cruz.)* Tú puedes con tu acento hacer quebrar la espada; pero, ¡tiembla! de tus demonios nos guarda esta cruz con la cual no vale nada tu influjo maléfico. ¡Tente atrás!... ¡Oh, espíritu infernal!...

Escena III

MEFISTÓFELES y FAUSTO

MEFISTÓFELES. *(Saludándoles risueño.)* Luego os veré. Adiós...

FAUSTO. — ¿Qué hay?

Dentrando en conversación, dijo el Diablo que era brujo: pidió un ajenco y lo trujo el mozo del bodegón.

"No tomo bebida sola", dijo el Diablo: se subió a un banco, y vi que le echó agua de una cuarterola.

Como un tiro de jusil entre la copa sonó y a echar llamas comenzó como si fuera un candil.

Todo el mundo reculó; pero el Diablo sin turbarse les dijo: "no hay que asustarse", y la copa se empinó.

—¡Qué buche! Dios soberano!
—Por no parecer morao el Capitán jué, cuñao, y le dio al Diablo la mano.

Satanás le registró los dedos con grande afán, y le dijo: "Capitán, pronto muere, créalo".

El Capitán, retobao, peló la lata y Luzbel no quiso ser menos que él y peló un amojosao.

Antes de cruzar su acero, el Diablo el suelo rayó:
¡Viera el juego que salió!...
—¡Qué sable para yesquero!

—¿Qué dice? ¡Había de oler el jedor que iba largando mientras estaba chispiando el sable de Lucifer!

No bien a tocar se van las hojas, créameló, la mitá al suelo cayó del sable del Capitán.

MEFISTÓFELES. — ¡Nada! . . . Hablemos de nuestros asuntos, doctor. ¿Qué queréis de mí? ¿Por dónde empezaremos?

FAUSTO. — Mas di, ¿dónde se oculta la hermosa joven que me has hecho aparecer? ¿Es también un sortilegio?

MEFISTÓFELES. — No . . . pero la virtud la protege contra tus deseos y la quiere conservar para el cielo en la tierra.

FAUSTO. — ¿Qué importa? ¿Si yo no quiero? Ven . . . guíame adonde se halle, si no huyo de ti.

MEFISTÓFELES. — Pues bien . . . lo haré; pues no quiero daros una pobre idea del misterioso poder que a vos me atrae. Esperad un momento y veréis cómo al sonido alegre de una canción se presenta ante nosotros.

Escena IV

(*Estudiantes, doncellas, paisanos . . . Se toca el violín y entran en escena.*)

MEFISTÓFELES. (*A Fausto.*) — ¿No ves cuántas hermosas? ¿No quieres buscar entre ellas el placer?

FAUSTO. — ¡Calla! . . . Deja ya tanto charlar. Deja que mi corazón se entregue al dulce sueño que le embarga.

SIEBEL. (*Entrando en escena.*) Margarita mía, luego te veré aquí.

Algunas doncellas (*Acercándose a Siebel.*) ¿Es preciso, pues suplicaros para bailar?

SIEBEL. — No . . . no . . . pero no quiero bailar.

FAUSTO. — ¡Hela aquí! ¡Oh! ¡Qué bella!

MEFISTÓFELES. — Y bien, hablada.

SIEBEL. (*Apercibe a Margarita y se dirige hacia ella.*) ¡Margarita! . . .

MEFISTÓFELES. (*Se vuelve y se encuentra cara a cara con Siebel.*) ¿Qué se ofrece? . . .

SIEBEL (*Para sí.*) — Maldito! . . . Otra vez aquí.

“¡Este es el Diablo en figura de hombre” el Capitán gritó, y al grito le presentó la cruz de la empuñadura.

¡Viera al Diablo retorcerse como culebra, aparceró!
— ¡Óiganlé! . . .

— Mordió el acero y comenzó a estremecerse.

Los otros se aprovecharon y se apretaron el gorro: sin duda a pedir socorro o a dar parte dispararon.

En esto Don Fausto entró y conforme al Diablo vido, le dijo: “¿Qué ha sucedido?” pero él se desentendió.

El Doctor volvió a clamar por su rubia, y Lucifer, valido de su poder, se la volvió a presentar.

Pues que golpiando en el suelo en un beile apareció y Don Fausto le pidió que le acompañase a un cielo.

No hubo forma que bailara: la rubia se encaprichó; de balde el Doctor clamó por que no lo desairara.

Cansao ya de redetirse le contó al Demonio el caso; pero él le dijo: “Amigaso, no tiene por qué afligirse:

Si en el beile no ha alcanzao el poderla arrocinar, deje: le hemos de buscar la güelta por otro lao.

MEFISTÓFELES. *(Con voz melosa.)*
— ¿Eres tú, querido? *(Riendo.)* ¡Ah!
¡Ah!... *(Siebel retrocede delante de Mefistófeles que le hace recorrer de este modo toda la escena hasta que se oculta detrás de las parejas de baile.)*

FAUSTO. *(Acercándose a Margarita que atraviesa la escena.)* ¿Me permitís, hermosa señorita, que os dé mi brazo y os acompañe?

MARGARITA. — Yo no soy señorita, caballero, ni soy hermosa, ni tampoco necesito que me dé el brazo ningún señor.

SIEBEL. *(En el medio, sin haber observado nada.)* ¡Ah, se alejó! *(Va con intención de seguir a Margarita; pero encontrándose de nuevo con Mefistófeles, le vuelve las espaldas y se dirige hacia el fondo.)*

MEFISTÓFELES. — ¿Y bien?

FAUSTO. — Me ha rechazado.

MEFISTÓFELES. *(Riendo.)* — El dulce acento de su voz os ha cautivado; vamos... bien veo, doctor, que tengo que socorrer vuestro amor. *(Se aleja con Fausto, siguiendo el mismo camino que Margarita.)*

ALGUNAS DONCELLAS. — ¿No habéis observado que Margarita ha rehusado el brazo de aquel señor?

OTRAS. — La danza nos convida. ¡Ea, pues! ¡A bailar!...

.....

(Fin del acto II)¹¹.

Acto III - Escena II

MEFISTÓFELES, FAUSTO y después
SIEBEL)

FAUSTO. *(Entrando cautelosamente por la puerta del fondo.)* ¿Hemos llegado?

MEFISTÓFELES. — Sí, seguidme...

FAUSTO. — ¿Qué miras tú hacia allá?

Y mañana, a más tardar,
gozará de sus amores,
que a otras, mil veces mejores,
las he visto cabrestiar."

"¡Balsa general!" gritó
el bastonero mamao;
pero en esto el cortinao
por segunda vez cayó.

(Parte III, pp. 45-53.)

Pues, señor, con gran misterio,
traiendo en la mano una cinta,
se apareció entre la quinta
el sonso de Don Silverio.

Sin duda alguna saltó
las dos zanjas de la güerta,
pues esa noche su puerta
la misma rubia cerró.

¹¹ *Op. cit.*, 22 de agosto de 1866, nº 1171, p. 1, columnas 1 y 2.

MEFISTÓFELES. — A Siebel, vuestro rival.

FAUSTO. — ¡A Siebel!

MEFISTÓFELES. — ¡Silencio! Ahí viene... (*Entra con Fausto entre el bosquecillo.*)

SIEBEL. (*Entra en la escena con un ramillete en la mano.*) ¡Qué hermosas son estas flores!

MEFISTÓFELES. — ¡Magníficas!...

SIEBEL. (*Con alegría.*) ¡Victoria!... Mañana le contaré todo. (*Cuelga el ramillete a la puerta del pabellón.*) Y si quiere saber lo que oculta mi corazón, se lo dirá un beso.

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*). — ¡Seducor! (*Siebel se va por la puerta del fondo.*)

Escena III

FAUSTO y MEFISTÓFELES

MEFISTÓFELES. (*Saliendo del bosquecillo con Fausto y en ademán de marcharse.*) Soy con vos al instante, doctor. Voy a buscar otro tesoro más grande, más espléndido y más apreciado de cuantos puedan verse o imaginarse, para que haga compañía a las flores de vuestro discípulo.

FAUSTO. — Sí... Anda, te espero...

MEFISTÓFELES. — Muy luego aquí estaré. (*Sale por la puerta del fondo.*)

.....

Escena V

MEFISTÓFELES y FAUSTO

MEFISTÓFELES. (*Trayendo un estuche bajo el brazo.*) ¡Ved!... aquí lo tenéis. Si las flores tienen más valor que estas joyas, me apuesto a perder todo mi poder. (*Abre el estuche y le enseña las alhajas que contiene.*)

FAUSTO. — ¡Huyamos... no quiero verla más!

MEFISTÓFELES. — ¿Qué temor te asusta ahora?... (*Va a colocar el es-*

Rastriéndolo se vinieron el Demonio y el Doctor, y tras del árbol mayor a aguardarlo se escondieron.

Con las flores de la güerta y la cinta un ramo armó Don Silverio, y lo dejó sobre el umbral de la puerta.

— ¡Que no cairle una centella!
— ¿A quién? ¿Al sonso?

— ¡Pues digo!...
¡Venir a osequiarla, amigo,
con las mismas flores de ella!

— Ni bien acomodó el gaucho,
ya rumbió...

— ¡Miren qué hazaña!
— ¡Eso es ser más que lagaña
y hasta da rabia, caracho!

— El Diablo entonces salió
con el Doctor, y le dijo:
"Esta vez priende de fijo
la vacuna, créalo."

Y el capote haciendo a un lao,
desenvainó un baulito,
y jué y lo puso juntito
al ramo del abombao.

— No me hable de ese mulita:
¡Qué apunte para una banca!
¿A que era mágica blanca
lo que trujo en la cajita?

— Era algo más eficás
para las hembras, cuñao.
¡Verá si las ha calao
de lo lindo Satanás!

Tras del árbol se escondieron
ni bien cargaron la mina,
y más que nunca, divina,
venir a la rubia vieron.

tucbe en el umbral del pabellón.) Ya están las joyas colocadas en el umbral; veremos ahora si prefiere las flores aquellas. (Se lleva consigo a Fansto y desaparecen por el jardín. Margarita sale por la puerta del fondo y se acerca silenciosa hasta el proscenio.)

Escena VI

(Margarita canta la canción del "Rey de Tbuld'.)
.....

MARGARITA. *(En el momento de ir a entrar en el pabellón descubre el ramillete que está colocado en la puerta. Coge el ramillete.)* Seguramente son de Siebel... ¡Qué bonitas! ¡Cielos! *(Apercibiendo el estuche.)* ¡Qué veo! ¿De quién será este estuche tan hermoso? *(Titubeando.)* ¡Ah!... No me atrevo a abrirlo. No... mal no hago en ello... *(Abre el estuche y deja caer el ramillete.)* ¡Oh, Dios mío! ¡Cuántas joyas! ¡Qué ricas y hermosas! ¡Parece cosa de sueño!... Nunca he visto una riqueza igual. *(Poniendo el estuche sobre un banco, se arrodilla delante para ponerse las joyas.)* ¡Oh! Si me atreviera tan sólo a ponerme estas piedras en mis orejas. *(Saca del estuche los pendientes.)* ¡Ah! Aquí en medio tiene un espejo. No me parece sino que lo han colocado expresamente para que me contemple. *(Se pone los pendientes y se levanta, mirándose al espejo.)* ¡Qué risa me da al mirarme en el espejo!

Escena VII

MARGARITA y MARTA

MARTA. — ¡Cielos! ¡Qué veo!... ¡Qué bella parecéis! ¿Qué significa esto?

MARGARITA. *(Volviéndose.)* — ¡Ah!... *(Pone las manos en el cuello y las orejas, procurando ocultar las joyas.)*

MARTA. — ¿Quién os ha dado esas joyas?

La pobre, sin advertir, en un banco se sentó, y un par de medias sacó y las comenzó a surcir.

Cinco minutos, por junto, en las medias trabajó, por lo que carculo yo que tendrían sólo un punto.

Dentró a espulgar un rosal, por la hormiga consumido, y entonces jué cuando vido caja y ramo en el umbral.

Al ramo no le hizo caso, enderezó a la cajita, y sacó... ¡Virgen bendita!... ¡Viera qué cosa, amigaso!

¡Qué anillo! ¡Qué prendedor! ¡Qué rosetas soberanas! ¡Qué collar! ¡Qué carabanas! — ¡Vea a! Diablo tentador!

—¿No le dije, Don Laguna? la rubia allí se colgó las prendas, y apareció más platiada que la luna.

En la caja Lucifer había puesto un espejo... —¿Sabe que el Diablo, canejo, la conoce a la mujer?

—Cuando la rubia gastaba, tanto mirarse, la luna, se apareció, Don Laguna, la vieja que la cuidaba.

¡Viera la cara, cuñao, de la vieja, al ver brillar como reliquias de altar las prendas del condenao!

“¿Diaónde este lujo sacás?” la vieja, fula, decía, cuando gritó: “¡Avemaría!” en la puerta, Satanás.

MARGARITA. — Aquí alguno las ha dejado olvidadas. (*Quiere quitarse las joyas.*)

MARTA. — No por cierto, son para vos, mi hermosa señorita... éste es un regalo de un amante. No... no era mi esposo tan generoso conmigo.

.....

Escena VIII

MARGARITA. (*A Fausto.*) — Debo marcharme.

FAUSTO. (*Abrazándola.*) — ¡Querida mía!

MARGARITA. — ¡Ah! No más. (*Huye.*)

FAUSTO. — ¡Así me abandona la cruel! (*La sigue.*)

MEFISTÓFELES. (*Aparte, mientras Marta disgustada le vuelve la espalda.*) El asunto se pone serio y es mejor marcharse.

MARTA. (*Para sí.*) — Pero, ¿cómo?... ¿Se va? ¿Se aleja?

MEFISTÓFELES. — Ahora ven a buscarme. ¡Uf! Esta vieja es capaz de casarse todavía con Satanás.

FAUSTO. (*Desde dentro.*) — ¡Margarita!...

MARTA. (*Desde dentro.*) ¡Señor!

MEFISTÓFELES. — Vuestro servidor.

.....

Escena X

MARGARITA. — Si tanto me queréis, os ruego por nuestro amor, por este corazón, que me dejéis, que me abandonéis, que sienta vuestro corazón piedad por mí. (*Se arrodilla a los pies de Fausto.*)

FAUSTO. (*Después de permanecer silencioso un rato la hace levantar.*) ¿Queréis que os abandone? ¡Ah, qué dolor penetra mi corazón! ¡Beldad encantadora, casta inocencia; tus ruegos

"¡Sin pecao! ¡Dentre, Señor!"

"¿No hay perros?"

—¡Ya los ataron!"

Y ya también se colaron el Demonio y el Dotor.

El Diablo allí comenzó a enamorar a la vieja, y el Dotorcito a la oreja de la rubia se pegó.

¡Vea al Diablo haciendo gancho!

—El caso jué que logró reducirla, y la llevó a que le amostrase un chancho.

—¿Por supuesto, el Dotorcito se quedó allí mano a mano?

—Dejuro, y ya verá hermano la liendre que era el mocito.

Corcobió la rubiecita, pero al fin se sosegó, cuando el Dotor le contó que él era el de la cajita.

Asigún lo que presumo, la rubia aflojaba laso, porque el Dotor, amigaso, se le quería ir al humo.

La rubia lo malició y por entre las macetas, le hizo unas cuantas gambetas y la casilla ganó.

El Diablo tras de un rosal, sin la vieja apareció...

—¡A la cuenta la largó jediendo entre algún maizal!

—La rubia, en vez de acostarse, se lo pasó en la ventana, y allí aguardó la mañana sin pensar en desnudarse.

abaten mi voluntad! Sí... bien, pero mañana nos volveremos a ver. Mañana... (*Pensando, y después con amoroso abandono.*) Sí, al salir la aurora. Adiós.

ESCENA XI

FAUSTO. — Veréis...

MARGARITA. — Mañana. (*Corre hacia el pabellón, se desiene en el umbral de la puerta y manda un beso a Fausto.*) ¡Adiós!

FAUSTO. — ¡Adiós!

MEFISTÓFELES. — ¡Qué estupidez!

FAUSTO. — ¿Estabais escuchando?

MEFISTÓFELES. — Sí... Yo veo, por desgracia, doctor, que necesitáis volver a la escuela.

FAUSTO. — ¡Quita allá!...

MEFISTÓFELES. — Bien... Esperad ahora a escuchar lo que dirá a los astros. (*Margarita abre la ventana del pabellón y se apoya en ella con la cabeza entre las manos.*) ¿No veis?... abre la ventana.

MARGARITA. — Sí, me ama; y este amor me trastorna el corazón. Las aves en su canto, el viento y la naturaleza, todo me responde con un acento que hiera el alma: ¡te ama, te ama! ¡Oh, cuán dulce es ahora mi vida transportada en las delicias del amor! El cielo piadoso de tanta dicha me colma. ¡Apresura tu paso, nuevo día! ¡Vuelve, ah, tesoro mío!...

FAUSTO. (*Se lanza hacia la ventana y le coge la mano.*) ¡Margarita mía!

MARGARITA. — ¡Ah!... (*Permanece un momento confusa y deja caer su cabeza sobre el bombro de Fausto. Mefistófeles abre la puerta del jardín y sale sonriéndose.*)

(*Fin del acto III*)¹²

¹² Obsérvese que el aria de Margarita de la escena XI, en la cual ella clama por la llegada del nuevo día para encontrarse con su amado, corresponde a la descripción del amanecer en el poema.

¹³ *Op. cit.*, 22 y 23 de agosto de 1866, nros. 1171 y 1172, columnas 3-4 y 2-3, p. 1.

(*Seguidamente viene la descripción del amanecer*)¹².

.....

El Diablo entró a retar al Dotor, y entre el responso le dijo: "¿Sabe que es sonso? ¿Pa qué la dejó escapar?"

"Ahi la tiene en la ventana: por suerte no tiene reja, y antes que venga la vieja aproveche la mañana."

Don Fausto ya atropelló diciendo: "¡Basta de ardiles!" La cazó de los cuadriles y ella... también lo abrazó!

—¡Óiganlé a la dura!
—En esto... bajaron el cortinao.

(Parte IV, pp. 66-80.)

Acto IV - Escena I

(Habitación de Margarita.)

MARGARITA. — La desgracia ha caído sobre mí, pero Dios sabe que no he sido infame; que mi corazón ha sido culpable tan sólo por la impresión de la ternura y el amor. *(Se sienta junto al molino, se pone a hilar.)* ¿Por qué no lo volveré a ver a mi lado? En vano lo deseo, toda esperanza desaparece para mí. *(Deja caer la cabeza sobre el pecho y rompe a llorar. El huso se le cae de la mano.)*

Escena III

MARGARITA y después MEFISTÓFELES

(Una calle. A la derecha, la casa de Margarita y a la izquierda la iglesia.)

MARGARITA. *(Entra en la iglesia y se arrodilla junto a la pila de agua bendita.)* ¡Permitidme, Señor, que esta humilde sierva se postre ante vuestro altar!

.....

(La pila se abre y deja ver a Mefistófeles, que se inclina al oído de Margarita.)

MEFISTÓFELES. — Recuerda los bellos días, cuando un ángel con sus alas guardaba tu corazón. Del templo entonces penetrabas los sagrados muros para rogar al Señor, y en alas de la fe podía entonces llegar al cielo tu oración. Mas ahora el infierno te reclama, como rea que eres; escucha su clamor. Estás condenada para siempre entre la gente extraviada a sufrir eterno dolor.

.....

MARGARITA. — ¡Ah! ¡Estoy sofocada! Mi pecho se oprime, no puedo respirar; no puedo más...

MEFISTÓFELES. — Adiós noches de amor, días de placer. Para ti no hay salvación, estás perdida.

—Al rato el lienzo subió y deshecha y lagrimando, contra una máquina hilando la rubia se apareció.

La pobre dentró a quejarse tan amargamente allí, que yo mis ojos sentí dos lágrimas asomarse.

¡Qué vergüenza!

—Puede ser:

pero, amigaso, confiese que a usted también lo entenece el llanto de una mujer.

(Viene luego una reflexión del Pollo sobre la soledad y abandono que aguardan a la mujer seducida.)

.....

—La rubia se arrebozó con un pañuelo cenisa, diciendo que se iba a misa y puerta ajuera salió.

Y crea usted lo que guste porque es cosa de dudar... ¡Quién había de esperar tan grande desbarajuste!

Todo el mundo estaba ajeno de lo que allí iba a pasar, cuando el Diablo hizo sonar como un pito de sereno.

Una iglesia apareció en menos que canta un gallo... —¡Vea si dentra a caballo! —Me larga, créameló.

MARGARITA y COROS. — ¡Señor!...
recoged los ruegos de mi pobre cora-
zón. Descienda sobre mi cabeza un des-
tello de la esfera celeste que calme mi
dolor.

MEFISTÓFELES. — ¡Margarita! ¡Estás
condenada! (*Desaparece.*)

.....

(Fin del acto IV)¹⁴

Creo que estaban alzando
en una misa cantada,
cuando aquella desgraciada
llegó a la puerta llorando.

Allí la pobre cayó
de rodillas sobre el suelo,
alzó los ojos al cielo,
y cuatro credos rezó.

.....

Pero el Diablo la uña afila,
cuando está desocupao,
y allí estaba el condenao
a una vara de la pila.

La rubia quiso entrar
pero el Diablo la atajó,
y tales cosas le habló
que la obligó a disparar.

Cuasi le da el accidente
cuando a su casa llegaba:
la suerte que le quedaba
en la vedera de enfrente.

(Parte V, pp. 83-91.)

Acto V - Escena II

(La prisión.)

MARGARITA y FAUSTO

MARGARITA. (*Apoyándose con dulzura en el brazo de Fausto.*) Éste es el jardín; éstas son las flores que llenaban el aire de olores, cuando la noche cubría el cielo con su manto y en ardoroso afecto se unían nuestras almas. Aquí el dulce canto de los ángeles que aumentaban el encanto de nuestro delirio, y parecía confundirse con el himno de amor que resonaba a cada latido de nuestros corazones.

.....

—Al entrar hicieron ruido,
creo que con los cerrojos;
abrió la rubia los ojos
y allí contra ella los vido.

La infeliz ya trastornada,
a causa de tanta herida,
se encontraba en la crujida
sin darse cuenta de nada.

Al ver venir al Dotor,
ya comenzó a disvariar,
y hasta le quiso cantar
unas décimas de amor.

¹⁴ *Op. cit.*, 23 de agosto de 1866, nº 1172, columnas 3-4, p. 1.

Escena III

MARGARITA. — ¿No ves? Allí está el demonio... allí en la oscuridad, fijando en mí su mirada infernal... ¡Señor, a vos sólo adoro y vuestro perdón imploro! (*Cayendo de rodillas.*) Haced, Dios mío, que suba a sentarme entre los ángeles inmortales que os rodean. (*A Fausto.*) ¿Por qué teníais aquella mirada irritada?... ¡Ah! De sangre estás manchado. ¡Quita! Me das horror... (*Rechazándole.*)

FAUSTO. — ¡Margarita mía!... (*Lle-vándola por fuerza.*)

MARGARITA. — ¡Ah! (*Cae.*)

FAUSTO. — ¡Exánime!

MEFISTÓFELES. — Condenada.

CORO DE ÁNGELES. — El cielo ha abierto para ella sus puertas. Dios la ha perdonado. (*Los muros de la prisión se abren. El alma de Margarita se eleva al cielo. Fausto desesperado la sigue con la vista, y cae de rodillas rogando. Mefistófeles cae derribado por la espada de fuego del Arcángel.*)

(*Fin del acto V*)¹⁵.

La pobrecita soñaba
con sus antiguos amores,
y creía mirar sus flores
en los fierros que miraba.

Ella creía que como antes,
al dir a regar su güerta,
se encontraría en la puerta
una caja con diamantes.

Sin ver que en su situación
la caja que la esperaba
era la que redoblaba
antes de la ejecución.

Redepente se afijó
en la cara de Luzbel
sin duda al malo vio en él,
porque allí muerta cayó.

Don Fausto al ver tal desgracia
de rodillas cayó al suelo,
y dentro a pedir al cielo
la recibiese en su gracia.

Allí el hombre arrepentido
de tanto mal que había hecho,
se daba golpes de pecho
y lagrimaba afligido.

En dos pedazos se abrió
la paré de la crujida,
y no es cosa de esta vida
lo que allí se apareció.

Y no crea que es historia:
yo vi entre una nubecita
la alma de la rubiecita
que se subía a la gloria.

San Miguel en la ocasión,
vino entre nubes bajando
con su escudo y revoliando
un sable tirabuzón.

Pero el Diablo, que miró
el sable aquel y el escudo,
lo mesmito que un peludo
bajo la tierra ganó.

(Parte VI, pp. 106-110.)

¹⁵ *Op. cit.*, 24 de agosto, nº 1173, columna 3, p. 1.

¿Transposición o recreación? El pacto con el Diablo.

El hecho de que el autor siga el libreto de la ópera, ha dado lugar a que se hagan interpretaciones de *Fausto* basadas únicamente en el juego de las transposiciones gauchescas. Eleuterio F. Tiscornia lo ve así, al afirmar: "Cuando Anastasio el Pollo mira en la escena aquellos hombres y mujeres que se mueven, que cambian de lugar, que hablan, que se atraen y rechazan, está mentalmente trasladando a todos las cosas de la periferia gauchesca, los atributos y sensaciones de la vida real del gaucho[...]. Así concibe que Fausto, el doctor, al que ve cansado de su *cencia* y devorado por el amor, sea un mocetón donoso, capaz de conquistar a una mujer; que Margarita, de pelo tan rubio 'como hilacha de choclo recién cortao' sea una moza campera..."¹⁶.

Igual criterio se aplica a los demás personajes y situaciones del poema, pero al llegar a Mefistófeles, el citado autor advierte que su figura rebasa el esquema de las transposiciones: "Sólo a Mefistófeles, de cuyo nombre no se acuerda, Anastasio no puede asimilarlo a las criaturas de su mundo gauchesco: aquél es el demonio, es Satanás, enemigo de Dios y de los hombres..."¹⁷.

La intención poética de nuestro autor tiene, pues, un alcance más profundo: sirviéndose del argumento del drama, él hace una recreación del mismo. Para ello se apoya en tradiciones folklóricas nacionales.

El diablo, que existía en América como personaje mítico, se enriquece con la inmigración del Satanás importado por el catolicismo, multiplicando sus formas y atributos. Joaquín V. González nos ilustra acerca de la preponderancia adquirida por el diablo en las tradiciones americanas: "...su fisonomía ideal se multiplica y se difunde en mil acepciones tan diversas como los asuntos o actos de la vida en que la creencia popular lo hacía intervenir"¹⁸.

Así se adapta al genio nativo y a las costumbres de la civilización española. El diablo, en la tradición argentina y americana pierde, pues, las dimensiones colosales que había alcanzado en el *Génesis*, en Dante Alighieri, en John Milton y en Friedrich Gottlieb Klopstock, para humanizarse y convertirse en un personaje familiar: "...es un personaje rústico y grotesco en la vida de campaña, y se mezcla al bullicio de la faena rural, deslizándose entre los bosques donde se anuncia por rumores misteriosos y músicas extrañas, semejante a un sátiro burlesco"¹⁹.

Esta concepción popular de Satanás se pone de relieve en *Fausto*. La décima que nos introduce en el tema es reveladora en este sentido:

¹⁶ Del Campo, Estanislao. *Fausto*. Pórtico de Eleuterio F. Tiscornia. Ilustraciones de Florencio Molina Campos. Buenos Aires, Kraft, 1950, p. VI.

¹⁷ *Ibidem*, p. VII.

¹⁸ González, Joaquín V. *La tradición nacional*. Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 94.

¹⁹ *Ibidem*, p. 100.

¿Y sabe lo que decía
 cuando se vía en la mala?
 "El que me ha pelao la chala
 debe tener brujería."
 A la cuenta se creería
 que el Diablo y yo . . .
 —¡Cállesé,
 amigo! ¿No sabe usted
 que la otra noche lo he visto
 al demonio?
 —¡Jesucristo! . . .
 —Hace bien, santigüesé²⁰.

En el presente pasaje, don Laguna alude claramente a un posible pacto; sólo a partir de esa mención el Pollo dará comienzo a su relato. En adelante, la acción del poema se centrará alrededor de la idea del diablo; y la infernal presencia de este personaje pesará constantemente en el ánimo de los dos supersticiosos campesinos.

La tradición referente a pactos con el diablo tiene su origen en tiempos de la conquista. Entonces, los misioneros divulgaban la creencia de que Satanás tenía sus dominios en América, pues mantenía a los indígenas alejados de la verdadera fe. Él les recompensaba su sumisión revelándoles —conforme a tradiciones europeas— el lugar donde se encontraban inmensos tesoros escondidos. Los nobles arruinados, que venían a América buscando rehacer su fortuna, le ofrecían su alma con tal que les revelara la presencia de algún tesoro.

Así en *Fausto*:

Si quiere plata tendrá:
 mi bolsa siempre está llena
 y más rico que Anchorena
 con decir quiero, será.

Asimismo, las joyas que él utiliza para consumir la seducción de la Rubia, hallan su respaldo en la misma tradición.

Por supuesto, ahí no paran las atribuciones del poderoso Señor de las tinieblas, ya que también interviene con éxito en toda clase de maquinaciones políticas:

Yo todo le puedo dar,
 retruyó el Ray del Infierno,
 diga: ¿quiere ser Gobierno?
 Pues no tiene más que hablar.

Pero donde halla mayor regocijo es en halagar las vanidades ajenas, o fomentar el vicio secreto, u ofrecer su ayuda al enamorado desesperado:

No quiero plata ni mando,
 dijo Don Fausto, yo quiero
 el corazón todo entero
 de quien me tiene penando.

²⁰ Del Campo, Estanislao. *Op. cit.*, pp. 12-13.

Su ubicuidad le permite adaptarse a los usos y costumbres de la campaña y aún desempeñarse con suprema eficacia en aquellos ejercicios que más conmueven el alma del paisano. Es entonces objeto de respetuosa admiración:

Al rato el Diablo dentró
con Don Fausto, muy del brazo,
y una guitarra, amigaso,
ahi mesmo desenvainó.

—¿Qué me dice, amigo Pollo?
—Como lo oye, compañero:
el Diablo es tan guitarrero
como el paisano más criollo.

.....
El Diablo agatas tocó
las clavijas y al momento
como una arpa el istrumento
de tan bien templao sonó.

—Tal vez lo traiba templao
por echarla de baquiano...
—Todo puede ser, hermano,
pero ¡oyese al condenao!

Al principio se florió
con un lindo bordoneo,
y en ancas de aquel floreo
una décima cantó²¹.

Y este grotesco personaje es el que domina la acción durante la primera mitad del relato del Pollo, mientras se desarrollan los no menos grotescos lances del proceso de seducción de la rubia Margarita.

Con respecto a Fausto, surge, al instante, la pregunta acerca de qué ansias específicamente fáusticas mueven al anciano doctor al pretender el amor de una muchacha; es decir, qué clase de identidad ofrecen las pretensiones del "pobre Dotor" comparadas con las aspiraciones trascendentes de su modelo goetheano.

²¹ *Ibidem*, pp. 92-95. Con respecto a esta escena, observa González: "La grande y solemne poesia del payador despierta al instante evocada por un recuerdo, en medio de la soledad donde hablan aquellos dos filósofos del desierto, y toda la admiración que el gaucho tributa al que sabe arrancar a su guitarra los lamentos que gimen en su alma, se vuelve hacia Satanás, que en ese momento se levanta en su cerebro como una radiación de luz espléndida, como la música misma de las trovas nacionales, desapareciendo por entero, y como por una mágica evolución, toda idea o temor religioso: el arte ha reemplazado a la creencia, el músico al idólatra." (*Op. cit.*, p. 110). Acorde con su intención recreadora, Del Campo hace que el Pollo se sienta fascinado por la serenata que el payador infernal dirige a la desdichada Rubia. La sarcástica canción de Mefistófeles, hiriente para la víctima cuyo destino arranca al Pollo tan tristes reflexiones, es desechada por no ajustarse a esa intención.

MEFISTÓFELES. (*Separa la capa y se acompaña con la guitarra.*) "Tú que te finges adormecida, ¿por qué cierras tu pecho, Catalina idolatrada, al canto de mi amor? Pero de poco sirve que recibas a tu favorito, si antes no te ha puesto en el dedo el anillo nupcial. Catalina, no seas tan cruel, que niegues un beso solo a tu amante fiel". (*Op. cit.*, 24 de agosto de 1866, nº 1173, p. 1, columna 1, acto IV, escena VII.)

El pacto que celebra con el diablo induce a equipararlo, preferiblemente, con el herrero Miseria del cuento tradicional, y como tal, anterior a la escena del pacto que figura en *Fausto*, recogido por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*. Allí ocurre también un pacto del mismo tipo, aunque esta vez, no por causa de desesperanza amorosa, sino por anhelo de juventud y riquezas.

Don Segundo Sombra

"También, seré sonso —gritó, tirando contra el suelo el chambergo—. Lo que es, si aurita mesmo se presentara el demonio, le daría mi alma con tal de poderle pedir veinte años de vida y plata a discreción."

"—Si querés, Miseria, yo te puedo presentar un contrato, dándote lo que pedís—. Y ya sacó un rollo de papel con escrituras y numeritos, lo más bien acondicionao, que traiba en el bolsillo. Y allí las leyeron juntos a las letras y, estando conformes en el trato, firmaron los dos con mucho pulso, arriba de un sello que traiba el rollo"²².

Resulta evidente que la intención de nuestro autor, en su recreación de *Fausto*, es la de reducir el pacto con Mefistófeles a las características primordiales de un pacto con el Diablo, lo cual, sin duda, se halla mucho más cerca de la temática fáustica primitiva. De esta manera, consigue popularizar un asunto poético²³.

Las personalidades poéticas de Del Campo. El motivo de la flor.

Tres son las personalidades poéticas de Del Campo: una corresponde al autor de poesías gauchescas, otra al autor de composiciones festivas y, la última, en que se agrupa junto a sus coetáneos y amigos Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido y Spano, al autor de poesías de retórica romántica. En la modalidad gauchesca es reconocible la influencia de su maestro Hilario Ascasubi, especialmente en su gusto por lo descriptivo y los colores firmes; en la última, la de Gertrudis Gómez de Avellaneda; y en las tres, es decisiva la influencia del Romancero y de Francisco de Quevedo y Ville-

²² Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Losada, 1952, p. 150.

²³ Merece destacarse, en este sentido, que el herrero Miseria del cuento ya citado de Güiraldes (es decir, asunto y tema igualmente populares), resulta más fáustico por la vida regocijada que lleva después del pacto que el desdichado personaje del poema de Del Campo (en este caso, asunto poético o artístico, tema popular), entregado a una pasión excluyente por su rubia: "—¡Amigo! Había de ver cómo cambió la vida d'este hombre. Terció con príncipes y gobernadores y alcaldes, jugaba como nenguno en las carreras, vivió por todo el mundo, tuvo trato con hijas de reyes y marqueses..." (Güiraldes, Ricardo. *Ibidem*, p. 150).

Fausto

El hombre allí renegó,
tiró contra el suelo el gorro,
y por fin, en su socorro,
al mismo Diablo llamó.

(Parte II, p. 28.)

Si quiere, hagamos un pato:
Usté su alma me ha de dar,
y en todo lo he de ayudar:
¿Le parece bien el trato?

Como el Dotor consintió,
el Diablo sacó un papel
y le hizo firmar en él
cuanto la gana le dio.

(Parte II, p. 34.)

gas. Estas tres personalidades se integran en *Fausto*. En este texto, es el autor de poesías burlescas, quien, oculto bajo la simplicidad y el candor de sus personajes, prorrumpe en ingeniosos equívocos y guiños socarrones. Pero, en cambio, es el retórico romántico quien, en las dos últimas partes del poema, convierte a la deshojada Margarita en protagonista del drama.

A tal efecto, el poeta utiliza ciertos motivos ya tratados en sus poesías "cultas". Entre ellos, el de la labilidad extrema de la mujer:

¡Ay, al dintel de la vida,
la mujer es flor mecida
sobre punzantes abrojos!²⁴.

Este motivo de la flor lo empleará para herir las cuerdas destempladas de la sensibilidad del lector y, de ese modo, predisponer su ánimo en favor de la filicida. Así aparece con toda intensidad, cuando aprovecha el conmovedor recurso de las oraciones que pronuncia la burlada, según la impresión que le produce al Pollo la presencia de la Rubia, que está rezando:

Nunca he sentido más pena
que al mirar a esa mujer:
Amigo, aquello era ver
a la misma Magalena.

De aquella rubia rosada,
ni rastro había quedao:
era un clavel marchitao,
una rosa deshojada.

Su frente que antes brilló
tranquila como la luna,
era un cristal, Don Laguna,
que la desgracia enturbió.

Ya de sus ojos hundidos
las lágrimas se secaban,
y entre-temblando rezaban
sus labios descoloridos²⁵.

En la última parte, eleva el caso particular de Margarita a una concepción general sobre el destino de la mujer. Compara el Pollo el sino de la mujer con el de la flor:

Nace una flor en el suelo,
una delicia es cada hoja,
y hasta el rocío la moja
como un bautismo del cielo.

²⁴ Del Campo, Estanislao. "A la niña Laurentina Wilson". (En: *Fausto. Poesías completas*. Prólogo y notas de Ramón Villasuso. Buenos Aires, Sopena, 1949, p. 110.)

²⁵ Del Campo, Estanislao. *Op. cit.*, pp. 89-90.

Allí está ufana la flor
linda, fresca y olorosa:
A ella va la mariposa,
a ella vuela el picaflor.

Hasta el viento pasajero
se prenda al verla tan bella
y no pasa por sobre ella
sin darle un beso primero.

¡Lástima causa esa flor
a! verla tan consentida!
Cree que es tan larga su vida
como fragante su olor.

Nunca vio el rayo que raja
a la renegrada nube,
ni ve al gusano que sube,
ni al fuego del sol que baja.

Ningún temor en el seno
de la pobrecita cabe,
pues que se hamaca, no sabe,
entre el fuego y el veneno.

Sus tiernas hojas despliega
sin la menor desconfianza,
y el gusano ya la alcanza...
y el sol de las doce llega...

Se va el sol abrasador,
pasa a otra planta el gusano,
y la tarde... encuentra, hermano,
el cadáver de la flor²⁶.

²⁶ *Ibidem*, pp. 102-104. En "El destino de una flor", composición de lirismo gaucho, expresa el poeta:

Vide una vez una flor,
¡más bien nunca la mirara
que hoy día no me quejara
traspasado de dolor!
Era un saumerio su olor
que con delicia gocé:
mariposa que ella jué
nunca ofendió su cogollo
y hasta yo, Anastasio el Pollo,
con veneración la amé.

Del jardinero, el rigor,
llegó hasta privarme, al fin,
el que dentrase al jardín
a mirar la linda flor:
a pesar de eso, mi amor
cada vez iba en aumento,
y aquel tierno sentimiento
vino a ser después la llama
que hasta hoy el pecho me inflama
siendo mi negro tormento.

Las descripciones de la naturaleza.

Para Jorge Luis Borges, la virtud central de *Fausto* se halla en el placer que da la contemplación de la amistad: "Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que el *Fausto* presenta; yo tengo para mí que la mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad. Lo esencial es el diálogo, es la clara amis-

Como me hostigaran tanto,
y me cerraran la puerta,
por la reja de la puerta
veía la flor de mi encanto;
dispensen si suelto el llanto
al acabar mi canción;
pues que en mi contemplación
vió un día doloroso,
que un gusano venenoso
la mordió en el corazón.

(*Poesías completas*, pp. 53-54.)

Los clásicos españoles Luis de Góngora, Quevedo, Francisco de Rioja y Pedro Calderón de la Barca emplean la rosa como símbolo para expresar la fugacidad de la vida humana y la inconstancia de todo ser mundanal. En Sor Juana Inés de la Cruz, la rosa aparece identificada con la belleza femenina en las décimas donde "muestra a la hermosura el evidente riesgo de despreciada después de poseída".

El tema de la fragilidad de la mujer y la comparación de su destino con el de la flor, halla un antecedente romántico conocido en José de Espronceda. En *El estudiante de Salamanca* (1840), refiriéndose al destino de la triste Elvira (semejante al de Margarita), expresa:

Mas ¡ay! que se disipó
tu pureza virginal,
tu encanto el aire llevó
cual la ventana ideal
que el amor te prometió
.....

Tú eres, mujer, un fanal
transparente de hermosura:
¡ay de ti!, si por tu mal
rompe el hombre en su locura
tu misterioso cristal.
.....

Murió de amor la desdichada Elvira,
cándida rosa que agostó el dolor,
süave aroma que el viajero aspira
y en sus alas el aura arrebató.

Vaso de bendición, ricos colores
reflejó en su cristal la luz del día,
mas la tierra empañó sus resplandores,
y el hombre lo rompió con mano impía.
.....

Amada del Señor, flor venturosa,
llena de amor murió y de juventud:
despertó alegre una alborzda hermosa,
y a la tarde durmió en el ataúd.

(*Poesías y El estudiante de Salamanca*. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1942, pp. 198-202.)

tad que trasluce el diálogo”²⁷. Esto es cierto si se considera el poema como la mera narración de un hecho escénico y no como una auténtica recreación, que lo es, sin duda. Las descripciones no son algo que pueda suprimirse sin que se produzcan alteraciones en el equilibrio estructural del poema.

La descripción del amanecer campero, por ejemplo, funciona como un “canto de alborada” que prepara el clima a la escena de amor entre Fausto y la Rubia.

En cuanto al anochecer y escenas subsiguientes de la quinta parte, resulta interesante observar las analogías que todo el conjunto guarda con un poemita tan convencional como “La hermana del pescador”, lleno de notas trágicas:

LA HERMANA DEL PESCADOR

Desciende el rey de la esfera
a hundirse en el occidente
y oscurece la pradera
nube que asoma severa
alzándose en el oriente.

.....

Triste el balido se siente
de la extendida majada
que vuelve, tranquilamente,
caminando al son doliente
de una pastoril tonada.

Triste, como hondo lamento
de un herido corazón,
trae en sus pliegues el viento,
de una campana el acento
que convida a la oración.

Como un fantasma sombrío
va alzándose la neblina,
y murmura ronco el río
que se mueve turbio y frío
al pie de aquella colina.

.....

De secas, silvestres flores,
mueve el aire la hojarasca,
y los patos silbadores
van huyendo los rigores
de la próxima borrasca.

(*Poesías completas*, pp.72-73.)

FAUSTO

El sol ya se iba poniendo,
la claridá se ahuyentaba,
y la noche se acercaba
su negro poncho tendiendo.

Ya las estrellas brillantes
una por una salían,
y los montes parecían
batallones de gigantes.

Ya las ovejas balaban
en el corral prisioneras,
y ya las aves caseras
sobre el alero ganaban.

El toque de la oración
triste los aires rompía,
y entre sombras se movía
el crespo sauce llorón.

.....

Y haciendo un extraño ruido
en las hojas trompezaban
los pájaros que volaban
a guarecerse en su nido.

(Parte V, pp. 92-93.)

²⁷ Borges, Jorge Luis. “La poesía gauchesca”. (En: *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 24).

Además, los dos anocheceres tienen parecido final trágico:

Retiembla el cielo: eléctrica serpiente
de las nubes desgarró el negro velo,
y su luz refulgente,
de la estancia de Celia sobre el suelo,
alumbra dos cadáveres tendidos,
y en funeral abrazo confundidos.

(*Poesías completas*, p. 80.)

La rubia también bajó
y viera aflicción, paisano,
cuando el cuerpo de su hermano
bañó en sangre miró.

Agatas medio alcanzaron
a darse una despedida,
porque en el cielo, sin vida,
sus dos ojos se clavaron.

(Parte V, pp. 97-98.)

En el primer ejemplo, con la presencia de la tormenta, el poeta aspira a crear un clima lúgubre que sirva de prenuncio al fatal desenlace. En el "nocturno" pampeano de *Fausto*, el autor procurará que el conjunto siga conservando cierto aspecto solemne e imponente, adecuado a la presencia del Diablo con su guitarra, reemplazando la mención de las nubes tempestuosas por imágenes de contorno mítico:

Y la noche se acercaba
su negro poncho tendiendo

.....

y los montes parecían
batallones de gigantes.

Luego de la descripción sobrevendrán la serenata luciferina, que provoca la admiración del Pollo, la pelea del Diablo con el capitán, hermano de Margarita y la posterior muerte de éste, que dejará a la desdichada flor sola y abandonada a su infortunio.

MARTHA BERUTTI DE MACIEL

MOTIVACIONES PSICOLÓGICAS EN LOS PRINCIPALES
PERSONAJES DE "DIVERTIDAS AVENTURAS DEL NIETO
DE JUAN MOREIRA", DE ROBERTO J. PAYRÓ

Monografía realizada en el curso de Literatura Argentina II.

Profesor titular: Juan Carlos Ghiano.

Ayudante de Trabajos Prácticos: Profesora Nelba Benítez.

Introducción.

El 9 de diciembre de 1910 Roberto J. Payró terminó de escribir *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, novela que iba a formar parte de una tetralogía que el autor nunca llegó a concluir. *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* está narrada en primera persona, y los distintos personajes entran en la acción indirectamente, a través del protagonista, que los introduce en ella.

El plan de la obra se desarrolla en tres partes, divididas en capítulos de distinta extensión; los primeros son los más extensos; en la tercera parte falta la proyección que habría que buscar en algún otro de los temas que Payró pensaba desarrollar.

Desde el cuento "Eva", escrito a los dieciocho años, la mujer juega un papel preponderante en la obra de Payró, y a partir de allí los personajes femeninos se destacarán por la permanencia de sus rasgos. Desde su concepción juvenil el autor ve en la mujer el baluarte que dará fortaleza al hombre:

Y el Señor, desde las alturas, vio complacido que la débil mujer se convertía en el consuelo y en el apoyo del hombre fuerte y robusto, vencido ya en el primer combate de la vida¹.

Creo que habrá contribuido a reforzar esa interpretación de Payró la constante y buena relación que mantuvo con María Ana Bettini, compañera inseparable hasta el final de sus días.

¹Payró, Roberto J. *Scripta*. Buenos Aires, Peuser, 1887, p. 177.

En cada una de las partes de la novela objeto de mi estudio, aparece un personaje femenino con características definidas, como representante de un determinado medio ambiental y cultural, y de las distintas clases de la sociedad argentina. Resulta fácil seguirlos en un corte vertical hasta el final de la obra.

Al analizar la psicología de los distintos personajes encuentro que la característica del personaje femenino que más incide en la vida del protagonista, su madre, es la de una personalidad melancólica.

Mauricio Gómez Herrera, el protagonista, es el encargado de manifestar la actividad vital de ella, ya que su madre no es más que un ente, rodeado de objetos internos negativos. Por lo tanto, Mauricio se convierte en el portavoz de la personalidad melancólica de su madre al estar en constante acción y en permanente cambio por considerar lo estático como manifestación de muerte.

Este continuo actuar lo desarrolla el personaje en todas las esferas de su vida, por lo tanto también en la afectiva, y no lo abandona en todo su quehacer ni en sus relaciones posteriores.

Madre.

La vida de todo ser humano está ligada irremediablemente a la de una mujer: su madre. Sobre ella recae la principal responsabilidad del desarrollo de la personalidad durante toda una vida.

Por lo tanto, la primera mujer que aparece en la vida de Mauricio Gómez Herrera es su "Mamita". No tiene nombre ni vida propia; se la conoce físicamente a través del relato de su hijo:

Me parece verla todavía, siempre de negro, oprimida en un vestido muy liso, pálida bajo sus bandós castaños oscuro, hablando con voz lenta y suave y sonriendo casi dolorosamente, a fuerza de ternura².

Y psicológicamente, de la misma forma:

Mamita pasaba los días taciturna y casi inmóvil, cosiendo, tomando mate o rezando, presa de incurable melancolía, que sólo ahuyentaba un momento para abrazarme y besarme con transporte enfermizo (p. 22).

A través de las descripciones de su hijo, la personalidad de la "Mamita" aparece como la de una melancólica; la madre es una de esas mujeres que arrastran una existencia triste y mezquina, con un secreto rencor enfermizo contra la vida; Mauricio y ella forman, pues, una típica relación psicópata-melancólica, si entendemos por personalidad melancólica "el tipo de temperamento en el que se presentan frecuentes períodos de depresión (Hist. atribuido al predominio de la bilis negra —atra bilis— sobre los demás humores corporales)"³.

² Payró, Roberto J. *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Buenos Aires, Losada, 1956, 4ª ed., p. 11-12.

Las transcripciones textuales que figuran en este trabajo han sido cotejadas con la primera edición de esta obra, sin encontrarse variantes; asimismo, todas las citas se harán sobre la base de la antedicha edición, cuyas páginas se indicarán con números arábigos.

³ *Diccionario de Psicología*. Traducción por Imaz, Alatorre y Alaminos. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 217.

Su padre, don Fernando Gómez Herrera, hombre de carácter autoritario, caudillo del pueblo y del hogar, rechaza el papel que quiere adjudicarle su mujer y del que más tarde habrá de hacerse cargo el hijo. No tiene ninguna comunicación con su esposa y permanece alejado del ámbito familiar:

Tenía muchas comadres y Mamá hablaba de ellas con cierto retintín y a veces hasta colérica, cosa extraña en una mujer tan buena, que era la mansedumbre en persona (p. 11).

Esta falta de interés por aspectos tan importantes en la vida de todo ser humano en crecimiento configuran una mala educación que marcará para siempre al protagonista.

Mauricio-niño se muestra díscolo y holgazán:

... si aprendí a leer, fue gracias a mi santa madre, cuya inagotable paciencia supo aprovechar todos mis fugitivos instantes de docilidad, y cuya bondad tímida y enfermiza premiaba cada pequeño esfuerzo mío tan espléndidamente como si fuera una acción heroica (p. 11).

Sin embargo, lo que realmente motiva al niño para este aprendizaje, realizado pasados sus nueve años, es el poder conocer por él mismo los cuentos que le relatan las viejas criadas y una costurerita española que le cuenta las hazañas de Urdemalas, los amores de la Bella y la Bestia y las aventuras del Gato, el Ujier y el Esqueleto.

Cualquier manifestación vital lo atrae, y facilita su desarrollo, pero la personalidad negativa de su madre es demasiado fuerte y le impide un crecimiento sano.

Mauricio-adolescente, cabecilla de una banda de muchachos que realizan depredaciones en el pueblo, alimenta su imaginación con la lectura de libros de aventuras y otros de fuerte matiz erótico. No hay en esta etapa de su vida ningún objeto depositario de su amor, tan común en todo niño feliz: un juguete muy querido, un animalito con quien compartir los juegos, un compañero de travesuras.

Le falta la actitud amorosa, los rasgos de ternura que se desarrollan primero en un objeto y se amplían luego al mundo como totalidad:

Antes de los quince años había comenzado ya mi historia pasional —que así debe llamarse, libre como estaba de todo sentimentalismo— (p. 21).

Las mujeres con quienes Mauricio se relaciona están desdibujadas; no representan nada más que un objeto de satisfacción momentánea, sin ninguna significación humana.

Más adelante mostraré que no llega a vincularse en su interior con ninguna de las mujeres con las que se relaciona posteriormente.

Su núcleo primario se lo impide; sin embargo, él jamás se queja de esto:

... no los critico ni hay para qué (p. 22).

justifica a su madre porque en su aislamiento ni siquiera sospecharía el camino que él estuviera recorriendo, y a su padre no sólo lo justifica:

... le admiraba y veneraba —se sabe que atrás de toda veneración incondicional hay un sentimiento de rechazo oculto— porque era el caudillo indiscutible del pueblo y todos le rendían homenaje, porque siempre fue muy hombre (p. 23).

Cabe preguntarse qué significa ser "muy hombre", concepto que se repite a través de la novela con distintas expresiones: "hacerse hombre", "aprendiz de hombre", "iba haciéndome hombre" (pp. 39-41-58).

La concepción varía según las épocas y los ambientes; por ejemplo para Ricardo Güiraldes, hacerse hombre es llegar a ser resero, lo cual equivale a "capaz de valerse por sí mismo en cualquier circunstancia"; para Payró es triunfar como político. Son distintos enfoques de una misma realidad.

El personaje de la madre no evoluciona en la novela, cuando Mauricio-adolescente debe dejar Los Sunchos —pueblo donde transcurre su infancia— e ir a la ciudad para cursar estudios secundarios, llora

... tiernamente secundado por Mamita, que no quería separarse de mí y para quien mi ausencia equivalía a la muerte, siendo yo el único lazo que la ligaba a la tierra (p. 33).

Más adelante dice:

Era un alma amante la de Mamita, un alma apasionada que, sin embargo no pudo tener en la vida más pasión que yo, olvidada como estaba por los hombres y por las cosas... (p. 52).

Da la imagen de una mujer frustrada en su condición de tal, que confunde los actos de su marido y su hijo hasta su muerte; a tal punto que, cuando expira agobiada por los años y el desamor:

"Fernando" dijo y no "Mauricio"; entre las dos indiferencias olvidaba mejor la del esposo, que nunca aparece tan total como la de los hijos, porque nunca se le ha dado tanto... Pero, ¿quién me asegura que no los confundiera a ambos en un solo nombre, no pronunciado para los demás sino para ella misma? (p. 227).

Une a ambos en un sentimiento posesivo y egoísta, sin comprender que el hijo tiene derecho a su propia vida, y que es la madre quien debe favorecer esa independencia porque, de querer convertirse en su carcelera, el hijo se alejará de ella no sólo física sino también espiritualmente, como ocurre con el protagonista de esta novela.

Pone en el marido la suma de todas las virtudes humanas y cuando muere lo siente más suyo, dedicando el resto de sus días a rendir culto a su memoria:

—¿Por qué te afliges tanto, Mamita —me atreví a decirle una vez—. Al fin y al cabo, Tatita no te hacía tan feliz.

Me miró espantada, como si acabara de blasfemar y exclamó:

—¡Mauricio! ¡Era tu padre!

La religión de la familia primaba en ella, sobre cualquier otro sentimiento, sobre todo raciocinio (pp. 72-73).

Esta exagerada forma de amar, que suele describirse en novelas, obras de teatro o películas cinematográficas como "el gran amor", es en el fondo pseudo amor o "amor idolátrico". Como ningún ser humano puede corresponder a todas las expectativas que recaen sobre él en forma masiva, de inmediato se busca un nuevo ídolo donde proyectarlas.

Es evidente que "Mamita" las transfirió a su único hijo.

Conclusión.

Por todo lo visto, el protagonista no está preparado para afrontar con madurez ningún aspecto de su vida y menos aún el afectivo, pues es la madre quien debe alentar al niño para que del amor materno pueda pasar al amor adulto con éxito, y ayudarlo para una adecuada separación, ya que la diferencia básica entre ambos amores es que en el amor erótico "... dos seres que estaban separados se convierten en uno solo. En el amor materno dos seres que estaban unidos se separan"⁴.

Pedro Vázquez.

Los personajes más estrechamente vinculados al protagonista ofrecen mucho material psicológico para analizar, porque a Payró le interesaba fundamentalmente lo humano, lo personal. El campo político-social va implícito, pues es imposible separar al individuo de su medio.

Si se quiere ver en Mauricio Gómez Herrera una resultante del medio histórico social en que le toca vivir, basta contraponerlo con su antagonista, Pedro Vázquez, quien, criado en la misma época y en un medio semejante, se convierte a lo largo de toda la obra en su opuesto. Queda mostrado que más que el medio, es el grupo familiar el que influye aunque no determina la conducta de los seres, porque a pesar de ese condicionamiento primero, Mauricio Gómez Herrera, como todo hombre, tiene libertad para optar ante los distintos caminos que le ofrece la vida.

Pedro Vázquez aparece en las tres partes en que está dividida la novela. Se contrapone siempre al protagonista, tiene "ambiciones determinadas y una línea de conducta" (p. 22), de la que nunca se aleja; representa por pasajes la conciencia de Mauricio y otras veces es la voz del autor, que dicta sus propias normas morales. Conviene agregar que en casi todas las obras hay un personaje por quien Payró expresa sus ideas.

Lo hace sobre distintos temas: política, amor, éxito; temática abordada en obras anteriores. En *Violines y toneles* se advierten todos los elementos que desarrollará en *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Sobre esta trilogía temática se basa el desarrollo de la novela y la trama en la que se sitúa a los personajes.

Las vidas de Vázquez y Gómez Herrera se unen desde sus infancias, desde la época de la escuela primaria. Ya entonces Mauricio descubre que:

Este muchacho iba a desempeñar un papel bastante considerable en mi vida (p. 16).

⁴Fromm, Erich. *El arte de amar*. Trad. por Noemí Rosenblatt. Buenos Aires, Paidós, 1961, p. 66.

Con el mismo procedimiento estilístico con que Payró trata a todos los personajes de su novela, describe física y psicológicamente a Vázquez por boca de su amigo. Las dos descripciones en un mismo párrafo, una a continuación de la otra, como si la segunda fuera consecuencia de la primera, influido quizás por la teoría fisiognómica tan en boga en el siglo XIX; desviación popular del positivismo, hoy superada:

...era alto, flaco, muy pálido, de ojos grandes, azul oscuro, verdoso a veces, cuando la luz les daba de costado, frente muy alta, tupido cabello castaño, boca bondadosamente risueña, largos brazos, largas piernas, torso endeble, inteligencia clara, mucha aptitud para los trabajos imaginativos, intuición científica y voluntad desigual, tan pronto enérgica, tan pronto muelle (p. 16).

Desde su infancia el favoritismo y la injusticia signan respectivamente sus vidas: Mauricio será el monitor de la escuela, cargo indiscutible, "casi hereditario" gracias a ser el hijo del caudillo del pueblo y a un maestro temeroso y servil. Pedro Vázquez será castigado por salir en defensa de un pequeño compañero castigado por Mauricio. Este pleito, arreglado entre ellos lejos del ámbito escolar con un cambio de golpes de puño,

...sirvió para zanjar entre Vázquez y yo —habla Mauricio— diferencias que con otros trámites hubieran podido llegar al odio, y que gracias a él no dejaron huellas... (p. 18).

Adolescentes, las diferencias se acentúan; las lecturas que abordan no son compartidas. Sólo en un libro coincide la admiración de los dos muchachos: *Las mil y una noches*, pero por distintos motivos. A Pedro le atrae el sentido poético de la obra; a Mauricio le fascinan los momentos de acción. Se prefiguran desde aquí los distintos caracteres de ambos jóvenes, que vuelven a encontrarse en otro medio: la ciudad. En elecciones fraudulentas Mauricio ha sido elegido diputado por Los Sunchos, y viaja a la ciudad; Pedro estudia Derecho en la Facultad de una provincia vecina, y está de paseo allí. Los amigos se encuentran: Mauricio, orgulloso de lo que considera "su triunfo"; Pedro, consciente de lo que significa la responsabilidad de legislar, dice a su amigo:

No, Mauricio, no te envidio, por ahora. Hay que prepararse mucho para tareas así, yo no estoy preparado; apenas si empiezo a aprender... Dentro de algunos años no digo que no. Pero ahora, lo principal es estudiar (p. 83).

Graduado en Leyes, Pedro acepta una diputación fabricada entre el gobernador y Mauricio. Abandona pronto sus ideales de juventud: lo que pensaba el estudiante lo olvida el profesional. Se adapta a la tónica del momento y una vez en la Legislatura ningún proyecto en beneficio de su país surge de aquel hombre que a tanto aspirara cuando nada podía hacer.

El propio Payró, fundador entre otros del Partido Socialista en la Argentina "... advierte mejor que muchos dirigentes políticos cuáles son

las tareas a cumplir para impulsar el progreso argentino''⁵, pero deja diluir su anticonformismo social sin concretarlo en la acción. Lo expuesto no significa que Payró actuara en desacuerdo con sus teorías; lo que ocurre es que quienes difundieron las ideas socialistas en la Argentina estaban imbuidos de la concepción romántica de los socialistas utópicos Saint-Simon, Fourier y Proudhon, sin alcanzarse a plantear ni practicar la renovación que en todos los campos de la actividad social propugnara Karl Marx con proyecciones realistas.

En la segunda parte de la novela parece como si, por momentos, el personaje de Pedro Vázquez asumiera el rol que antes tenía la madre:

... algo taciturno e inclinado a la melancolía buscaba seguramente en mí un contraste que lo animara... (p. 113).

Esto queda corroborado cuando dos páginas más adelante Pedro le dice:

¿Quieres que brindemos, Mauricio, a tu soberbia, a tu insolente vitalidad? (p. 115).

Es posible que en el fondo este hombre sereno y reflexivo sienta envidia por la vitalidad desbordante de su amigo.

Analizaré más adelante, al tratar el personaje de María, las distintas líneas de conducta de ambos frente a una misma mujer.

Al final de la obra culmina la deslealtad de Mauricio al despojar a su amigo, mediante intrigas, de una representación diplomática en Europa, a la que ambos aspiraran y que Vázquez estaba a punto de conseguir.

Reafirma el autor con hechos y personajes la opinión que adelantara en el cuento "La Paradoja de Tony":

... porque aguardar la vacante sería ilusorio: no faltaría quien más listo, se la birlara en sus propias barbas⁶.

Conclusión.

Raúl Larra opina que Pedro Vázquez "... honesto, sincero, cree en el amor y en la amistad y a pesar de ello —conclusión amarga— fracasa..."⁷. Yo creo que si se otorga al personaje dimensión humana, Vázquez triunfa porque es un ser que mantiene principios básicos de vida adquiridos en la niñez hasta su edad adulta, pasando por circunstancias adversas, y a pesar de ello sigue creyendo en los auténticos valores y en la amistad de Mauricio.

Es éste quien la ha destruido y quien internamente pierde esa relación porque está incapacitado para amar fraternalmente que es la forma básica de toda clase de amor, y "el hombre sin amigos se ha abandonado ya al destino que le marca su auto-destrucción"⁸.

⁵ Larra, Raúl. *Payró, el novelista de la Democracia*. Buenos Aires, Quetzal, 1952, p. 13.

⁶ Payró, Roberto J. *Violines y toneles*. Buenos Aires, Rodríguez Giles, 1908, p. 39-40.

⁷ Larra, Raúl. *Op. cit.*, p. 136.

⁸ Menninger, Karl. *Amor contra odio*. Trad. por el Dr. Jaime Tomás. México, Fondo de Cultura Económica, 1941, p. 298.

Teresa.

Es la primer mujer que en la novela se relaciona con Mauricio-hombre, y el único personaje femenino que evoluciona en el transcurso de la acción. Aparece en la primera parte de la obra, descrita por el protagonista:

Morena, de cabellos y ojos negros, cara oval, nariz fina y recta, boca grande y roja, barbilla un tanto avanzada, sin rasgo alguno notable, tenía no obstante, una tez aterciopelada de morocha sonrosada en las redondas mejillas, que era un verdadero encanto e invitaba a besarla o a morderla como un fruto maduro; de estatura mediana, gruesa por falta de ejercicio y exceso de golosina y mate dulce, parecía bajita y esto le afeaba un tanto el cuerpo que, más esbelto hubiera resultado gracioso (p. 25).

Esta "criollita poco excepcional" es la compañera de su infancia; vive frente a su casa y es hija de quien comparte con don Fernando la conducción política del departamento. Teresa es una pueblerina simple, que piensa en el aquí y el ahora. Producto de una familia patriarcal, donde la mujer no estudia ni trabaja y tiene como única meta casarse.

El personaje de su madre no aparece en la novela aunque se la supone viva; la suya es, para el lector, una ausencia sensible. En cambio Teresa guarda un estrecho vínculo con su padre, don Higinio Rivas, que luego continuará en su hijo.

El de ella es un personaje que adopta un papel pasivo y desvalorizado en la primera parte de la obra, no el definitivo ni el que más desea: formar su pareja y ser mitad de una relación madura que le permita su plenitud como mujer.

Cabe preguntarse, ¿estaba capacitada para alcanzarla? O ¿la culpabilidad por sus fantasías edípicas no elaboradas se lo impidieron?

Es Teresa la muchachita fiel, sumisa, que vive por y para Mauricio, único hombre en su vida.

La primera relación sexual de los dos jóvenes se produce el mismo día del entierro del padre de Mauricio. La narración de este hecho fundamental para el desenlace de la obra está dada concisamente y en no más de tres líneas, con lo que queda demostrado que Payró no se detenía en descripciones de este tipo; solamente las mencionaba como una necesidad inevitable en el relato.

¿Podría ser éste un argumento contra el naturalismo de Payró? Asiduo lector de Balzac, cuenta Larra al referirse al encuentro con quien habrá de ser su mujer que: "juntos releen *La Comedia Humana* de Balzac, posesión común"⁹.

Como el gran novelista francés, Payró es cronista de su tiempo y pinta los aspectos positivos y negativos de los personajes; pone en boca de Mauricio Gómez Herrera la narración de su propia indignidad con precisión de detalles.

Traductor y admirador de Emilio Zola, a quien conoce, le preocupan como a él los problemas sociales de su época y para denunciarlos analiza a la sociedad pero sin agregados superfluos ni dilataciones morbosas. Cuan-

⁹ Larra, Raúl. *Op. cit.*, p. 42.

do intenta una descripción realista —me refiero siempre a la novela objeto de este trabajo y no a su obra total— cae en una trampa de la que no sale airoso.

Ejemplifico lo afirmado con el siguiente párrafo:

Terminaba el verano. Las entonces escasas cosechas de aquella parte del país —hoy océano de trigo— estaban levantadas ya, los rastros tendían aquí y allí sus erizados felpudos, la hierba moría, reseca y terrosa, y el campo árido nos envolvía en densas polvaredas, mientras el sol nos achicharraba recalentando las agrietadas paredes del vehículo. En el paisaje ondulado y monótono, el camino se desarrollaba caprichosamente, más oscuro sobre el fondo amarillento del campo, descendiendo a los bañados en línea casi recta, como un triángulo isósceles de base inapreciable, o subiendo a las lomas en curvas serpentinas que desaparecían de pronto para reaparecer más lejos como una cinta estrecha y ennegrecida por el roce de cien manos pringosas. Pocos árboles, unos verdes y melenudos, como bañistas que salieran de zambullirse, otros, escasos de follaje, negros y retorcidos como muertos de sed salpicaban la campiña cortada a veces por la faja caprichosa y fresca de la vegetación, siguiendo el curso de un arroyo, pero sin interés, con una majestad vaga, y mucho más para mí que, medio adormecido, pensaba confusamente en mis compañeros... (p. 36).

Aquí se advierte la contradicción entre el estado "medio adormecido" del viajero que observa el paisaje y la minuciosa descripción del lugar por el que transita.

En el transcurso de la relación entre Teresa y Mauricio, éste verbaliza continuamente su falta de interés por la muchacha; hecho que generaliza a todas las mujeres. Adopta para sus amores

... un término medio rústico y brutal, cuya fórmula es ésta: "hay que pastorearlas" (p. 60).

Ya desde su juventud y con su primer amor en el que generalmente todos actúan con espontaneidad y pureza, Mauricio muestra su psicología utilitarista:

Cualquier día renuncio yo a mi libertad por una cosa que puedo obtener sin semejante sacrificio (p. 65).

Y una vez obtenida, la mujer pierde toda significación para él; los atractivos otrora codiciados dejan de tener validez.

Este desprecio se ratifica ante la mujer en su más alta condición de tal, la mujer-madre. Mauricio no se conmueve ante la inminencia de su paternidad; no puede ver al hijo como a un ser en quien depositar y de quien recibir amor. Se refiere al nacimiento de su hijo con expresiones como:

... en cuanto pasara el momento fisiológico que temíamos... (p. 99).

Con lo que demuestra su incapacidad amatoria ante un hecho tan trascendental. El padre de Teresa, lleva a su hija —en defensa del honor familiar— lejos del pueblo, a la chacra de unas parientas pobres, la segrega y con ello, sin proponérselo, se hace cómplice de la canallada de Mauricio.

En el final de la primera parte hay un encuentro entre la pareja, en que el protagonista le dice que es necesario un último sacrificio para poder después compartir un futuro feliz:

—¿Qué sacrificio?— le preguntó con su candor pronto ya a todas las abnegaciones.

Se imponía retardar nuestro casamiento hasta que yo hubiese consolidado mi posición. Y tuve la crueldad —de que ahora me arrepiento por sus consecuencias— de decirle que ella no estaba preparada ni por su educación ni por su saber, ni por su modo de vestir, para ser la digna esposa de todo un personaje. Tenía que modificarse, que estudiar, que ponerse a mi altura y entonces... (p. 100).

Señalaré más adelante cuáles son las consecuencias de las que, pasado el tiempo, habrá de arrepentirse Mauricio.

En el capítulo VII de la segunda parte, trasladada la acción a la capital de provincia, reaparece el personaje de Teresa a través de una carta destinada al protagonista, en la que le comunica la muerte de don Higinio y le manifiesta el deseo de vivir, como una sombra, junto a él y al hijito de ambos. La carta, sencilla y tierna, tiene por respuesta una misiva llena de formalidades en donde Mauricio escribe mucho y dice poco. Es, piensa el lector, la ruptura definitiva.

Pero, pronto el personaje de Teresa habrá de hacerse presente en la evocación de Mauricio, como un recuerdo borroso, como una travesura de adolescente. No puede dejar de compararla con otras mujeres que intervienen en su vida, con María Blanco, que habrá de llenar la segunda parte de la obra:

¡Qué diferencia con Teresa, por ejemplo! Toda confianza, toda ingenuidad, algo tonta, muy ignorante, la otra se daba entera, sin reticencias, sin reflexión, sin condiciones, como un ser primitivo que se deja llevar por los sentimientos, por las circunstancias (p. 155).

También compara su relación con los padres de las dos mujeres, y vuelve a notarse la ausencia de las madres de ambas.

Avanzando el relato, y con la acción trasladada a la ciudad de Buenos Aires, introducido el tercer personaje femenino en la vida del protagonista, aparece nuevamente el personaje de Teresa. Reaparece sobria y digna:

¿Quién es? No la conozco. Porte distinguido, ojos negros y severos, traje elegantemente cortado, sombrero de buena marca, ni una alhaja, nada que choque al gusto más refinado (p. 205).

Teresa vuelve a pedir esta vez, únicamente por su hijo:

Se llama Mauricio Rivas, y es un muchacho inteligente y bueno, trabajador, y más noble... (p. 206).

—Que su padre— es lo que cualquiera que se acerque a la obra leerá entre líneas. Pero Teresa no lo pronuncia porque es demasiado noble. Ha proporcionado a su hijo una buena educación

... porque su madre no es ya una campesina torpe e ignorante, y puede emprender cualquier carrera, aspirar a cualquier situación... (p. 206).

Lo que ella pide es el apellido legítimo para su hijo, que en aquella época era de gran importancia para el desenvolvimiento dentro de la sociedad. Ella misma habla de su cambio:

Aquella pobre Teresa Rivas de Los Sunchos, tan ingenua, ha cedido su puesto a la mujer experimentada que Mauricio Gómez Herrera la invitó a ser para que fuera digna de él...

Esta nueva encarnación no pide nada para ella, vuelta ya de su engaño, pero tiene un hijo y viene a preguntarle: Mauricio ¿qué va usted a hacer por esa infeliz criatura? ... ¿Nada? ... ¿Nada? ... (p. 207).

Teresa vuelve para dar respuesta a las exigencias de Mauricio en la primera parte de la obra. Vuelve educada, instruida, elegante; cumple uno a uno con los requisitos que él le impusiera para poder compartir su vida.

Mauricio se entera que, ayudada por una institutriz alemana que había llegado a ocupar casi el puesto de madre, Teresa ha dedicado la vida a su hijo, al estudio de música e idiomas y a la buena lectura, sin olvidar el bordado, la costura y la cocina, prácticas indispensables en la mujer de aquella época.

Su cambio no ha sido espectacular; fue una lenta metamorfosis de su personalidad, ha cambiado en esencia. A esto se refiere Ortega y Gasset cuando afirma que "el hombre vale por lo que 'hace' y la mujer por lo que 'es'"¹⁰. Y que si bien el progreso del hombre está en el mejoramiento de la ciencia, el arte, la ley y la técnica "... el progreso de la mujer consiste en hacerse a sí misma más perfecta, creando en sí un nuevo tipo de femeneidad más delicado y más exigente" (pp. 37-38).

Literariamente Teresa cierra el ciclo de las mujeres, porque a través de su personaje el autor aclara su posición con respecto a la mujer presentándola:

... como el símbolo de toda la perfectibilidad de nuestra raza ... (p. 252).

Al final de la obra vuelve a aparecer mediante una breve esquela que le envía a Mauricio, y que es clave en la novela.

El hijo de ambos, Mauricio Rivas, como portavoz de la nueva generación denuncia en un artículo periodístico "... al político de nuestro medio, especie de pícaro exitista, que ha de representar para siempre a toda esa caterva de arribistas que se reproducen al calor de la amoralidad reinante"¹¹. Y del cual Mauricio Gómez Herrera es el prototipo.

Por primera vez Mauricio Gómez Herrera busca a su hijo, se enfrenta con él para denunciarle su identidad. Por razones personales la nueva generación debe enmudecer, y aquí el personaje de Teresa adquiere gran relieve a través de su esquela:

Tuvo usted razón, pero no sentimiento. La vida es suya. El pobre muchacho es otro desde que sabe. Pero vivir matando debe ser una desgracia (p. 252).

¹⁰ Ortega y Gasset, José. *Sobre el amor*. Madrid, Plenitud, 1957, p. 31.

¹¹ Larra, Raúl. *Op. cit.*, p. 136.

Conclusión.

Hasta aquí narro la relación entre el protagonista y la mujer representativa de la primera parte de la obra.

Pero al detenerme en el análisis psicológico de Teresa y de la relación con su hijo me pregunto: ¿nunca habrá tratado de averiguar Mauricio hijo quién era su padre? Teresa pudo evitar la muerte moral de su hijo diciéndoselo en el momento adecuado, porque siempre que un niño hace una pregunta ésta debe ser contestada hasta que dure su interés por ella, en pro de su desarrollo posterior.

Pero Teresa-madre no estaba preparada para ello; utiliza a su hijo para su propio desarrollo, que es incompleto, puesto que sólo tiene como pareja primero: al padre —manifestación edípica— y luego a una institutriz, manifestación y subordinación a una madre despojada por ella.

En definitiva, no consigue una pareja adulta, siempre está latente en ella el sentimiento de culpa y se hace castigar en lo más cuidado y querido: su propio hijo, que expone al daño de sus sentimientos agresivos a través de la figura de Mauricio-padre.

María.

Es el personaje femenino que ocupa en el interés del narrador la segunda parte de la novela, con la acción en la capital de provincia. Por sus características, es Teresa con las variantes de la ciudad.

El personaje de María está ligado al problema de la tradición en nuestro país; así lo manifiesta Mauricio desde el momento en que da entrada al personaje:

... María Blanco la patricia por antonomasia, no hacía en realidad más que "distinguirlo" —se refiere a su amigo Pedro Vázquez— dejando suponer estas distinciones que llegaría probablemente a ser su novia (p. 101).

Utiliza el narrador el mismo procedimiento que con los dos dos personajes femeninos tratados anteriormente. La describe físicamente:

Era una joven alta, rubia, muy blanca, de ademán severo, y sus ojos azules tenían pestañas y cejas negras, lo que les daba un brillo particular de agua clara y profunda y los hacía a veces parecer negros también (p. 119).

Da luego su retrato psicológico:

Su conversación, según observé en la tertulia, era agradable, al propio tiempo mesurada y entusiasta, y daba la impresión de un alma ardiente regida por un carácter firme y resuelto (p. 119).

Si se comparan estas descripciones con las del personaje femenino anterior, lo primero que resalta es que ambas mujeres son opuestas tanto física como psicológicamente. Esta observación se va a ratificar a medida que avance en el estudio del personaje de María.

Podría sintetizarlo diciendo que María es la mujer-reflexión y por lo tanto la única que no entró totalmente en el juego del protagonista, ya que éste, con el sentimiento utilitario que tiene de cuanto lo rodea desde el primer momento ve en la unión con María la posibilidad de un negocio:

¡Sí! con una mujer así, bien podría casarme, porque, aún sin el dinero, su aporte a la sociedad conyugal sería importantísimo. Una alianza con los Blanco podría resultarme altamente provechoso, porque tenía positiva influencia en la provincia y eran de lo que puede llamarse la más elevada aristocracia (p. 119).

En su relación con María, Mauricio no puede dejar de comparar. Recuerda sus amores con Teresa, que se le entregaba sin pedirle nada, y se pregunta:

Donde cabe el examen, ¿cabe, al propio tiempo, el amor? (p. 140).

María, en cambio, exige las condiciones básicas que una mujer debe pedir para dar y aceptar amor: que se la respete en su condición de tal.

El personaje de María no evoluciona a lo largo de la narración, pero cuando se presenta está en una etapa más avanzada de maduración que Teresa en la primera parte de la obra. Está más capacitada para amar porque "la condición fundamental para el logro del amor es la superación del propio narcisismo y el polo opuesto del narcisismo es la objetividad, la capacidad de ver a la gente y a las cosas 'tal como son'"¹². Y es evidente que María va diferenciando poco a poco la verdadera personalidad de Mauricio de la imagen idealizada que de él se había formado.

Esta captación es la que salva a María de convertirse en un instrumento útil a los fines de Mauricio.

En más de una oportunidad ella intenta dignificarlo; cuando Mauricio vuelve a la religión católica por conveniencia y no por convicción, y cuando dirige hábilmente maniobras políticas a su favor:

Tengo algún poder, lo tendré cada vez mayor. En el país no habrá dentro de poco quien pueda competir conmigo...

—Sí, Mauricio.

—¿Quién?

—El que piensa mejor (p. 172).

En la brevedad de este diálogo está sintetizada la forma de pensar de cada uno. Al no lograr modificar su conducta, ella impone el plazo de un año para asegurarse de los sentimientos de ambos y no tener que lamentar una equivocación posterior:

¡Curiosa mujer! No me cabía duda de que me quisiera, pero diríase que en ella más podía la reflexión que el sentimiento. Había una lucha ardiente entre su corazón y su cabeza, y ésta era tan encarnizada que repercutía en su físico, adelgazándola, y en su moral, entristeciéndola (p. 155).

¹² Fromm, Erich. *Op. cit.*, p. 139.

La fuerte personalidad de María recae por momentos en el orgullo; Mauricio es un egoísta:

Yo, para mí, y por una fuerza, quizá ajena a mi voluntad, por instinto poderoso, he sido, soy y seré, lo digo así, brutalmente porque es la mejor, la más verdadera forma de decirlo, el centro del mundo. Lo que más me interesa es el propio "yo" y el resto debe supeditarse a esta entidad (p. 141).

Estos dos tipos de personalidad, diseñados claramente por Payró, tienen necesariamente que rivalizar, hasta un antagonismo que los personajes no superan.

En la concepción de Mauricio, el hombre debe sojuzgar a la mujer en su relación con ésta: llama a María "aspirante a mi esclavitud". En el último párrafo de la segunda parte, Mauricio, con palabras propias, habla de su imposibilidad amatoria y se reafirma como único objeto de su interés:

¡Oh, María! Cómo deseaba triunfar, conquistar Buenos Aires, para avasallarla, también a ella, de rechazo, en una hipótesis de mi amor propio (p. 173).

El autor dicta sus propias normas, esta vez sobre el amor, por boca de Pedro Vázquez:

...no desearía unirme a una mujer convenciéndola, sino enamorándola (p. 143).

Al poco tiempo de estar en la Capital, ya en la tercera parte de la acción, Mauricio se entera, por la crónica social de un diario de provincia que:

El doctor Pedro Vázquez ha pedido la mano de la distinguida señorita María Blanco, hija de Don Evaristo Blanco, uno de los hombres que en nuestra provincia, etc., etc. (p. 194).

La noticia sacude su amor propio; sus planes sufren un vuelco, pero él lo resuelve de inmediato. No sabe esperar ni "estar en intimidad", su prisa constante lo hace vivir en superficie y en ningún pasaje de la novela el personaje gana profundidad. Solicita a la heredera de una gran fortuna, ve en ella un negocio mejor que el anterior y la posibilidad de una venganza infantil:

¡Golpe por golpe! Las circunstancias me permitirán vengarme sin sufrir, más que sin sufrir, ganando en cambio.

¡María!... ¡Vázquez!... La cara que iban a poner cuando supieran que conquistando una de las mujeres más hermosas de Buenos Aires, conquistaba también, una fortuna que ponía fuera de todo parangón: Mauricio Gómez Herrera, gran familia, gran posición, gran talento, gran fortuna, ¡todo! ¡Oh, circunstancias, amigas mías! ¡Oh, santo oportunismo! ¡Oh, propicia fatalidad, que llevas de la mano hacia todos los triunfos y todas las cumbres a los elegidos de tu capricho!... ¡Y la venganza!... (p. 205).

Viaja a la Capital de su provincia para tener el "placer" de comunicarles personalmente su noviazgo, y allí se entera que la noticia del compromiso de María con Vázquez no ha sido más que una calumnia publicada con el solo propósito de dañar:

Es una canallada sin nombre, de las que sólo se ven en estas sociedades inorgánicas, donde los espíritus maléficos encuentran terreno propicio para sus hazañas (p. 210).

La crítica social expresada por Vázquez señala la posición de Payró sobre el asunto.

Nada hace Mauricio para aclarar el malentendido, ni siquiera busca un enfrentamiento con María; ha variado su plan de acción y a él debe atenerse con obstinada predeterminación. El personaje no usa de su libertad para decidir sino que se considera desde las palabras iniciales de la obra "nacido a...". Le falta la capacidad de renuncia que debe tener el hombre para poder elegir entre dos o más posibilidades. No es capaz de evaluar sus situaciones vitales y tiene la imposibilidad de admitir y reparar el fracaso. Insiste en él con orgullosa cobardía. Debe cumplir con su destino en acción permanente y el resto, su propia vida interior y su relación con los demás no cuentan para él. Para cumplir ese fatalismo, se casa fastuosamente con la rica heredera. Meses después María y Pedro unen sus vidas en la apacible capital provinciana.

Mauricio no puede dejar de comparar a su esposa con María:

Y aunque Eulalia actuase como María Blanco hubiera podido actuar, siempre encontraba una superioridad en María, quién sabe por qué atávica preocupación, olvidando que mi mujer era toda una señora. Rozsahegy, Blanco: todo estribaba aquí. Cuestión de pronunciación (p. 232).

El matrimonio Vázquez se traslada a Buenos Aires. Gómez Herrera y Vázquez se encuentran, pero María y Mauricio no vuelven a verse más; ella esquiva toda oportunidad de encuentro, dedicada por entero a su marido.

El personaje de María continúa representando a "la mujer que piensa", tanto en la realidad como en la imaginación del protagonista. Ante la crisis revolucionaria del 90, Mauricio no quiere comprometerse y permanece junto al Presidente en espera de los acontecimientos. Referente a ello sostiene con su esposa el siguiente diálogo:

Eulalia que no había encontrado mal mi aparente fidelidad me dijo al fin:

—Creo que han hecho bien en derrocarlo.

—Me parece lo mismo.

—Pero lo ayudabas...

—Era mi deber.

—Me gusta eso que dices. —Y su mirada me perdonó muchas cosas—
(p. 237).

Mauricio reconstruye para sí la conversación que hubiera sostenido con María ante idéntica circunstancia:

—¿Obedecías a tu deber o a tu interés?

Protesta violenta de mi parte.

—En fin, tú debías comprender que el gobierno no marchaba, como se ha dicho en el mismo Congreso que tendría que cambiarse antes de aplaudir al "nuevo orden de cosas", que no existe. Ayudarle era ayudar tu interés, no tus principios (p. 237).

Tiene dentro de sí la imagen de una mujer que lo que manifiesta es el resultado de un razonamiento y que al mismo tiempo puede darse cuenta de las motivaciones ocultas que hicieron actuar a su interlocutor, expresándose sin trabas.

Al final de la obra, cuando el protagonista traiciona a su amigo usurpándole el cargo diplomático que tanto deseaba, es María con su aguda inteligencia femenina la única que sospecha la ruindad de Mauricio.

Ella y Vázquez, fieles a sí mismo hasta el fin de la historia, que termina en una chacra de Los Sunchos, con actitud positiva aunque individual de encarar la crisis económica por la que atravesaba el país.

Conclusión.

María es la mujer que no acepta el rol que Mauricio pretende adjudicarle, la única que por no necesitarlo utilitariamente puede postergar los acontecimientos para darle una oportunidad de cambio o para ver reafirmada una verdadera personalidad imaginada o entrevista por ella.

Si uno de los requisitos para demostrar la madurez psicológica de un individuo es la acertada elección de su pareja, María lo cumple puesto que coincide con Pedro Vázquez en una cantidad de principios básicos imprescindibles para el buen desenvolvimiento de la vida en común.

Elige un compañero que, como ella, tiene reserva moral; esbozada en la figura de Teresa y ausente en el protagonista.

Eulalia.

Es el personaje femenino central de la tercera parte de la obra con la acción en la Capital Federal:

...hija de Don Estanislao Rozsahegy, advenedizo enriquecido en el comercio y la especulación.

y de:

Irma, su mujer —eslava o teutona, zafia e ignorante, que quién sabe qué había hecho en su primera juventud—... (p. 186).

Está ligada al problema de la inmigración en nuestro país.

Se conoce a Eulalia indirectamente a través de la descripción que Mauricio hace de ella:

...Eulalia era tan bonita como distinguida, y lo parecía más junto a sus padres, por contraste, como si éstos fueran zafios y grotescos para que resaltara la delicadeza de su fina persona, su frente clara y abovedada, sus ojos profundos rodeados de una aureola oscura que les daba un encanto dulce y luminoso, la boca dibujaba como una caricia, la nariz algo larga, recta, la barbilla como la de un niño. Y con esto unas manos de largos y admirables dedos, una voz argentina, convincente y subyugadora, que subraya siempre su linda, su graciosa sonrisa de buen humor, y un cutis terso, blanco, sin mancilla, ligeramente matizado de rosa (p. 187).

La compara inmediatamente con María; la severidad de ésta con la conversación siempre alegre de Eulalia; la austeridad en el vestir de una con la elegancia actualizada de la otra dan a Eulalia el triunfo como mujer. A pesar de ello, Mauricio no abandona sus proyectos matrimoniales con la buena María.

En ese momento sobreviene el anuncio equívoco del compromiso entre ella y su amigo Pedro Vázquez; el protagonista, en un acto compulsivo, visita a los Rozsahegy y pide la mano de Eulalia:

Era un paso comprometedor, al que me impulsaban el deseo de vengarme de María o más bien de demostrar que su indiferencia y su traición eran, por lo menos, simultáneas con las mías, y al propio tiempo los atractivos indiscutiblemente seductores de la niña (p. 199).

Más adelante narra que el encanto personal de Eulalia le hace olvidar que al pedir su mano:

...sólo había obedecido a un raptó de despecho, a un impulso de orgullo satánico. Estaba enamorada de mí y nada embriaga tanto a un hombre como verse querido incondicionalmente. Es como si tomara a grandes copas del más copitoso de los licores. ¡Ah, si María!... (p. 203).

Junto a Eulalia, evoca con nostalgia a María; cuando está con ésta recuerda a Teresa; es un insatisfecho que habría podido seguir la nómina de mujeres interminablemente, ya que su relación con ellas es superficial.

Su inmadurez afectiva basada en la fijación infantil con su madre, hace que la finalidad de Mauricio Gómez Herrera sea la de ser amado y no la de amar: "Pero cuando, después de un tiempo, la mujer deja de responder a sus fantásticas aspiraciones comienzan a aparecer conflictos y resentimientos. Si la mujer no los admira continuamente, si reclama una vida propia, si quiere sentirse amada y protegida"¹³, se desilusionan de inmediato y buscan otro objeto donde depositar su deteriorada afectividad.

Esta proyección la pasa Mauricio de Teresa a María y de ésta a Eulalia. Al casarse con ésta, Mauricio despoja a María de todas las virtudes proyectadas en ella, para depositarlas en su esposa. Modifica así sus sentimientos con asombrosa rapidez:

Porque yo estaba enamorado de mi mujer, ella de mí, y nuestra luna de miel se prolongaba indefinidamente, tibia, clara y dulce, como una caricia de niño (p. 212).

¹³ *Ibid.*, p. 114.

Diseña a Eulalia como un personaje discreto, vestido a la moda, de gustos refinados, como una típica representante de la clase alta porteña de aquella época, pero es un personaje pálido, falto de fuerza vital, no alcanza a conformar un carácter.

El matrimonio declina, pues las expectativas de ambos no se cumplen; Mauricio deja de ser:

... el compañero amable, despreocupado y cariñoso de todas las horas ...
(p. 226).

Eulalia sólo ofrece a su marido:

... la austera unión que ella consideraba única posible ... (p. 226).

Y que a él le resultaba insulsa y sin encantos, acostumbrado como estaba a todos los excesos.

En realidad, Eulalia y Mauricio han conseguido una relación tolerable, se tratan con cortesía, pero continúan siendo dos extraños. Eulalia pasa a ser una figura decorativa, que acepta los "tejes y manejes" de su marido en la política. Tomo como ejemplo de su pasividad el diálogo transcrito en la página 207 de este trabajo y su diferencia con María con quien:

... la discusión no hubiera podido terminar nunca, mientras que con Eulalia tuvo el más grato de los desenlaces, cuando éste se desarrolla en una casa con todo el confort moderno, y donde no falta ni lo superfluo siquiera (p. 237-38).

Las comodidades a que se refiere Mauricio son conseguidas gracias a su suegro Rozsahegy. Con todo, Eulalia no puede entrar en el "gran mundo" de la sociedad porteña; María y Teresa lo hubieran conseguido porque ambas provienen de familias tradicionales en el país.

Pero, justamente, Eulalia, que tiene la bondad de Teresa y la individualidad de María —aquí nuevamente la comparación— no puede exigirme que la imponga en esta sociedad ... (p. 229).

Se hace patente el problema del hijo del inmigrante en nuestro país, que se sintetiza en las palabras que le inspiraran a un extranjero la concurrencia de nuestro Primer Coliseo cargado de joyas y pedrerías:

Muy hermoso, pero huele a bosta¹⁴.

Mauricio representa para la familia Rozsahegy la posibilidad de entrar al cerrado círculo de la aristocracia argentina, deseo experimentado no tanto por Eulalia sino por Irma, única madre de los personajes femeninos que aparece en la novela. Adherido al realismo, Payró elige elementos narrativos y define personajes que le faciliten la expresión de sus teorías sobre la realidad, que en última instancia resulta inabarcable para sus planteos.

¹⁴ Larra, Raúl. *Op. cit.*, p. 135.

Conclusión.

Mauricio realiza con su casamiento uno de sus mejores negocios, mayor que si se hubiera unido con María, pues ésta aportaba su linaje, pero Eulalia su dinero, y la "aristocracia del dinero" tiene gran importancia en nuestro país.

Eulalia también necesita de Mauricio para desarrollarse socialmente y despojarse del desvalorizado rótulo de "extranjera". Cuenta para atraerlo con belleza, fortuna y, sobre todo, sometimiento y esterilidad. La pareja no entrevé la posibilidad de hijos futuros. El protagonista no tendrá hijos con la descendiente de gringos; con ella Payró intenta insinuar que la revolución renovadora se cumplirá con las mismas familias que han venido gobernando el país hasta entonces. El personaje de Eulalia es de un andamiaje superficial que muestra cosas muy desvalorizadas de una estructura interna sin consistencia, sólo con amagos logrados a costa de su padre que representa todas las posibilidades del grupo familiar en su afán de valorización económica.

Este personaje no es más que lo que en un momento se ve claramente en la obra: el ataque y la venganza a lo que se torna inaccesible para Mauricio, María y, junto a ella, Vázquez, como símbolo de la amistad.

Conclusión general.

La trayectoria del protagonista se deduce a través de lo expresado con respecto a su relación con los otros personajes de la novela. A Mauricio le falta la capacidad de elección que Payró resuelve en el protagonista de "Un pioner en Tierra del Fuego", que rehace su vida al cambiar de medio y borra su equívoco pasado mediante un trabajo honrado y útil.

Esta aptitud no se concreta en Mauricio, que cambia de medio varias veces pero no altera su situación vital, evade el tener que decidir —¿su grado de perturbación psíquica se lo impide?— y su *modus vivendi* permanece inalterable a través del tiempo.

Como es imposible desarrollar un personaje aislado del medio al que pertenece, ubicaré a los tratados en las distintas clases sociales por las que les toca pasar.

Mauricio Gómez Herrera recorre a través de las tres partes de la obra los distintos medios: rural, urbano y de gran ciudad. En ellos la posición social varía: en los dos primeros mantiene un puesto de privilegio por ser descendiente de una familia tradicional y mantenerse en la línea al aspirar y luego lograr cargos públicos. En la metrópoli, su anterior personalidad se pierde, pues si bien la gran ciudad puede darnos el triunfo personal al estimular la competencia, también la más de las veces, nos empuja al anonimato.

Los personajes de la madre de Mauricio, de Pedro Vázquez y de Teresa proceden de un medio semirural, con distintas respuestas ante él: la primera permanecerá inmersa en su medio tomando de él sus aspectos más negativos: indolencia, sometimiento al hombre, falsa religiosidad. Pedro lo superará, aunque vuelva a él motivado por razones económicas

impuestas por el momento político del país. Teresa es el único personaje que cambia de *status* en forma individual, movilizada socialmente a través de la cultura. Se realiza en ella el proceso de endoculturación según el término creado por el antropólogo Melville Herskovits.

El personaje de María, típico representante del medio tradicional urbano, permanece fiel a las caracterizaciones del medio del cual proviene, a pesar de que por razones ya expuestas deba cambiar de habitat: primero la gran ciudad y luego el campo.

Eulalia se esfuerza por superar la limitación que le da su ascendencia inmigratoria en una verdadera transculturación. Proviene de un medio diferente y contacta con el nuestro modificándose y modificándolo. Representa la mujer del futuro, mientras que su marido sería el pasado o el combatido presente.

Advierto, como nota accesoria, que a todos los personajes les falta el grupo familiar que los congregue; son todos hijos únicos.

Ni aún las familias semirurales son numerosas, característica peculiar en los grupos primarios pertenecientes a ese medio. El mismo fenómeno acontece con la familia tradicional e inmigratoria de aquella época, en que la concepción de la crianza y los valores religiosos se traduce en una larga prole.

Esta observación no se concreta en la novela; quizás el autor quiera introducir nuevas ideas sociales al implantar una familia limitada. O más bien los personajes juegan fuera de una constelación familiar como tipos simbólicos de una determinada personalidad. Pero más que ambas hipótesis creo que esta limitación es consecuencia de su realismo. Esta corriente literaria desecha personajes y situaciones que no inciden directamente en la trama novelística y rechaza el análisis psicológico hasta en obras como *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, en que la primer persona narrativa posibilita ese tipo de descripciones interiores.

La historia básica y sus personajes imprescindibles cuentan únicamente para el autor que hace de su novela un testimonio de una época.

Realismo y posición política se complementan; para Payró la denuncia social y la expresión artística son distintas manifestaciones de una misma actitud vital.

Por momentos el autor es ganado por el personaje principal, y da de él una imagen simpática, pero aún así resulta rechazado por el lector actual:

No hay a lo largo de su vida un solo gesto honrado. Todos sus actos fincan en el interés, en el utilitarismo. Y lo extraordinario triunfa, ¡triunfa siempre! (p. 229).

Mauricio Gómez Herrera triunfa como personaje, pero no como persona, ¿puede llamarse triunfador a quien ha convertido los medios en fines? Ha desdeñado a la mujer, traicionado al amigo y, como broche final, ha matado moralmente a su propio hijo.

Mauricio no ha recibido amor en sus primeros años, por lo tanto no puede darlo como hombre. Es por ello que no puede amar a ninguna de las tres mujeres con las que se relaciona en su vida, porque esto implica también conectarse con la parte rechazada de su madre.

Seduca a las mujeres ofreciéndoles algo de lo que carecen, a Teresa y Eulalia es la posibilidad de desarrollarse socialmente, pero no las enamora. A María, que tiene más posibilidades de desenvolvimiento, no logra seducirla. Es quizás la única que lo amó desinteresadamente.

El haber matado moralmente a su hijo es una consecuencia lógica de no haber podido superar dentro de sí una madre antivital, en Mauricio Gómez Herrera se dio lo opuesto de lo que normalmente debe ser: "la victoria del instinto de vida (amor) sobre el instinto de muerte (odio)"¹⁵.

El personaje de Mauricio Rivas no es sólo una figura individual; representa la juventud argentina que juzga, la nueva generación dispuesta a denunciar la amoralidad política que imperaba en el país.

Es evidente que Payró maneja símbolos fáciles de interpretar y así como muchas veces se expresa por Pedro Vázquez, al final de la obra se identifica con el hijo del protagonista, periodista como él en sus años de luchas juveniles.

Por este personaje se resuelven dos aspectos: de denuncia y de esperanza.

Payró acusa a través de él al caudillaje, al fraude, a la coima, al acomodo, males que se compendian en la figura de Mauricio-padre, prototipo del "politiquero" nacional, símbolo de un pasado llamado a desaparecer pero infortunadamente vigente hasta nuestros días. A la distancia ve con el alcance que adquieren las cosas vistas en perspectiva, las grandes posibilidades de mejoramiento que tiene la Argentina.

Deposita en el personaje simbólico de Mauricio-hijo la esperanza de que el país pase a mentes jóvenes con capacidad para la conducción de la cosa pública.

A cincuenta y siete años de publicada *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, la renovación anunciada por su autor continúa siendo una esperanza para quienes comulgan con el pensamiento de "el novelista de la Democracia".

BIBLIOGRAFÍA

- Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 1967.
- García, Germán. *La novela argentina. Un itinerario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- Ghiano, Juan Carlos. *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires, Leviatán, 1956.
- Germani, Gino y Graciarena, Jorge. *Antología de Textos de Sociología, Economía, Demografía y Psicología Social*. Seleccionada por... Buenos Aires, Dpto. de Sociología Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1961.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Trad. por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid, Guadarrama, 1962 (2 tomos).
- Herskovits, Melville. *El hombre y sus obras*. Trad. por M. Hernández Barroso, revisada por E. Imaz y L. Alaminos. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Nicol, Eduardo. *Psicología de las situaciones vitales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1941, 1ª ed.
- Revista *Nosotros*. Buenos Aires, 1928, año XXII, nº 228.

¹⁵ Menninger, Karl. *Op. cit.*, p. 148.

ROBERTO SALVADOR PATANÉ

COMENTARIO Y EXPLICACIÓN DE UN TEXTO
POÉTICO: *HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA*
DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Monografía realizada en el curso de Literatura Española III.
Profesor titular: Erwin F. Rubens.

HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA

(HIJO DE LA SOMBRA)

- | | | |
|----|---|----|
| 1 | Eres la noche, esposa: la noche en el instante | |
| 2 | mayor de su potencia lunar y femenina. | |
| 3 | Eres la medianoche: la sombra culminante | 1° |
| 4 | donde culmina el sueño, donde el amor culmina. | |
| 5 | Forjado por el día, mi corazón que quema | |
| 6 | lleva su gran pisada de sol adonde quieres, | |
| 7 | con un sólido impulso, con una luz suprema, | 2° |
| 8 | cumbre de las mañanas y los atardeceres. | |
| 9 | Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje | |
| 10 | su avaricioso anhelo de imán y poderío. | |
| 11 | Un astral sentimiento febril me sobrecoge, | 3° |
| 12 | incendia mi osamenta con un escalofrío. | |
| 13 | El aire de la noche desordena tus pechos, | |
| 14 | y desordena y vuelca los cuerpos con su choque. | |
| 15 | Como una tempestad de enloquecidos lechos, | 4° |
| 16 | eclipsa las parejas, las hace un solo bloque. | |
| 17 | La noche se ha encendido como una sorda hoguera | |
| 18 | de llamas minerales y oscuras embestidas. | |
| 19 | Y al alrededor la sombra late como si fuera | 5° |
| 20 | las almas de los pozos y el vino difundidas. | |

21	Ya la sombra es el nido cerrado, incandescente,	
22	la visible ceguera puesta sobre quien ama;	
23	ya provoca el abrazo cerrado, ciegamente,	6°
24	ya recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama.	
25	La sombra pide, exige seres que se entrelacen,	
26	besos que la constelen de relámpagos largos,	
27	bocas embravecidas, batidas, que atenacen,	7°
28	arrullos que hagan música de sus mudos letargos.	
29	Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta,	
30	tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida.	
31	Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,	8°
32	con todo el firmamento, la tierra estremecida.	
33	El hijo está en la sombra que acumula luceros,	
34	amor, tuétano, luna, claras oscuridades.	
35	Brota de sus perezas y de sus agujeros,	9°
36	y de sus solitarias y apagadas ciudades.	
37	El hijo está en la sombra: de la sombra ha surtido,	
38	y a su origen infunden los astros una siembra,	
39	un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,	10°
40	que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.	
41	Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,	
42	tendiendo está la sombra su constelada umbría,	
43	volcando las parejas y haciéndolas nupciales.	11°
44	Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía.	
(HIJO DE LA LUZ)		
45	Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra,	
46	recibes entornadas las horas de tu frente.	
47	Decidido al fulgor, pero entornado, alumbra	12°
48	tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.	
49	Centro de claridades, la gran hora te espera	
50	en el umbral de un fuego que al fuego mismo abrasa:	
51	te espero yo, inclinado como el trigo a la era,	13°
52	colocando en el centro de la luz nuestra casa.	
53	La noche desprendida de los pozos oscuros,	
54	se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.	
55	Y tú te abres al parto luminoso, entre muros	14°
56	que se rasgan contigo como pétreas matrices.	
57	La gran hora del parto, la más rotunda hora:	
58	estallan los relojes sintiendo tu alarido,	
59	se abren todas las puertas del mundo, de la aurora	15°
60	y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido.	

61	El hijo fue primero sombra y ropa cosida	
62	por tu corazón hondo desde tus hondas manos.	
63	Con sombras y con ropas anticipó su vida,	16°
64	con sombras y con ropas de gérmenes humanos.	
65	Las sombras y las ropas sin población, desiertas,	
66	se han poblado de un niño sonoro, un movimiento,	
67	que en nuestra casa pone de par en par las puertas,	17°
68	y ocupa en ella a gritos el luminoso asiento.	
69	¡Ay, la vida: qué hermoso penar tan moribundo!	
70	Sombras y ropas trajo la del hijo que nombras.	
71	Sombras y ropas llevan los hombres por el mundo.	18°
72	Y todos dejan siempre sombras: ropas y sombras.	
73	Hijo del alba eres, hijo del mediodía.	
74	Y ha de quedar de ti luces en todo impuestas,	
75	mientras tu madre y yo vamos a la agonía,	19°
76	dormidos y despiertos con el amor a cuestas.	
77	Hablo, y el corazón me sale en el aliento.	
78	Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.	
79	Con espliego y resinas perfume tu aposento.	20°
80	Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.	
(HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA)		
81	Tejidos en el alba, grabados, dos panales	
82	no pueden detener la miel en los pezones.	
83	Tus pechos en el alba: maternos manantiales,	21°
84	luchan y se atropellan con blancas efusiones.	
85	Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,	
86	hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.	
87	Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas,	22°
88	tú toda una colmena de leche con espuma.	
89	Es como si tu sangre fuera dulzura toda,	
90	laboriosas abejas filtradas por tus poros.	
91	Oigo un clamor de leche, de inundación, de boda	23°
92	junto a ti, recorrida por caudales sonoros.	
93	Caudalosa mujer: en tu vientre me entierro.	
94	Tu caudaloso vientre será mi sepultura.	
95	Si quemaran mis huesos con la llama del hierro,	24°
96	verían que grabada llevo allí tu figura.	
97	Para siempre fundidos en el hijo quedamos:	
98	fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:	
99	en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos,	25°
100	en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.	

101	Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,	
102	laten junto a los vivos de una manera terca.	
103	Viene a ocupar el hijo los campos y la casa	26°
104	que tú y yo abandonamos quedándonos muy cerca.	
105	Haremos de este hijo generador sustento,	
106	y hará de nuestra carne materia decisiva:	
107	donde sienten su alma las marcos y el aliento,	27°
108	las hélices circulen, la agricultura viva.	
109	Él hará que esta vida no caiga derribada,	
110	pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,	
111	que de nuestras dos bocas hará una sola espada	28°
112	y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos.	
113	No te quiero en ti sola: te quiero en tu ascendencia	
114	y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.	
115	Porque la especie humana me han dado por herencia,	29°
116	la familia del hijo será la especie humana.	
117	Con el amor auestas, dormidos y despiertos,	
118	seguiremos besándonos en el hijo profundo.	
119	Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,	30°
120	se besan los primeros pobladores del mundo.	

1938.

I. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo consta de tres partes: la primera da los lineamientos generalísimos de la lírica de Miguel Hernández, que permiten ubicar al poema en un contexto mínimo; en la segunda se analizan algunos aspectos de la composición; en la tercera se intenta la síntesis de la estructura interna y una somera interpretación.

Miguel Hernández Gilaber Giner nació de padres labradores en Orihuela, el 30 de octubre de 1910; murió en prisión y en Alicante el 28 de marzo de 1942, a los 31 años.

Antes de 1933 escribió poemas de adolescencia, simples y de rudeza formal.

A partir de 1933 y hasta 1934 pasa por una etapa de mimesis, en la que sigue la huella de los clásicos castellanos, quedando signado principalmente por el barroquismo¹.

A esta época pertenece su primer libro, *Perito en Lunas*, y otros poemas no reunidos en libro, como así también un auto sacramental de corte calderoniano, *Quien te ha visto y quien te ve*, obras éstas que dejan oír el tono de lo que será luego su voz personal.

En lo que va de 1934 a 1936 publica *El silbo vulnerado*, un drama titulado *Los hijos de la piedra* y su libro más parejo y bello: *El rayo que*

¹ Coinciden en señalar estas influencias C. Zardoya, L. F. Vivanco, J. Guerrero Zamora y J. Cano Ballista en las obras de los mismos citadas en la bibliografía.

no cesa, donde se agrupan sonetos de corte perfecto y su justamente famosa "Elegía" a la muerte de Ramón Sijé.

Esta etapa es ya un decidido avance hacia el encuentro de su voz propia; sigue propenso a la mimesis y al empaque clásico del verso.

Publica poemas sueltos. Con la declaración de la guerra civil española cobra fuerza su poesía ideológica, que ya tenía existencia anterior. Retrocede en la elaboración de los temas propios y entrañables, aunque la experiencia de la guerra ahonda su voz, tal como se manifiesta en su poesía de fines de la contienda y postguerra.

En los años 1937-38 publica principalmente teatro y escribe poesía comprometida... con los rojos: *Viento del pueblo*. Hacia el final de la guerra, quemado también por la hoguera que con tanto verso ayudó a encender, deja el tono más o menos superficial de barricada y retoma los temas propios.

El año 1939 lo ve publicar *El hombre acecha*, obra en que, decantado, el horror de la guerra lo devuelve felizmente al tono personal abandonado.

Terminada la contienda y preso el poeta, escribe composiciones que no se reúnen en libro entonces y el *Cancionero y Romancero de ausencias*, de edición póstuma. Es ya un poeta de formas depuradas, parco y preciso.

La composición analizada fue escrita en esta época de su obra, en que, desnudo el poeta del verbalismo de sus primeros libros, del neogongorismo y de la abstracción bolchevique, se instala en ámbitos más íntimos de su palabra.

II. ANÁLISIS.

Motivo.

El tríptico, escrito después del nacimiento del primer hijo del poeta, responde a una constelación de temas largamente elaborados por Miguel Hernández. Los temas del amor, el hijo, la naturaleza y la tierra madre son estrellas de esta constelación que despierta en su poesía una infinidad de resonancias.

El poema se orienta a magnificar, a otorgar una significación cósmica y humana a la gestación, alumbramiento y vida de su hijo. Responde a la urgencia hernandiana de quebrar la clausura personal y participar de la vida cósmico-natural por un lado y de la humanidad total por otro. Urgencia que corresponde a la necesidad humana de participar en los universales.

Verso y estrofa.

El poema está escrito en alejandrinos serventesios. Este verso, poco usado en la métrica española en lo que va desde la cuaderna vía a Rubén Darío, adquiere después del trabajo del nicaragüense una nueva vigencia en la lengua. Es, sin embargo, un verso difícil por su tendencia a bipartirse, que constituye un peligro para la intensidad lírica del poema. Además su longitud invita a verbalizar, peligro éste que no siempre sortean los

poetas en castellano. Exige, por otra parte, una cierta concentración lírica o de pensamiento, porque de lo contrario se diluye y resulta fácilmente pesado o soso.

El logro de Miguel Hernández en esta composición consiste en conseguir un empleo del verso en que no decae la intensidad y, a la vez, plasmar un amplio espacio de sugerencia lírica.

La composición de la estrofa es clara; casi siempre la oración abarca dos versos, en ocasiones tres o la estrofa entera, en pocas un verso.

No hay encabalgamientos de una estrofa en la siguiente y el sentido queda siempre completo en cada una de ellas. Esto habla de la facilidad natural del poeta para el fraseo nítido y de una coordinación o armonía del ritmo con el pensamiento. Sin embargo, Hernández no es poeta de sostenida efusión lírica, en cuanto al ritmo, como puede serlo Vicente Aleixandre. El soplo de su voz es, aunque de fraseo nítido, de inspiración cortada. Por eso su ritmo rara vez arrebató el sentido y lo hace música.

La sonoridad.

La rima completa su ciclo dentro de la estrofa, siguiendo el esquema ABAB del serventesio sin excepción. Es consonante y fluida. En este aspecto, Hernández se muestra muy riguroso, ya que habiendo elegido la rima más difícil, la respeta siempre. Es autor rico en rimas y este rasgo se manifiesta en el poema cuya lectura confirma lo dicho, ya que en ciento veinte versos sólo aparecen tres rimas repetidas y en distinta combinación.

Hay rimas internas consonantes y asonantes en las estrofas 1ª, 4ª, 7ª, 8ª, 10ª, 11ª, 13ª, 15ª, 16ª, 17ª, 18ª, 19ª, y otras, lo cual contribuye a dar trabazón sonora al poema y explica en parte por qué, habiendo usado el autor un metro difícil, ha logrado conferirle pareja intensidad. Los apoyos internos que resultan ser las rimas interiores, aun cuando éstas no se perciban nítidamente en una lectura superficial, otorgan al poema mayor solidez sonora, evitando que la longitud propia del alejandrino diluya el leve y lejano apoyo de la rima final. Hay también abundancia de aliteraciones que confluyen a matizar la sonoridad y, por lo tanto, a enriquecerla.

Hay estrofas enteras que desde el ángulo sonoro se justificarían sólo por el uso de la aliteración, por ejemplo las 16ª, 17ª, 18ª, donde el juego de las vocales "a" y "o" y las consonantes "m", "b" y "p" es notable.

Son también frecuentes los versos que individualmente tienen aliteraciones, por ejemplo el verso 25:

La sombra pide, exige seres que se entrelacen,

donde las que se entrelazan son las vocales.

En cuanto al ritmo puede decirse que Hernández usa el alejandrino sin cesura fija. La más frecuente en el poema es la que sigue a la 7ª sílaba, que se repite durante ochenta y siete de los ciento veinte versos; le siguen en cantidad cesuras variadísimas y por último un número notable de versos con doble cesura (versos 11, 27, 47, 48, 51 y otros).

La ubicación de los acentos rítmicos es variada, hasta tal punto que a lo largo de la composición no hay casi sílaba de las catorce del verso en que el acento no haya caído por lo menos una vez.

Para ahorrar la transcripción del esquema acentual, larga y estadística, se darán algunas nociones sumarias.

La acentuación es irregular si se considera el poema globalmente, pero se nota sin embargo una cierta insistencia en acentuar cuatro veces por verso, incluyendo los acentos en 1ª, 6ª y 13ª sílabas. En los versos de tres y cinco acentos la irregularidad se mantiene. Se pueden considerar entonces estos alejandrinos incluidos en los que Pedro Henríquez Ureña llama de "acento libre", contraponiéndolos a los de "acento fijo"².

Conviene notar que el ritmo resulta agitado como consecuencia de la irregularidad de la acentuación, y conviene porque esta agitación es signo del estado de permanente caos interior que caracterizó a Miguel Hernández toda su vida.

Creando con Juan Guerrero Zamora que esta composición es una de las más logradas del poeta³, se puede concluir, teniendo en cuenta lo dicho en el párrafo anterior, que Hernández no logra una plasmación nítida del ritmo de su verso; conclusión a la que también se llega analizando el itinerario de una tensión típica del autor, que es la que existe entre forma (y casi siempre formas clásicas o tradicionales) y el caos interior. Hernández está sometido a esa tensión entre su ritmo interior y la forma hasta tal punto que sus más logradas composiciones dejan percibirla. Hay, sin embargo, en los poemas últimos de su vida, un descenso de esa tensión y el principio de lo que pudo haber sido, de vivir el autor, el encuentro definitivo de su música propia.

La palabra.

La adjetivación de Hernández es doble, es decir, conserva un rasgo proveniente del equilibrio clásico del verso. Esto es más frecuente en sus primeros libros, pero permanece en esta composición, donde es sobria y justa y tiene como característica general la intensidad. El poeta busca intensidad cuando escribe y cuando corrige⁴.

En los ejemplos siguientes se puede ver los dos rasgos, doble adjetivación y búsqueda de la intensidad:

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia lunar y femenina.

(ESTROFA 1°)

Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
incendia mi osamenta con un escalofrío.

(ESTROFA 3°)

Ya la sombra es el nido cerrado, incandescente,
la visible ceguera puesta sobre quien ama;

(ESTROFA 6°)

² Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 349.

³ Cf. Guerrero Zamora, Juan. *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*. Madrid. El grifón de plata, 1955, p. 378 y siguientes.

⁴ *Ib.*, p. 220 y ss. Muestra el criterio con que corrige Miguel Hernández.

El verbo cumple la función estilística de crear metáforas y da lugar a la imagen dinámica.

En los versos 17-18 la forma verbal "se ha encendido" es el sostén de la metáfora impura:

La noche se ha encendido como una sorda hoguera
de llamas minerales y oscuras embestidas.

(ESTROFA 5^a)

En cuanto al adverbio, según la nota Concha Zardoya⁵, tiene, en la obra total, sentido de intensificación; en este poema aparece con esa connotación en el verso 85:

Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.

(ESTROFA 22^a)

Desde el punto de vista semántico de recreación del lenguaje se debe notar el sentido que confiere el autor al verbo mover en el verso 41:

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,

(ESTROFA 11^a)

Ya en otra composición, el poema "Vuelo", lo refiere a lo cósmico cargándolo de un halo sugerente:

El hombre yace. El cielo se eleva. El aire mueve⁶.

La capacidad hernandiana de recrear el lenguaje se manifiesta de diversos modos en las distintas etapas de su obra; en sus primeros libros crea palabras, rescata otras arcaicas; en su obra más madura la perspectiva se ahonda. Para la época en que Hernández escribe este poema parece haber encontrado un modo más interior de apropiarse la lengua, ha descubierto el lenguaje desde adentro. Ejemplo de lo dicho en último término es el vocablo "sombra" en el poema, al cual Hernández confiere un encanto que abarca zonas inefables, sólo perceptibles desde la totalidad de su mundo poético. La "sombra" entra en relaciones con casi todos los temas en el poema. En general esta composición crea un ámbito lírico lleno de resonancias que recuerdan o sugieren otras comarcas de su poesía. El secreto de la capacidad de sugerencia de ese ámbito es también la interpenetración de lo humano y lo cósmico. El uso del verbo "eclipsa", cuya significación generalmente indica fenómenos cósmicos, referido ahora a la pareja

eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

(ESTROFA 4^a)

es un buen ejemplo de esta interpenetración humano-cósmica.

⁵ Zardoya, Concha. *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, p. 641.

⁶ Hernández, Miguel. *Obras completas*. Edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez. Prólogo de María de Gracia Ifach. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1960, p. 423. Toda cita del autor está hecha según esta edición, salvo que se indique otra cosa.

III. FIGURAS RETÓRICAS Y RASGOS DEL ESTILO.

De las múltiples figuras retóricas se tratarán sólo metáfora e imagen, pues el sentido de éstas orienta más directamente a la comprensión del mundo poético hernandiano.

La obra analizada pertenece, como se ha dicho, a una época de desnudez expresiva, no obstante lo cual, existe un número apreciable de metáforas e imágenes, cuyo sentido más general está dado por los siguientes rasgos, que se notan siguiendo las pautas señaladas por Concha Zardoya⁷.

a) Dinamización de lo inerte:

La noche desprendida de los pozos oscuros,
se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.
Y te abres al parto luminoso, entre muros
que se rasgan contigo como pétreas matrices.

(ESTROFA 14^o)

b) Vivificación:

Para siempre fundidos en el hijo quedamos:
fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:
en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos,
en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.

(ESTROFA 25^o)

c) Conversión de lo humano a lo cósmico:

El hijo está en la sombra que acumula luceros,
amor, tuétano, luna, claras oscuridades.

(ESTROFA 9^o)

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales,
tendiendo está la sombra su constelada umbría,
volcando las parejas y haciéndolas nupciales.
Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía.

(ESTROFA 11^o)

d) Interpenetración humano-cósmica:

Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
con todo el firmamento, la tierra estremecida.

(ESTROFA 8^o)

e) Magnificación:

Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.
Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas,
tú toda una colmena de leche con espuma.

(ESTROFA 22^o)

⁷ Zardoya, Concha. *Ib.*, p. 672.

f) Imágenes visionarias:

Haremos de este hijo generador sustento,
y hará de nuestra carne materia decisiva:
donde sienten su alma las manos y el aliento,
las hélices circulen, la agricultura viva.

(ESTROFA 27°)

g) Imágenes de grandiosidad cósmica:

El aire de la noche desordena tus pechos,
y desordena y vuelca los cuerpos con su choque.
Como una tempestad de enloquecidos lechos,
eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

(ESTROFA 4°)

En resumen puede decirse que las imágenes y metáforas están orientadas a conferir al verso un espacio humano-cósmico-natural. Esto se comprueba confrontando los siguientes versos:

Eres la noche, esposa: la noche en el instante
mayor de su potencia lunar y femenina.

(ESTROFA 1°)

te espero yo, inclinado como el trigo a la era,
colocando en el centro de la luz nuestra casa.

(ESTROFA 13°)

Juan Cano Ballesta dice que el metaforismo del poema es de grandiosidad cósmica y lo refiere, al interpretarlo, a estratos profundos de la intuición del poeta, que corresponderían a ciertas formas de religiones arcaicas⁸. Esta tesis es discutible en ciertos aspectos, aunque con fundamento en la realidad; se intentará, si no rebatirla, completarla en la parte final de este trabajo.

IV. LA SINTAXIS.

Poco hay que apuntar desde este ángulo. La sintaxis del poema es llana, aún si se la considera teniendo en cuenta el género de la obra. El verso exige a veces que se trastrueque el orden común de la sintaxis normativa, cosa que no se da en la composición con tal frecuencia que obligue a considerarlo como rasgo distintivo.

Hay que observar que la sintaxis del poeta está lejos de la hiperbática de su primera época, hecho que confluye con otros a mostrar la evolución hacia la desnudez expresiva, en aras de una más efectiva y bella efusión emocional.

Esta desnudez expresiva es, además, signo de la conciencia formal del poeta que ha depurado y allanado sus versos, desde la farragosa sintaxis barroca de *Perito en lunas* hasta la más simple de sus últimos poemas. Esto fue para Miguel Hernández un trabajo costoso y un camino, si no cronológica, espiritualmente largo y arduo, ya que había nacido a la poesía con un lenguaje barroco.

⁸ Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Editorial Gredos, 1962, p. 166 y ss. (Biblioteca Románica Hispánica.)

V. LAS SENSACIONES.

Sería innumerable el cúmulo de ejemplos que podrían traerse para ilustrar este tópico. No en vano han hablado todos sus mejores críticos del "levantinismo sensorial" del oriolano, aludiendo al clima y paisajes natales del poeta y sugiriendo que éstos (clima y paisaje) lo condicionan a un fuerte sensualismo.

No se puede dejar de apuntar que la riqueza perceptiva y la rareza de alguna de las imágenes dan al poema un cariz singularísimo.

Se hará sólo una exposición breve, que basta, sin embargo, para mostrar la prolijidad y alertada sensibilidad del artista para nominar sensaciones.

Predominan en Hernández las sensaciones visuales, en primer lugar, quedando relegadas al segundo el conjunto de las olfativas-táctiles y gustativas.

En cuanto a las sensaciones auditivas, importantísimas en un poeta desde que la palabra es su "materia" artística, hay que señalar que el autor no muestra, en su obra en general ni en este poema, un tratamiento especial de estas sensaciones que permita inducir en él un oído sensible. Hernández no lo tiene, por lo menos en tal grado que se lo distinga por ese rasgo. Se reconoce en Vicente Aleixandre, por ejemplo, un oído alertado y fino, el cual percibe melodías que envuelven sus palabras en ritmos que Hernández no logra.

a) Sensaciones simples:

a.1 Kinestésicas:

Como una tempestad de enloquecidos lechos,

(ESTROFA 4^ª)

a.2 Visuales:

Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

(ESTROFA 20^ª)

a.3 Táctiles:

Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta,
con todo el firmamento, la tierra estremecida.

(ESTROFA 8^ª)

a.4 Auditivas:

Oigo un clamor de leche, de inundación, de boda
junto a ti, recorrida por caudales sonoros.

(ESTROFA 23)

a.5 Olfativas:

Con espliego y resinas perfume tu aposento.

(ESTROFA 20^ª)

a.6 Gustativas:

Es como si tu sangre fuera dulzura toda,

(ESTROFA 23^ª)

a.7 Locativas:

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surgido,

(ESTROFA 10^ª)

a.8 Internas:

Hablo, y el corazón me sale en el aliento.
Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.

(ESTROFA 20)

b) Sensaciones antitéticas en un mismo sentido:

Un astral sentimiento febril me sobrecoje,
incendia mi osamenta con un escalofrío.

(ESTROFA 3ª)

Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.

(ESTROFA 26)

c) Sinestesias:

La noche se ha encendido como una sorda hoguera

(ESTROFA 5ª)

d) Sensaciones agrupadas:

Y alrededor la sombra late como si fuera
las almas de los pozos y el vino difundidas.

(ESTROFA 5ª)

e) Percepción de fuerzas físicas:

La noche desprendida de los pozos oscuros,
se sumerge en los pozos donde ha echado raíces.

(ESTROFA 14ª)

dormidos y despiertos con el amor a cuestras.

(ESTROFA 19ª)

f) Percepción del vacío:

Las sombras y las ropas sin población, desiertas,

(ESTROFA 17ª)

VI. SÍNTESIS.

Esbozado el paso analítico de este trabajo, corresponde ahora intentar la síntesis, cuya forma será la demostración de la estructura interna.

El poema está vertebrado líricamente por la referencia al "tú" que es la esposa, salvo la estrofa 19ª en la cual se dirige al hijo.

Dado el motivo lírico de la composición y la referencia al "tú", se esperaría un tono íntimo y entrañable; sin embargo, Hernández lo magnifica hasta tal punto que confiere a un acto humano la significación de un acontecimiento cósmico.

La primera faz del tríptico muestra, en torno a la idea de cópula y concepción, cómo es engendrado el hijo en una suerte de acto cósmico-ritual.

En las estrofas 1ª y 2ª plantea los caracteres de medianoche y mediodía que corresponden respectivamente a la esposa y al "yo" del poema. La estrofa 3ª prepara y anuncia el tema de la cópula y concepción:

Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje
su avaricioso anhelo de imán y poderío.
Un astral sentimiento febril me sobrecoge,
incendia mi osamenta como un escalofrío.

Las estrofas 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª cantan la unión como exigencia de la sombra y con figuración cósmica:

La sombra pide, exige seres que se entrelacen,
besos que la constelen de relámpagos largos,
bocas embravecidas, batidas, que atenacen,
arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

Las estrofas 9ª, 10ª y 11ª cantan la gestación, cierran la primera parte del tríptico y anuncian el tema que vertebrará la segunda parte:

El hijo está en la sombra: de la sombra ha surgido,
y a su origen infunden los astros una siembra,
un zumo lácteo, un flujo de cálido latido,
que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

El hijo ya está concebido y la segunda parte comienza con la transformación de la esposa-medianoche en la mujer-alba, carácter que le confiere el hijo desde el seno materno; esto se muestra en la estrofa 12ª:

Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra,
recibes entornadas las horas de tu frente.
Decidido al fulgor, pero entornado, alumbra
tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

La estrofa 13ª canta la espera en gestación y las 14ª y 15ª el parto, señalando esta última la hora del parto como momento especialísimo del tiempo y el espacio:

La gran hora del parto, la más rotunda hora:
estallan los relojes sintiendo tu alarido,
se abren todas las puertas del mundo, de la aurora,
y el sol nace en tu vientre donde encontró su nido.

La estrofa 16ª retorna al momento anterior al parto y muestra cómo anticipó el hijo el advenimiento. La 17ª pasa al momento posterior al parto, el poeta canta su alegría por la presencia del hijo, la cual se convierte en oscuro presagio en la estrofa 18ª, cuando ve a su hijo como hombre, esto es como ser destinado a pasar por el mundo y a desaparecer:

¡Ay, la vida: qué hermoso penar tan moribundo!
Sombras y ropas trajo la del hijo que nombras.
Sombras y ropas llevan los hombres por el mundo.
Y todos dejan siempre sombras: ropas y sombras.

La estrofa 19ª cambia la referencia lírica al "tú" (esposa) y la centra en el hijo al cual da noticia de su origen, destino y muerte en apretada síntesis. Esta estrofa abre el tema que va a reaparecer en la 26ª: la muerte de la pareja.

La estrofa 20ª, cerrando la segunda parte, canta la experiencia de la alegría por el nacimiento del hijo. Parece que el poeta celebrara un rito:

Hablo y el corazón me sale en el aliento.
Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría.
Con espliego y resinas perfume tu aposento.
Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

Se abre la tercera faz del tríptico cantando la belleza de la leche materna, tema que se prolonga hasta la estrofa 23ª.

La estrofa 24ª canta el amor como destrucción, basándose en la polivalencia del símbolo madre-tierra, que a la vez es vientre, generador de vida, y sepultura:

Caudalosa mujer: en tu vientre me entierro.
Tu caudaloso vientre será mi sepultura.
Si quemaran mis huesos con la llama del hierro,
verían que grabada llevo allí tu figura.

La número 25, contrastando el sentido de la anterior, nombra la perennidad de la pareja en el hijo, para interrumpir en la estrofa siguiente con el tema de la presencia de los muertos en el ámbito propio de la vida. Retoma ya el tema del hijo como heredero y prolongador de la vida de la pareja.

En las estrofas siguientes, 27ª y 28ª, sigue el mismo tema pero planteado en forma distinta, en la 27ª el hijo es "materia decisiva" que prolongará la vida de la pareja en el cosmos; la siguiente muestra cómo no dejará morir a la pareja una muerte definitiva, total.

La estrofa 29ª inicia el tema final del poema, mostrando el amor a la mujer como especie humana, amor que se extiende desde el principio de la humanidad hasta el fin.

La última muestra la perduración del amor en el hijo, que no sólo prolonga a la pareja sino a toda la humanidad con su historia, sin excluir a los muertos.

Conclusión.

Restaría ahora intentar una valoración más o menos definitiva del poema. Naturalmente, un poema aislado sólo puede ser interpretado como signo de un itinerario espiritual, ya que no es lícito agotar el análisis ni la interpretación del orbe poético de un autor en una sola obra.

La valoración que se hace, entonces, de esta composición tiene el valor restringido de pauta útil como hipótesis de trabajo. Claro está, es una

pauta de cierta validez, ya que por un lado el poema anuda temas vitales del autor y por otro los lleva a un grado que es cumbre dentro de su obra. "Hijo de la luz y de la sombra" es una de las más bellas poesías de Miguel Hernández.

El artista nace poéticamente bajo la influencia del barroco literario, una de cuyas notas es la compensación del *horror vacui* por medio de la acumulación (de imágenes, palabras o conceptos, en literatura) constructivamente ordenada.

Ahora bien, luego de sus primeros intentos, el autor abandona el barroquismo exacerbado y también su catolicismo, para integrarse en posiciones de extrema izquierda. Barroco y bolcheviquismo dejan en él improntas imborrables. El barroco lo condiciona, hasta su última época, a buscar la compensación vital (y por ende poética) de su vacío interior, compensación que es a la vez un modo de salida, una solución de sus tensiones espirituales. El bolcheviquismo lo condiciona dándole un sentido inmanente de la perennidad, nota esta del materialismo-dialéctico que busca la perfección humana en el mundo, concretada en el paraíso terrenal marxista.

Por eso, si por un sesgo de su actitud espiritual, Hernández, pasional por temperamento y por influencia del ámbito geográfico, tocado por una vaga noción cristiana del amor, intenta la ruptura de su clausura personal y la plenificación de su vacío interior por el amor; por otro, quita al amor toda significación trascendente y espiritual, para conferirle un sentido biológico, intratemporal.

Estas afirmaciones son válidas para la obra madura del autor, más precisamente para la obra posterior al libro *El rayo que no cesa*.

El amor, como compensación del *horror vacui*, modo de quebrar la clausura personal y desnudo de significación trascendente, se concreta, se objetiva en el hijo, capaz de otorgar al poeta una forma intraterrena de perennidad.

Hay en el autor, sin embargo como señala Cano Ballesta⁹, temas que podrían ser intuiciones coincidentes con la morfología de religiones primitivas, tales como la significación cósmica de la vida orgánica, la madre-tierra, la luna como rectora de los destinos humanos, o en el poema el vientre de la esposa o la hora del parto como concentración del cosmos o del tiempo, lo cual aparentemente tendría el mismo significado que Delfos, ombligo del mundo para los griegos o Roma para los cristianos.

Pero, en realidad, no hay en Hernández proyección trascendente de estos temas. El poeta, en ningún momento de la obra madura, apunta hacia lo trascendente; en todo caso, y esto como hipótesis, estaría abierto a modos inferiores de religiosidad: la natural. En este sentido deben interpretarse pasajes de su obra como los versos 101 y 102 en que parece haber un redescubrimiento de los dioses manes:

Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.

• *Ib.* p. 166.

u otros como la última parte de su "Elegía" a Ramón Sijé¹⁰, en que aparentemente hay una resurrección del amigo y en realidad sólo se da una superación lírica de la muerte¹¹.

En definitiva, "Hijo de la luz y de la sombra" sería el momento en que Hernández encuentra una solución a su urgencia vital de trascenderse. El poeta se perpetúa en el hijo, que por un lado lo integra a la vida cósmica y por otro lo hace participar de la humanidad total, vivos y muertos, hombres presentes, pasados y futuros. Pero todo esto por el amor, objetivado en el hijo y de un modo intraterreno e intratemporal.

BIBLIOGRAFÍA

- Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Editorial Gredos, 1962 (Biblioteca Románica Hispánica).
- Guerrero Zamora, Juan. *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*. Madrid, El grifón de plata, 1955.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1961.
- Hernández, Miguel. *Obras completas*. Edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez. Prólogo de María de Gracia Ifach. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1960.
- Hernández, Miguel. *Poemas*. Introducción por José Luis Cano. Barcelona, Plaza & Janes S. A. Editores, 1964.
- Navarro, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. New York, Las América Publishing Company, 1966, Second printing.
- Vivanco, Luis Felipe. *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.
- Zardoya, Concha. *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1961, 3^o ed. (Biblioteca Románica Hispánica).

¹⁰ Hernández, Miguel. *Ib.*, p. 229.

¹¹ Para el tema de la religiosidad natural de Miguel Hernández deben verse, entre otros, los poemas siguientes: Soneto n^o 9, de p. 201; Soneto n^o 25, de p. 209; "Elegía", de p. 229; "Mi sangre es un camino", de p. 237; "Vecino de la muerte", de p. 242; "Elegía primera", de p. 265; "El niño yuntero", de p. 272; "Canción del esposo soldado", de p. 301; Poema 51, de p. 379; "El hombre no reposa: quien reposa es su traje", de p. 416; "Dos canciones" de p. 433; "Egloga", de p. 245; "Nuestra juventud no muere", de p. 278; "Juramento de la alegría", de p. 297; "Carta", de p. 329; "Madre España", de p. 341; "España en ausencia", de p. 347.

SILVIA NOEMÍ BALLARÁ

ANTONIO MACHADO Y EL TEMA DE LA MUERTE

Monografía realizada en el curso de Literatura Española III.

Profesor titular: Erwin F. Rubens.

I. INTRODUCCIÓN.

Toda la poesía de Antonio Machado está atravesada por una preocupación esencial: la búsqueda del sentido de la existencia humana. Como este conocimiento le está negado al hombre que no cree en lo divino revelado, el poeta vive sumido en una angustia permanente. La vida se le presenta como un trozo de tiempo referido a dos momentos, el nacimiento y la muerte, que escapan a la comprensión del hombre. El breve poema XV de "Proverbios y cantares", de *Campos de Castilla*, resume toda su problemática:

Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...
Y entre los dos misterios está el enigma grave;
tres arcas cierra una desconocida llave.
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?¹

La vida del hombre, "enigma grave", es pura temporalidad que fluye entre dos misterios. El poeta tiene conciencia de la imposibilidad de que los hombres develen tales enigmas, las "tres arcas". Por ello hay un llamado a todos los hombres a participar en un coro que entone palabras referidas a la finitud del conocimiento —"Saber, nada sabemos"—, que encuentran un eco en los dos últimos versos. El poema termina con un interrogante abierto y de tono escéptico que lleva en sí mismo la respuesta negativa.

Desde el fondo de esta angustia existencial, el poeta reflexiona sobre la muerte, a la que ve no sólo como fin ineludible de la vida, sino también como compañera del hombre desde el momento en que éste comienza a vivir, por lo cual dice Juan de Mairena:

¹ Para este trabajo sigo: Machado, Antonio. *Obras. Poesía y Prosa*. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Estudio preliminar por Guillermo de Torre. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1964, p. 200. En adelante, luego de cada cita, se indica, entre paréntesis, la página correspondiente.

La muerte va con nosotros, nos acompaña en vida; ella es, por de pronto, cosa de nuestro cuerpo. Y no está mal que la imaginemos como nuestra propia *motomía* o esqueleto que llevamos dentro, siempre que comprendamos el valor simbólico de esta representación (p. 425).

La presencia del tema de la muerte es constante en la obra poética de Machado. Se tratará de mostrar la variación de su actitud frente al tema teniendo como punto de referencia sus libros de poesía: *Soledades, galerías y otros poemas* (1899-1907), *Campos de Castilla* (1907-1917), *Nuevas Canciones* (1917-1930) y los *Cancioneros apócrifos* (1926-1933).

II. SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS.

A lo largo de su primer libro, la angustia por la muerte agobia al poeta. Piensa constantemente en ella, tratando de alcanzar su significado último, que se le escapa. Su preocupación va desde un primer intento de develar su misterio a través de la reflexión ante un cuerpo muerto (poema IV), a un grito desesperado al enfrentarse con su propia muerte (XXI), a una queja contra lo inevitable (LXXVIII), llegando a una resignación melancólica que es angustia contenida ante la certeza de que el hombre es ser para la muerte (XIII).

a) "En el entierro de un amigo".

El poema IV es una silva con rima asonante e-o en los versos pares. Se trata de la combinación preferida de Machado, tal vez porque el endecasílabo es verso adecuado, por su longitud, para la poesía de pensamiento. El poeta evita la monotonía que podría resultar del uso constante de endecasílabos mediante su combinación con heptasílabos, logrando de este modo gran flexibilidad en cuanto al ritmo. La silva aparece dividida en grupos de versos, cuya separación tipográfica indica pausas.

En lo referente a la rima, Machado prefiere la rima pobre, la "asonancia indefinida", según lo habían querido Paul Verlaine y Gustavo A. Bécquer, como reiteración de una suave línea melódica y no como adorno. Defiende la rima, a través de las palabras de Juan de Mairena, porque:

Es la rima un buen artificio, aunque no el único para poner la palabra en el tiempo (p. 319).

Y "poner la palabra en el tiempo" es lo que debe hacer la poesía lírica.

En esta composición, además de la rima asonante final, hay numerosas rimas interiores que sostienen el ritmo, especialmente las rimas a-o, o-a, e-e.

El motivo del poema es, como su título lo indica, el entierro de un amigo del poeta.

El primer verso comienza con la palabra "Tierra" que, por su posición y la falta de artículo, adquiere un realce especial y parece pesar en el verso. De inmediato la primera alusión al amigo, un tanto velada por el uso del pronombre personal, alusión que es retomada en el verso 21

cuando el poeta se dirige a él. Hay cierta indeterminación que se ve reforzada por la falta de sujeto explícito del verbo "dieron", cuya acción está fijada en un pasado ya definitivamente acabado (pretérito indefinido). El poeta indica luego el momento:

..... una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego (p. 57).

El adjetivo "horrible" es calificador, de acuerdo con las ideas estéticas de Machado, ya que designa una tarde singular, vivida por el poeta.

Los dos primeros versos crean la atmósfera del poema, una atmósfera pesada, agobiante, lograda además por el ritmo lento de los endecasílabos.

El grupo de versos siguiente presenta la escena:

A un paso de la abierta sepultura
había rosas de podridos pétalos
entre geranios de áspera fragancia
y roja flor. El cielo
puro y azul. Corría
un aire fuerte y seco.

Por un lado está la sepultura con las flores y por otro, el cielo y el aire. Es una descripción donde predominan sensaciones visuales y olfativas. Además hay una sinestesia, "áspera fragancia". Los adjetivos son también calificadores y de gran fuerza: "abierta sepultura", "podridos pétalos", "aire fuerte y seco".

La vista del poeta va desde la sepultura hacia el "cielo puro y azul". Son toques impresionistas. Cambia el tiempo de los verbos, usa el pretérito imperfecto que sugiere duración en el pasado.

En los versos 9-12 se refuerza el impresionismo, ya que el orden de los elementos es el que aparece a la vista del espectador: gruesos cordeles, ataúd, fondo de la fosa, sepultureros; este orden está reforzado por el hipérbaton del verso 9. El adverbio "pesadamente", colocado al comienzo del verso 10, comunica a éste un ritmo lento, que acompaña al significado:

De los gruesos cordeles suspendido,
pesadamente, descender hicieron
el ataúd al fondo de la fosa
los dos sepultureros...

En los versos 13-14 predomina una sensación auditiva, reforzada por la repetición de la vocal "o":

Y al reposar sonó con recio golpe,
solemne, en el silencio.

Este golpe de ataúd es el fin de una vida, es el momento fatal que no carece de solemnidad para los hombres, que permanecen en silencio ante la muerte. La reflexión ante ese muerto con su ajena pesadez física,

hecha en tiempo presente, que interrumpe la escena, pone el acento sobre ese "golpe" que es el destino de todo hombre:

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

En los versos 17-20 el adjetivo "pesados" da continuidad a la atmósfera agobiante. Predominan las imágenes visuales, reforzadas por medio de una metáfora, "blanquecino aliento".

De inmediato, el poeta fija su atención no en las circunstancias del entierro, sino en el muerto, al cual se dirige:

—Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
larga paz a tus huesos...

Definitivamente,
duerme un sueño tranquilo y verdadero.

El amigo es cuerpo "sin sombra", cuerpo muerto que ya no camina bajo el sol. Esta imagen de la vida como proyección de sombra es empleada en otras poesías; en el poema XXIX dice:

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena (p. 76).

Las palabras que Machado dirige a su amigo hacen pensar que ve la muerte como el desenlace fatal de toda existencia simbolizado en ese "golpe de ataúd de tierra". No existe ninguna instancia superior; la muerte es sólo un reposar de los huesos, es decir, de lo material del hombre. No hace ninguna referencia a la inmortalidad del alma, aunque se podría entrever una velada alusión en el "blanquecino aliento" que sale de la fosa. El muerto duerme "definitivamente", por lo tanto la muerte es sólo un sueño inerte pero "verdadero", del cual el sueño orgánico es imagen.

No hay en este poema, en el cual intenta sondear el misterio de la muerte, angustia vital ante el enigma, ella "es un accidente fatal, y Machado la piensa con relativa frialdad, sin asociar a ella la idea de una posible vida ulterior, de la eternidad sentida con unamuniano anhelo"².

b) "Daba el reloj las doce... y eran doce..."

En los restantes poemas del libro que tratan este tema, la angustia agobia al poeta, pues su preocupación se centra en lo que está más allá de la muerte. Siente su presencia en todo lo que lo rodea y aún dentro de sí.

El acercamiento de la muerte —cierto o presentido— lo hace gritar de terror en el poema XXI.

Es una silva con rima asonante e-a en los versos pares y varias rimas interiores: a-a, o-a, o-e. Está dividida en tres grupos de versos.

² Gullón, Ricardo. *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Madrid, Taurus, 1958. p. 9.

En el primero (versos 1-2) tiempo y muerte se unen por medio de una sensación auditiva:

Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra... (p. 72).

El poeta tiene tan presente la muerte que los golpes de reloj, esa "prueba indirecta de la creencia del hombre en su mortalidad" según Juan de Mairena (p. 488), se hacen "golpes de azada en tierra", como si el tiempo del hombre, la vida, cavara su propia tumba. El ritmo lento, semejante a la lentitud de las campanas del reloj, indica la angustia ante el tiempo-muerte. El encabalgamiento subraya el valor del segundo verso.

El segundo grupo (3-6) se abre con el grito del poeta, asustado ante la presencia tan viva de la muerte. Pero este grito que quiebra el ritmo, obtiene sólo la respuesta del silencio, que lo tranquiliza con una bella metáfora:

...tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

En el tercer grupo (7-10) aparece una imagen tradicional: el hombre es barca que duerme en la "orilla vieja" de la vida, pero en cualquier momento puede atravesar el río que separa la temporalidad de la eternidad y llegar a la "otra ribera", la de la muerte.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

En este diálogo entre el poeta y el silencio, que es, en última instancia, un diálogo entre el miedo y la esperanza, hay un movimiento que va desde la angustia inicial al sosiego entrevisto en las últimas palabras, pues el momento de la muerte tiene lugar en una "mañana pura".

c) "*¿Y ha de morir contigo el mundo mago?...*"

La composición LXXVIII, también bajo el signo de la angustia, es una queja contra lo inevitable, hecha por medio de una interrogación retórica. Como en los poemas anteriores, se trata de una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos con rima asonante e-o en los versos pares. Está dividida en tres grupos de cuatro versos cada uno.

La interrogación se divide en tres partes. Las dos primeras comienzan con las mismas palabras: "*¿Y ha de morir contigo el mundo...?*"; esta construcción anafórica intensifica la importancia de la pregunta.

La conjunción "Y", que inicia el poema, parece unir esta pregunta a una anterior meditación sobre la muerte, a una preocupación constante que le arranca esta queja. El poeta se dirige a sí mismo usando el "contigo", de ese modo "el sujeto de esa reflexión, queda escindido en dos:

el yo perenne de la conciencia y, enfrente, el tú precedero, el hombre concreto destinado a morir"³.

La desaparición del hombre tiene como consecuencia la muerte de todo aquello que configura su mundo. Esta muerte es vista como algo inevitable, necesario (uso del giro verbal "ha de morir").

El poeta lamenta la desaparición del "mundo mago", el mundo de sus recuerdos, que le ofrecen la posibilidad de recrearlos constantemente. Por medio de una enumeración expresa todas las circunstancias bellas de la vida que ahora son recuerdos, y que han de morir:

.....
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,

la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo? (p. 113).

El verso 9, que abre la segunda interrogación, es paralelo al 1, salvo el cambio del adjetivo "mago" por el adjetivo "tuyo", lo cual enfatiza la idea de que es el mundo propio del poeta, lo más personal, lo que desaparece con la muerte. Esta idea se repite en el verso siguiente:

.....
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?

La "vieja vida" que existía antes de su nacimiento y seguirá existiendo después de su muerte, adquiere para cada hombre una significación especial, deviene propia y nueva para cada uno.

Y, por último, la pregunta final, cuya respuesta está implícita, que traduce la angustia por la sinrazón de la vida: el trabajo del hombre, indicado con una metáfora, es el trabajo para "el polvo y para el viento", para la nada:

¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

d) *"Siempre fugitiva y siempre ..."*

La muerte acompaña al poeta durante toda su vida, va limitando su existencia, convirtiéndola en tiempo finito. De este modo, está presente en el poema XVI, romance con rima asonante e-o, que adquiere flexibilidad debido a su escasa extensión, al uso del encabalgamiento y a las dos pausas señaladas tipográficamente.

Es el tema tradicional de las nupcias con la muerte; por ello la imagen de la muerte como doncella vertebró el poema. Machado la siente como presencia constante, pero cuyo significado se le escapa; por ello el uso de

³ Ayala, Francisco. "Un poema y la poesía de Antonio Machado". (En: *La Torre*, nros. 45-46, Puerto Rico, 1964, p. 317).

dos términos antitéticos para calificarla: "fugitiva" y "cerca de mí". El adjetivo y el adverbio están modificados por el mismo adverbio, "siempre", cuya significación se enfatiza al ser repetido:

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, (p. 68).

De inmediato describe a la muerte personificada:

..... en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.

El hipérbaton permite señalar con más intensidad los finales de los versos: "negro manto" opuesto a "rostro pálido". Además, en el verso 3 esto se hace más evidente al separar el adjetivo "desdeñoso" de su sustantivo "gesto", enfatizando el desdén de la muerte hacia los hombres que no pueden descifrar su enigma. Esta imposibilidad de conocimiento se refuerza en los versos siguientes con el uso de la expresión "no sé". A pesar de ello, el poeta acepta su propia boda con la muerte al pedirle reiteradamente que se detenga, y explica su motivo:

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

Hay una voluntad de entrega a la muerte, que se presenta amarga y atractiva a la vez.

e) "*Hacia un ocaso radiante ...*"

Este trato frecuente con la muerte, este continuo meditar sobre ella, lleva al poeta a una resignación melancólica, a aceptar que el hombre está destinado a morir.

El poema XIII está impregnado de esta resignación. Es una composición de cincuenta y un versos de ocho y dieciséis sílabas, con rima consonante que cambia en cada grupo de versos.

En los primeros doce versos, el poeta describe con precisión el ámbito campesino.

En el primer grupo hay un predominio de sensaciones visuales y una kinestesia lograda por el uso metafórico del verbo "caminaba". Las metáforas "una trompeta gigante" y "nubes de fuego" por su énfasis tienen resabios del modernismo. En el verso 4 aparece la primera referencia al tema del río que irá cobrando importancia a lo largo del poema:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras de los álamos verdes de las márgenes del río (p. 66).

En los versos 5-8 se dan sensaciones auditivas, una de ellas a través de una imagen de lograda armonía imitativa: "la sempiterna tijera de la cigarra cantora". En los versos siguientes (9-12) la sensación auditiva, "el son del agua se oía", se une a una de movimiento y a varias visuales.

En estos doce versos hay un predominio de adjetivos calificadores que dan lugar a imágenes que expresan intuiciones, tras las cuales se percibe la emoción del poeta; entre ellas se destacan: "ocaso radiante", "sempiterna tijera", "noria soñolienta", "tarde luminosa y polvorienta". Se encuentran sólo dos imágenes genéricas, dadas por adjetivos que definen: "álamos verdes", "cigarra cantora"; pues Machado dice en "Reflexiones sobre la lírica":

De ambas series de imágenes, o de ambas intenciones en su uso, necesita la poesía (p. 821).

El yo del poeta que refiere su estado de ánimo aparece de inmediato:

Yo iba haciendo mi camino,
absorto en el solitario crepúsculo campesino.

Es un caminante en el campo que se transformará en el peregrino en el mundo, destino de todo hombre. El acento está puesto en la lentitud del caminar: uso del giro verbal "iba caminando", y en el momento del día: es el crepúsculo, la hora en que luchan la luz y la sombra, la esperanza y el desengaño.

En el grupo siguiente (15-18) se unen en el pensamiento del caminante lo exterior, objetivo (versos 1-12), y el estado interior. La tarde, a la que ve como una nota de la armonía cósmica, la cual contrapone su eternidad, "toda desdén", a la pequeñez de la vida humana, suaviza el estado de ánimo del hombre, quien no es más que: "rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa".

De inmediato, el poeta vuelve a describir la naturaleza con toques impresionistas. El paso del agua ya es visto y no oído como en el verso 11. Hay un predominio de sensaciones visuales, una de ellas dada por medio de una comparación: "como cubierta de un mago fanal de oro transparente".

Un nuevo paso de lo exterior a lo interno se da en 25-26:

Yo caminaba cansado,
sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.

En este caso, es evidente que la longitud del octonario contribuye a dar sensación de lentitud, reforzada por los términos: "cansado", "angustia" y "pesado".

Los versos 30-33 revelan cuál es la angustia que oprime al poeta:

Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.

No lo dice directamente, sino que atribuye al agua que pasa las palabras que pesan en su corazón. Utiliza una imagen que, según Pedro Salinas, fue creada por Jorge Manrique, uno de los poetas preferidos de Machado:

Manrique no tiene más que hacer su hallazgo genial, la metáfora del río, de algo cuya vida consiste también en su curso, un correr hacia su fin, para conducirnos a la idea poética del acabamiento final. Vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término: el espacio sin límites del mar verdadero o de ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido⁴.

El agua del río campesino se vuelve símbolo de la vida del alma del hombre y, por lo tanto, símbolo del tiempo, ya que la vida es fluir temporal. Ramón de Zubiría, en su análisis de este poema, dice:

Algo extraño ha pasado en el poema, y todos lo sentimos. ¿Qué? Sencillamente, que el espacio se nos ha trocado en tiempo; que el *río del campo* se nos ha vuelto *río del tiempo* : y que Machado, *el paseante* por los senderos de la tierra, se ha cambiado en el hombre, *el caminante* por los campos de la vida⁵.

Las palabras que oye hacen que se detenga a meditar. Agobiado por su pequeñez, pues la vida es "gota en el viento", exclama:

¿Qué es esta gota en el viento
que grita al mar: soy el mar?

Es el "oscuro rincón que piensa" del verso 18, el hombre que cree que por medio de la razón puede liberarse de la angustia y la finitud y llegar a ser mar, esto es, infinitud, intemporalidad.

Luego de esta pregunta que intensifica la pequeñez del ser humano, el poeta vuelve la vista a aquello que lo rodea. En los versos 40-47 realiza una nueva descripción del paisaje, basada sobre todo en sensaciones auditivas, visuales y táctiles. En el último grupo de versos, que muestra el retorno del poeta a la ciudad, todo continúa igual que antes de su reflexión: la noria, el agua y su corazón apesadumbrado por la muerte:

Yo, en la tarde polvorienta,
hacia la ciudad volvía.
Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

El tema del agua aparece a lo largo del poema como un *leitmotiv*. En el verso 4, el poeta sólo señala su presencia, "las márgenes del río"; en el verso 11, ya se oye su son. Luego, en los versos 19, 22, 27, 34 el agua no sólo es oída sino también vista. En estos versos la adjetivación

⁴ Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962; 3ª ed., p. 147.

⁵ Zubiría, Ramón de. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid, Editorial Gredos, 1959; 2ª ed., p. 35 (Biblioteca Románica Hispánica).

va cambiando: el agua "rizada" (19), "clara" (22) se transforma en agua "en sombra" (27), "sombria" (34), al revelar la pesadumbre del poeta mientras avanza la sombra del crepúsculo. En el verso 51, el agua vuelve a oírse solamente. Hay un movimiento de acercamiento, un estar con el agua y otro de alejamiento.

En todo el poema se advierte un balanceo entre lo objetivo-exterior (el paisaje descrito con rasgos impresionistas) y lo subjetivo (angustia del poeta). En los versos 30-33 estos dos aspectos se unen porque las palabras del agua (lo exterior) son las del corazón del poeta (lo interior).

III. CAMPOS DE CASTILLA.

La angustia por la muerte se hace más intensa pero también más contenida luego de la muerte de su esposa Leonor. Esa experiencia concreta provoca un cambio en el tratamiento del tema.

En su segundo libro, Machado ya no se refiere —salvo algunas excepciones— al temor a su propio acabamiento o al de todo ser humano.

En dos poemas menciona directamente la muerte de su esposa (CXIX y CXXIII), en otros, evoca a Leonor con inmensa ternura y aún se vislumbra en uno de ellos la esperanza ante la muerte, por primera vez en su obra (CXXIV).

a) "*Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería...*"

Es una cuarteta en alejandrinos con rima consonante alternada, que tiene forma de plegaria:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar (p. 176).

Comienza con una invocación, "Señor", que se repite en todos los versos, en el 2 bajo la forma de "Dios mío". Considera a Dios causante de su desgracia, aceptándolo por primera vez en sus poemas como regidor de la vida y la muerte, como Dios providente (versos 1 y 3). Pese a que no puede hacer nada contra la voluntad omnipotente, no cesa de clamar, enfrentando su corazón con el mar, con el absoluto misterio (versos 2 y 4).

b) "*Una noche de verano...*"

El poema CXXIII es un breve romance con rima asonante aguda, que da a la composición un dejo de fatalidad. Machado se limita a narrar con sobriedad las consecuencias de la presencia de la muerte en su casa, que tal vez la esperaba:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró (p. 177).

La muerte solamente rompe "algo muy tenue" y luego desaparece tan silenciosa como al entrar. Las consecuencias de esa ruptura se expresan en los versos 13-14 por medio de un quiasmo:

 Mi niña quedó tranquila,
 dolido mi corazón.

Los últimos versos expresan la queja del poeta ante la quiebra irreparable de algo tan delgado que separa al ser vivo del muerto:

 ¡Ay, lo que la muerte ha roto
 era un hilo entre los dos!

c) "*Al borrarse la nieve, se alejaron...*"

El poema CXXIV, en donde se da una afirmación de esperanza, es una silva con rima asonante e-a en los versos pares.

En los versos 1-2 el paisaje está visto como un cuadro donde se "borra", desaparece de la vista la nieve, lo cual produce la impresión de que las sierras se alejan. Hay una sensación visual unida a una de movimiento.

Los versos 3-6 confirman la llegada de la primavera en una construcción paralela:

 La vega ha verdecido
 al sol de abril, la vega
 tiene la verde llama,
 la vida, que no pesa; (p. 178).

La primavera trae consigo la "verde llama", es decir, la vida, que no pesa como la muerte en el corazón del hombre.

El alma, renovada como el mundo, se libera de la muerte por medio del sueño. Además piensa en "una mariposa, atlas del mundo", al contemplar la vega florecida. Por medio de una sensación visual-cromática, el poeta relaciona la vega con las alas de una mariposa y éstas, con las páginas de un atlas:

 ...y piensa el alma en una mariposa,
 atlas del mundo, y sueña.

Esa sensación visual-cromática se continúa en los versos 9-12.

La primavera es considerada como un "dulce soplo que triunfa de la muerte y de la piedra". La vida renace y provoca un renacer en el corazón del poeta:

 ...con este dulce soplo
 que triunfa de la muerte y de la piedra,
 esta amargura que me ahoga fluye
 en esperanza de Ella...

Así como el invierno, que es muerte y piedra, da paso a la primavera, que es la vida, la amargura da paso a la esperanza sostenida por el recuerdo de Leonor.

El motivo de este poema recuerda el de la composición CXV, "A un olmo seco":

 Mi corazón espera
 también, hacia la luz y hacia la vida,
 otro milagro de la primavera (p. 172).

IV. NUEVAS CANCIONES.

En este libro, Machado no trata el tema de la muerte, con excepción de pocos poemas en los que repite imágenes e ideas ya expuestas en los libros anteriores (poema LXXXVII de "Proverbios y cantares"), o bien utiliza la mitología, actitud que debe interpretarse como sustituto de una intuición lírica que decae ("A Don Ramón del Valle Inclán").

La composición LXXXVII de "Proverbios y cantares" está compuesta por un verso hexasílabo (la invocación al río) y ocho versos octosílabos divididos en tres grupos. En cada uno riman, en forma asonante, el primer verso con el tercero y queda libre el segundo:

 ¡Oh, Guadalquivir!
 Te vi en Cazorla nacer;
 hoy, en Sanlúcar morir.

 Un borbollón de agua clara,
 debajo de un pino verde,
 eras tú, ¡qué bien sonabas!

 Como yo, cerca del mar,
 río de barro salobre,
 ¿sueñas con tu manantial? (p. 267).

En todo el breve poema subyace la imagen de que la vida es un río que fluye hacia el mar de la muerte. Los versos 1-6 se refieren al río como objeto exterior. El verso 7 lo relaciona con la vida del poeta por medio del término comparativo "como yo", entonces el río-hacia-el-mar se convierte en vida-hacia-la-muerte.

La explicación de esta ausencia del tema puede residir en el hecho de que el mismo encuentra su cauce en las obras de carácter filosófico.

Luego de la publicación de *Campos de Castilla* y de la muerte de su esposa, en el año 1912, tiene lugar en Machado una grave crisis que, en cierto modo, quiebra su itinerario lírico. El poeta siente que no puede cantar y así lo dice en el poema CXLI, "A Xavier Valcarce":

 No sé, Valcarce, mas cantar no puedo;
 se ha dormido la voz en mi garganta,
 y tiene el corazón un salmo quedado (p. 216).

Dámaso Alonso dice acerca de esta época de la poesía machadiana:

Lo malo es que esa incapacidad creativa ya no habría de cesar nunca en Machado. "Incapacidad creativa" es sólo [...] denominación de un estado habitual. Es necesario tener presente [...] que Machado fue gran poeta

hasta la muerte, pero ya sólo en destellos (a veces muy breves, que otras veces se prolongaron algo más sostenidos por un choque exterior), sin una línea clara y fija en su actividad que le permitiera producir obras cuajadas, como *Soledades y galerías* o los *Campos de Castilla*⁶.

En esta época Machado intensifica sus estudios de filosofía y comienza sus obras en prosa sobre temas de tal índole, anticipados ya en los "Proverbios y cantares", "poemas minúsculos, definidores, dogmáticos, condensación de turbias intuiciones puramente cerebrales, alejados de la experiencia viva"⁷.

Tal vez Machado sintió que su dedicación a ese tipo de estudios ayudó a quebrar su continuidad creadora, pues en el poema citado en último término, dice:

Mas hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con una diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría? (p. 216).

V. CONCLUSIONES.

La muerte es para Machado una preocupación existencial, honda y constante en su vida y su obra.

La vida del hombre es tiempo que fluye hacia la muerte. El "ser-para-la muerte" de Martín Heidegger es intuición poética en Machado, desde sus primeros poemas:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas ella no faltará a la cita (p. 79).

Por ello, cuando conoce la obra del filósofo alemán, *Sein und Zeit*, aunque tal vez no por contacto directo, acoge con entusiasmo su pensamiento a través de Juan de Mairena.

El hombre vive para la muerte y con ella. Ante esta situación puede tomar dos caminos: la rebeldía, elegida por Miguel de Unamuno, o la aceptación resignada. Machado llega a una aceptación de la muerte y en ello se acerca a Heidegger:

Por una vez intenta un filósofo [...] darnos un cierto consuelo del morir con la muerte misma, como si dijéramos, con su esencia lógica, al margen de toda promesa de reposo o de vida mejor. Porque es la interpretación existencial de la muerte —la muerte como un límite, nada en sí mismo—, de donde hemos de sacar ánimo para afrontarla: la decisión resignada (*Entschlossenheit*) de morir, y la no menos paradójica *libertad para la muerte* (*Freiheit zum Tode*) (p. 564).

⁶ Alonso, Dámaso. "Fanales de Antonio Machado". (En: *Cuatro poetas españoles. Garcilaso - Góngora - Maragall - A. Machado*. Madrid, Editorial Gredos. 1962, p. 150 (Biblioteca Románica Hispánica).

⁷ *Ib.*, p. 150.

La vida auténtica es para Machado la que acepta tal situación y se decide a convivir con la muerte y afrontarla. Así los actos del hombre quedan liberados del miedo, logrando de este modo cierto tipo de libertad.

El saber vivir en medio de la inseguridad y la incertidumbre y el saber aceptar la muerte como posibilidad última y propia está reflejado en la más hermosa composición de los *Cancioneros apócrifos*, "Muerte de Abel Martín"⁸:

Abel tendió su mano
hacia la luz bermeja
de una caliente aurora de verano,
ya en el balcón de su morada vieja.
Ciego, pidió la luz que no veía.
Luego llevó, sereno,
el limpio vaso, hasta su boca fría,
de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno (p. 345).

⁸ Un minucioso análisis de este poema puede encontrarse en: Olivieri, Magda. *Aspectos del pensamiento de Antonio Machado*. Montevideo, "La casa del estudiante", 1963, p. 79.

APÉNDICE

SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS

IV

EN EL ENTIERRO DE UN AMIGO

- 1 Tierra le dieron una tarde horrible
2 del mes de julio, bajo el sol de fuego.
- 3 A un paso de la abierta sepultura
4 había rosas de podridos pétalos
5 entre geranios de áspera fragancia
6 y roja flor. El cielo
7 puro y azul. Corría
8 un aire fuerte y seco.
- 9 De los gruesos cordeles suspendido,
10 pesadamente, descender hicieron
11 el ataúd al fondo de la fosa
12 los dos sepultureros...
- 13 Y al reposar sonó con recio golpe,
14 solemne, en el silencio.
- 15 Un golpe de ataúd en tierra es algo
16 perfectamente serio.
- 17 Sobre la negra caja se rompían
18 los pesados terrones polvorientos...
- 19 El aire se llevaba
20 de la honda fosa el blanquecino aliento.
- 21 —Y tú, sin sombra ya, duermes y reposa,
22 larga paz a tus huesos...
- 23 Definitivamente,
24 duermes un sueño tranquilo y verdadero.

XXI

- 1 Daba el reloj las doce... y eran doce
2 golpes de azada en tierra...
- 3 ... ¡Mi hora! —grité—... El silencio
4 me respondió: —No temas;
5 tú no verás caer la última gota
6 que en la clepsidra tiembla.
- 7 Dormirás muchas horas todavía
8 sobre la orilla vieja,
9 y encontrarás una mañana pura
10 amarrada tu barca a otra ribera.

LXXVIII

- 1 ¿Y ha de morir contigo el mundo mago
2 donde guarda el recuerdo
3 los hálitos más puros de la vida,
4 la blanca sombra del amor primero,
- 5 la voz que fue a tu corazón, la mano
6 que tú querías retener en sueños,
7 y todos los amores
8 que llegaron al alma, al hondo cielo?
- 9 ¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
10 la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
11 ¿Los yunques y crisoles de tu alma
12 trabajan para el polvo y para el viento?

XVI

- 1 Siempre fugitiva y siempre
2 cerca de mí, en negro manto
3 mal cubierto el desdeñoso
4 gesto de tu rostro pálido.
5 No sé adónde vas, ni dónde
6 tu virgen belleza tálamo
7 busca en la noche. No sé
8 qué sueños cierran tus párpados,
9 ni de quién haya entreabierto
10 tu lecho inhospitalario.
-
- 11 Detén el paso, belleza
12 esquiva, detén el paso...
- 13 Besar quisiera la amarga,
14 amarga flor de tus labios.

XIII

- 1 Hacia un ocaso radiante
2 caminaba el sol de estío,
3 y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
4 tras de los álamos verdes de las márgenes del río.
- 5 Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
6 de la cigarra cantora, el momorritmo jovial,
7 entre metal y madera,
8 que es la canción estival.
- 9 En una huerta sombría
10 giraban los cangilones de la noria soñolienta.
11 Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
12 Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.
- 13 Yo iba haciendo mi camino,
14 absorto en el solitario crepúsculo campesino.
- 15 Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa
16 toda desdén y armonía;
17 hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
18 de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!"
- 19 Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
20 Lejos, la ciudad dormía,
21 como cubierta de un mago fanal de oro transparente.
22 Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
- 23 Los últimos arreboles coronaban las colinas
24 manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas.
25 Yo caminaba cansado,
26 sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.
- 27 El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
28 bajo los arcos del puente,
29 como si al pasar dijera:
- 30 "Apenas desamarrada
31 la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
32 se canta: no somos nada.
33 Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera".
- 34 Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
35 (Yo pensaba: ¡El alma mía!)
- 36 Y me detuve un momento,
37 en la tarde, a meditar...
38 ¿Qué es esta gota en el viento
39 que grita al mar: "Soy el mar"?

40 Vibraba el aire asordado
 41 por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,
 42 cual si estuviera sembrado
 43 de campanitas de oro.
 44 En el azul fulguraba
 45 un lucero diamantino.
 46 Cálido viento soplaba
 47 alborotando el camino.
 48 Yo, en la tarde polvorienta,
 49 hacia la ciudad volvía.
 50 Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.
 51 Bajo las ramas oscuras caer el agua se oía.

CAMPOS DE CASTILLA

CXXIII

1 Una noche de verano
 2 —estaba abierto el balcón
 3 y la puerta de mi casa—
 4 la muerte en mi casa entró.
 5 Se fue acercando a su lecho
 6 —ni siquiera me miró—,
 7 con unos dedos muy finos
 8 algo muy tenue rompió.
 9 Silenciosa y sin mirarme,
 10 la muerte otra vez pasó
 11 delante de mí. ¿Qué has hecho?
 12 La muerte no respondió.
 13 Mi niña quedó tranquila,
 14 dolido mi corazón.
 15 ¡Ay, lo que la muerte ha roto
 16 era un hilo entre los dos!

CXXIV

1 Al borrarse la nieve, se alejaron
 2 los montes de la sierra.
 3 La vega ha verdecido
 4 al sol de abril, la vega
 5 tiene la verde llama,
 6 la vida, que no pesa;
 7 y piensa el alma en una mariposa,
 8 atlas del mundo, y sueña.
 9 Con el ciruelo en flor y el campo verde,
 10 con el glauco vapor de la ribera,
 11 en torno de las ramas,
 12 con las primeras zarzas que blanquean,
 13 con este dulce soplo
 14 que triunfa de la muerte y de la piedra,
 15 esta amargura que me ahoga fluye
 16 en esperanza de Ella . .

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. "Poesías olvidadas de Antonio Machado". (En: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Editorial Gredos, 1952. (Biblioteca Románica Hispánica.)
- Cano, José Luis. "Tres notas sobre Antonio Machado". (En: *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Insula, 1955).
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1961, 3ª ed. (Biblioteca Románica Hispánica.)
- Navarro, Tomás T. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York, Syracuse University Press, 1956.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid, Ediciones Guadarrama, S. L., 1959.
- Serrano Poncela, Segundo. *Antonio Machado. Su mundo y su obra*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1964.
- Zardoya, Concha. "El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado". (En: *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, S. L., 1961).

MARTA LEONOR GONZALEZ

EL PAISAJE EN *SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS* DE ANTONIO MACHADO

Monografía realizada en el curso de Literatura Española III.
Profesor titular: Erwin F. Rubens.

INTRODUCCIÓN

Es indudable que el tema fundamental de la poesía de Antonio Machado es el tiempo, la vivencia del tiempo y la angustia de su inasibilidad. Para el creador, que se denomina a sí mismo, por boca de su apócrifo Juan de Mairena, "poeta del tiempo", la poesía es esencialmente "palabra en el tiempo", nace de la angustia del tiempo, y sólo hay lirismo allí donde hay sentimiento de la temporalidad. Toda su estética se basa en estas concepciones que centralizan en el tiempo el origen de la emoción lírica. Pero no se limita Machado a asentar reiteradamente esos principios acerca de lo que la poesía debe poseer, sino que además establece explícitamente lo que debe excluirse de ella. En 1914 anota que su estética "nada tiene que ver con la poética de Verlaine", sino que "se trata sencillamente de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial"¹. Machado establece así una oposición entre el espacio y el tiempo en la expresión lírica, que es imprescindible analizar para comprender cabalmente la significación de la técnica paisajística en su obra poética.

Lo que Machado entiende por tiempo cuando se refiere a la poesía no ofrece lugar a dudas, puesto que él mismo se ha encargado de definirlo: "Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar"². Alude, entonces, al tiempo vivido, con su cadena de vivencias, que es único e intransferible en cada ser humano. Queda ahora por determinar qué debe entenderse aquí por espacio. Por lo pronto, teniendo en cuenta que lo refiere a la

¹ Machado, Manuel y Antonio. *Obras completas*. Madrid, Editorial Plenitud, 1957. p. 1223.

² Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 958.

poesía, debe pensarse que no alude a él como concepto, ya que Machado no admite la noción de espacio como representación necesaria *a priori* en la mente del hombre. "El espacio como medio vacío, homogéneo, en el cual se dan las cosas, es una seudorrepresentación. Si suprimiéramos de nuestra representación todas las imágenes y todos los recuerdos de objetos exteriores, suprimiríamos al par el espacio. Es falsa la suposición de un espacio sin cuerpos. La noción de espacio es *abstraída* de los objetos, de los cuerpos extensos"³. Esta seudorrepresentación es necesaria para el pensamiento lógico, constituido por ideas genéricas y conceptos vaciados de su núcleo intuitivo, pero de ninguna manera puede ser propia de la lírica en tanto ésta es, para Machado, *pensar cualificador* y no cuantificador. Este deslinde permite establecer que en la oposición citada Machado no pudo haberse referido más que al espacio percibido directamente por el hombre, y, por lo tanto, compuesto por objetos. Y si se repara en que sujeto perceptor y objeto percibido conforman una totalidad que es única e irrepetible en cada momento del devenir existencial, se advierte la íntima relación que liga estas dos dimensiones humanas que Machado ha presentado como antagónicas en la poesía. La vivencia del espacio no puede darse sino en el tiempo, y a la vez, el tiempo vivido no puede darse sino en el espacio.

De acuerdo, pues, con estas concepciones del tiempo y el espacio en la expresión lírica, ambos se fusionan en una única vivencia, la del devenir irreversible de la vida humana, y son intrínsecamente inseparables en tanto tienen una misma raíz: la idea del ser-en-el-mundo, concepción clave del pensamiento existencial, que Machado adoptó, y a la cual se refiere considerándola como "la nota profundamente lírica que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger como las mariposas a la luz"⁴.

Por otra parte, en modo alguno postula Machado una poesía inespacial, dado que implícitamente admite la imposibilidad de desterrar de ella lo espacial, y este reconocimiento revela su conciencia de que tal eliminación acarrearía la consecuente desaparición del sentimiento de lo temporal.

Si además se tiene en cuenta la permanente problemática de Machado en torno a lo real y lo aparental, y su absoluta convicción de que *es el tiempo la realidad última*, se concluye que su declaración, en última instancia, significa que en la lírica no debe incluirse el espacio en tanto espacio, con valor exclusivo de tal, sino como revelación de algo que lo trasciende, del tiempo, última realidad.

Es evidente que una poesía sin espacio no tendría cabida en la expresión de un poeta para el cual la intuición es la vía por excelencia del conocimiento poético, o *mágico*, como gusta llamarlo Abel Martín.

La "inespacialidad" de la poesía que aparentemente postulara Machado, se convierte, desde este punto de vista, en un sentimiento más profundo del espacio, puesto que una honda vivencia de éste origina también la vivencia del tiempo. Juan de Mairena lo expresa claramente cuando señala

³ Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 958.

⁴ Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 1232.

las enseñanzas que el campo proporciona al poeta: "Además, el campo le obliga a sentir las distancias —no a medirlas— y a buscarles una expresión temporal"⁵.

De esta visión del espacio en función del tiempo surge uno de los procedimientos de transustanciación poética más característicos de Machado: la utilización del paisaje como elemento de objetivación del tiempo.

Puesto a indagar sobre los mecanismos que permiten a Machado transmitir tan cabalmente su emoción lírica, Dámaso Alonso llega a una conclusión que contribuye en mucho a aclarar esta compleja relación espacio-tiempo que se da en la obra poética de Machado: "Y en general podemos decir, ateniéndonos ahora a la noción de temporalidad de Machado, que en él la fijación de la intuición vivida (que es su concepto de lo temporal poemático) se logra por medio de una imagen espacial. He aquí una de las notas casi constantes en el arte de Machado"⁶.

La superación total de la aparente oposición que planteara Machado, se ve así con entera claridad en su mundo lírico, donde el espacio vital se concreta en paisaje, es decir, en todo aquello que compone la parte material de lo que Ortega y Gasset denominó la *circunstancia* del hombre. Porque si bien es *Campos de Castilla* el poemario de Machado donde la realización paisajística cobra la mayor preponderancia, su presencia es constante en toda su creación poética, y ello constituiría una completa contradicción con sus principios estéticos si no se tuviera en cuenta esta significación del paisaje como revelación de una realidad que lo trasciende. Esta conclusión constituye el punto de partida del presente trabajo, cuyo propósito reside en analizar detenidamente las múltiples facetas de esa función expresiva del paisaje en *Soledades, Galerías y Otros Poemas*, poemario que representa el primer período de la labor creadora de Machado, y en el que están ya presentes todas sus modalidades expresivas.

A los efectos de no incurrir en equívocos en el uso de términos específicos —aunque esté generalizado su empleo ambiguo— se aclara que la palabra "paisaje" aquí frecuente e inevitablemente utilizada, se refiere a la "copia de un espectáculo de la naturaleza a través de las técnicas del dibujo, de la pintura o de la literatura" —según aconseja Raúl H. Castagnino en *El análisis literario*—. "El paisaje nace cuando el espectáculo natural transita de la retina al alma del observador para volcarse en la tela o el papel."⁷

EL PAISAJE EN "SOLEDADES, GALERÍAS Y OTROS POEMAS"

Indole del paisaje.

En estos poemarios, cuya unidad esencial señala el mismo Machado en su prólogo a la edición de 1907, el paisaje nace casi siempre de la subjetividad del poeta. Son ámbitos irreales, soñados; recordados a veces, otras

⁵ Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 1087.

⁶ Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1962, p. 174.

⁷ Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 1967.

sólo imaginados. Incluso cuando asoman traslados de espectáculos, naturales, reales, objetivos, aparecen generalmente desrealizados por su fantasía, contagiados de su estado anímico y actuando como portavoces del alma de su contemplador.

La índole de estos paisajes obedece, indudablemente, a las concepciones estéticas de Machado en este primer momento de su creación, con respecto al cual declara: "Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento"⁸. Si bien el intento de plasmar "las ideas cordiales, los universales del sentimiento" es constante en toda la poesía de Machado, en este período de su labor creadora no procura su realización a través de una poesía objetiva, como lo hará más adelante, sino que los busca en su propia intimidad, "mirando hacia dentro", en las galerías de su alma, de modo que los paisajes que abre ante nosotros, no son, en última instancia, más que intensas proyecciones de su propio espíritu. De allí que uno de los rasgos fundamentales de la expresión poética de su sentimiento de la naturaleza, el que surge con mayor evidencia en este libro, sea la humanización paisajística. Todos los elementos de la naturaleza, desde los más inmateriales hasta los más concretos, se animan y personalizan ante su mirada, dialogan con él y le permiten acceder a su intimidad, de modo tal que el lenguaje de las cosas se funde con el del hombre en una honda comunicación:

Como sonreía la rosa mañana
al sol del oriente abrí mi ventana;
y en mi triste alcoba penetró el oriente
en canto de alondras, en risa de fuente
y en suave perfume de flora temprana (p. 657).

Baste este único ejemplo, en el que mediante sólo cinco versos logra Machado expresar magníficamente la animación vital del contorno, pues son innumerables las ocasiones en que reitera este procedimiento, utilizando los más variados recursos lingüísticos. Verbos, sustantivos, adverbios, adjetivos, imágenes, comparaciones, metáforas, diálogos, aparecen constantemente como medios de antropomorfización de los elementos de la naturaleza que se convierte en paisaje poético.

El medio circundante es así en su poesía una realidad viva, con la cual procura comunicarse, a fin de distinguir "la voz viva de los ecos inertes".

El paisaje como espejo.

Es frecuente en los poemas machadinos que lo paisajístico se limite a acompañar el presente del poeta siguiendo la trayectoria de su espíritu o de su corazón; sueño, alegría, tedio, dolor, esperanza, melancolía, angustia, meditación, tristeza, son estados anímicos y afectivos que el paisaje vive paralelamente con él:

⁸ Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 649.

Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río (p. 661).

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre verdes junquerales corren,
y entre las verdes cañas (p. 686).

De este modo, el instante emocional es siempre objetivado en un paisaje, un paisaje que podría calificarse de espiritual, pues, tenga o no realidad objetiva, el poeta selecciona de entre todos sus elementos, aquéllos que más se acuerdan con los motivos de su mundo interior. Y tan honda llega a ser en algunos momentos esa identificación entre la visión interior y la realidad externa, que al poeta ya no le es posible distinguir cuál es la que refleja a la otra. Así, el paisaje interior adquiere realidad absoluta, en tanto que el exterior no es más que un reflejo de aquél:

En una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.

La gloria del ocaso era un purpúreo espejo,
era un cristal de llamas que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...

Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura (p. 666).

La transposición es aquí total. Los árboles no sólo *copian* su sueño, sino que son apenas *sombras en teoría*; el cielo no es más que el *espejo*, el *cristal de llamas* que refleja el sueño (que de los árboles ha pasado ya a toda la llanura) sobre la naturaleza toda. En la última estrofa las sensaciones auditivas reemplazan a las visuales, pero se da el mismo juego de reflejos: el sonido de sus pasos *repercute* en el ocaso, es reproducido, copiado, por él.

El paisaje actúa en este caso como el espejo de la realidad subjetiva del poeta, lo que equivale a decir, desde el punto de vista estilístico, que es utilizado por Machado como un medio de objetivación de su mundo interior.

El paisaje y el sueño.

El motivo más característico del mundo interior de Machado es, sin duda, el sueño. Sueño de la vigilia, naturalmente, pues Machado no busca nunca para su arte los materiales que pudiera proporcionarle el subconsciente durante el sueño físico. Es el suyo un ensueño poético que se da sólo en estado de total vigilia, y para la aprehensión del cual aconseja siempre "tener los ojos bien abiertos". Serrano Poncela lo define acerta-

damente como "una suerte de trance cognoscente, dentro del cual se afilan ciertos tentáculos aprehensores de la sensibilidad, se torna la imaginación más viva y se vive el éxtasis del tiempo en su plenitud"⁹. Por su índole, pues, este sueño poético no resulta fácilmente expresable, por lo que el artista debe recurrir a medios comunicativos indirectos, de los cuales la técnica paisajística es el más frecuentemente utilizado por Machado.

Se ha visto ya de qué modo objetiva su sueño utilizando el paisaje como espejo del mismo. En otras ocasiones, el paisaje ya no es siquiera espejo de su sueño, sino tan sólo un producto de él:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!... (p. 661).

Otras veces, la compenetración de sueño y paisaje se hace aún más honda y surge entonces el directo soñar de la naturaleza:

La casa y la clara ventana florida,
de blancos jazmines y nardos prendida,
más blancos que el blanco soñar de la luna... (p. 697).

¡Oh tarde luminosa!
El aire está encantado.
La blanca cigüeña dormita volando,
y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando... (p. 715).

Este complejo proceso de trasmutación llega hasta el punto en que toda la visión del paisaje se resuelve en sueño. La naturaleza circundante ya no es espejo, ni producto, ni se limita a soñar, sino que es, en sí misma, sueño:

El mar hierve y canta...
El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril (p. 688).

En este poema la imagen conserva los dos elementos, el real (mar) y el figurado (sueño), pero en la densa descripción paisajística de un mediodía estival, la metáfora elimina el elemento real:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arrebol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña;
la tarde es polvo y sol.

El sibilante caracol del viento
ronco dormita en el remoto alcor;
emerge el sueño ingrave en la palmera,
luego se enciende en el naranjo en flor (p. 689).

⁹ Serrano Poncela, Segundo. *Antonio Machado*. Buenos Aires, Losada, 1954, p. 125.

El campo ha dejado de ser tal en la visión del poeta, para ser solamente *sueño bajo el sol*, y los árboles, la palmera y el naranjo, son también sueño que *emerge* del campo. La objetivación del sueño en paisaje tiene en estos versos su expresión máxima, lograda a través de la fusión total de alma y paisaje. Visión interior y paisaje exterior conforman así una única realidad, más auténtica quizás que la aparential y mimética.

No es la materialización del sueño la única función que cumple el paisaje en relación con él en la poesía de Machado, ya que suele aparecer también como su incitador:

Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.

—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido
y las campanas sueñan (p. 672).

La realidad exterior estimula al poeta a sumergirse en su sueño, pero puede asimismo cumplir la tarea opuesta, la de arrancarlo de él:

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía.

Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después declamatoriamente:

—¡Cuán tarde ya para la dicha mía!—
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: —Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día! (p. 695).

El poeta, ensimismado en su quimera, permanecía ajeno a la realidad circundante, a esa manifestación de *lo otro*, según Abel Martín, hasta que el renacimiento de la naturaleza lo despierta de su sueño y lo enfrenta con el mundo externo. De ese enfrentamiento surge la reflexión, reflexión sobre el tiempo, como es habitual en Machado, a través de la asociación implícita primavera-juventud, que, a su vez, suscita el arrepentimiento de no haber reparado antes en torno de sí, puesto que advierte ahora —¡cuán tarde ya!— que allí pudo haber encontrado la dicha. Figuran aquí, expresadas poéticamente, las dos formas de vivir que más tarde consignará en el prólogo a *Campos de Castilla*, la de vivir mirando hacia dentro y la de vivir mirando hacia fuera; pero ninguna de ellas, señalará también allí, puede proporcionar al hombre, por sí sola, el verdadero sentido de su existencia.

Relacionado con éste, hay otro despertar producido por el paisaje que es aún mucho más importante para Machado, en tanto le posibilita

el logro de su mayor anhelo existencial: la recuperación del tiempo perdido, en la densa acepción que Marcel Proust da a estos términos. En el poema II de *Galerías*, uno de los más hermosos y más logrados de toda su producción, se encuentra magníficamente expresada la idea machadina de que sólo con vida puede recuperarse lo vivido; ni las palabras ("Elegía de un madrigal"), ni la memoria ("Parergon") sirven al hombre para fijar sus experiencias, y menos aún para revivirlas.

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.

Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?
Mi corazón latía
atónito y disperso.

... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...
¡el agua en tus cabellos!...

Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento (p. 707).

En la primera estrofa, Machado nos introduce súbitamente en un paisaje del cual realiza una densa síntesis que permite vislumbrar límpidamente toda su belleza. El participio *desgarrada* y el gerundio, seguido de la acotación temporal, *brillando va*, son elementos estilísticos claves en su descripción, en tanto acentúan el significado total del poema. Estas formas verbales revelan que el poeta ha estado contemplando ese espectáculo natural sin tomar contacto afectivo con él, sumido en su sueño y atento sólo a su propia interioridad, hasta el momento en que la circunstancia sufre una trasmutación que suscita en él una inquietud muy intensa, pero imprecisable: y del enfrentamiento con este elemento psíquico que transforma el contorno en paisaje, surge el estado de honda afectividad que posibilita el nacimiento del poema. Cuando el poeta despierta procura determinar qué es lo que así *enturbia los mágicos cristales* de su sueño, pero la respuesta tarda en llegar; su corazón está conmocionado, sus sentimientos permanecen aún un momento inasibles, hasta que irrumpe, sorpresivamente, la plena y honda vivencia del instante pasado, expresable sólo a través de la visión paisajística, de aquel paisaje vivido, que no es descrito, ni podría serlo por lo que significa, sino *exclamado* afectivamente, en un *crescendo* que culmina con la exclamación final, casi un grito, en el que apresa, por fin, toda la emoción contenida en aquel instante. El poeta ha logrado así revivir en el presente una impresión idéntica a otra del pasado; ha conseguido fundir en una sola instancia temporal dos momentos distintos de su devenir existencial. Pero esta conquista es muy fugaz. Su memoria procura fijarla, en vano empeño, porque

tan súbitamente como surgió se esfuma ahora *como una pompa de jabón al viento*, imagen que permite sentir cabalmente la fugacidad y la inasibilidad de la experiencia vivida.

Este reencuentro en el paisaje del tiempo ya vivido conduce al análisis de uno de los puntos claves para la determinación de las modalidades expresivas de Machado, es decir, a las relaciones que en su poesía existen entre la vivencia poética del tiempo y su expresión a través del paisaje.

El paisaje y el tiempo

El carácter predominantemente elegíaco de *Soledades y Galerías*, que constituyen, ante todo, un intento de evocar y "presentizar" el pasado infantil y adolescente del poeta, determina que una de las funciones fundamentales del paisaje sea esa tarea de reconquista del tiempo. En sus poemas hay siempre ámbitos, naturales o urbanos, que guardan la emoción de los momentos idos; "el ayer es todavía" en ellos, y en ellos lo busca anhelosamente, con la esperanza cada vez renovada de encontrarlo:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro . . .

Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo,
que al hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas (p. 657).

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas! . . .
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas! (p. 653).

Plazas, parques y jardines, con sus fuentes y sus arboledas, remansos de "calma infinita" en medio de la enajenación de las ciudades, son enfocados incesantemente por Machado. Reconstruyen el paisaje que abrigara los sueños de su infancia, y el recuerdo infantil se objetiva siempre en ellos. Estos paisajes son siempre claros, transparentes, con la placidez de los sueños e ilusiones infantiles:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado (p. 675).

Por estar siempre presentes en su espíritu aquellos de la infancia, las plazas y los jardines que el poeta contempla en su realidad presente se le aparecen mustios, tristes, cenicientos, transfigurados por el tiempo:

¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuente verdinosa
donde el agua sueña,
donde el agua muda
resbala en la piedra!...

Las hojas de un verde
mustio, casi negras,
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva algunas
amarillas, secas,
jugando, entre el polvo
blanco de la tierra (p. 669).

La presencia del paisaje en el recuerdo se sintetiza en la primera estrofa en la visión unificada de todos los jardines y plazas de las reminiscencias sevillanas, intensamente vívidas en su espíritu, como lo revela la honda afectividad que transmiten los diminutivos, reforzada por la simple nominación en tono exclamativo de los mismos. La mención de la fuente, desplegada en cuatro versos, ubica esta visión en el tiempo, tiempo que ha transformado los sueños del niño en los desengaños del hombre maduro. Y la segunda estrofa muestra, a través del paisaje contemplado en el presente, esa desoladora mutación: el verde es ahora mustio; frente a la antigua claridad de las plazoletas se ve ahora la negrura de las acacias. Y este paisaje es ubicado en el otoño, momento del devenir de la naturaleza que es el que ahora corresponde al de su corazón. Infancia y madurez, dos estadios del tiempo "vital" del poeta, son así objetivados en paisaje, cuya honda vivencia permite a Machado transmitir cabalmente los múltiples contenidos afectivos que encierra su sentimiento de la temporalidad.

Pero debe tenerse en cuenta que esta objetivación del tiempo en el paisaje no podría lograr una acabada expresión poética si no respondiera a un sentimiento temporal de la realidad exterior. Este sentimiento lo poseía Machado, y en alto grado, como lo revelan numerosos rasgos estilísticos de su poesía. Cuando Machado contempla un paisaje, lo contempla en el tiempo. Rara vez asoma en su obra un cuadro de la naturaleza que no se halle ubicado en determinado momento del día, en determinada estación, y aun en determinado estadio de la vida del poeta. En el sencillísimo verso

Era una mañana y abril sonreía,

se encuentran expresadas todas esas instancias temporales en una intensa síntesis que anticipa la tonalidad de todo el paisaje. *Mañana y primavera* constituyen momentos de la naturaleza, pero *pasado* es un momento propio sólo del hombre, en tanto éste es el único ser consciente de su devenir. Esta nivelación de planos revela la íntima relación que existe para Machado entre la contemplación de los escenarios en el tiempo y la contemplación de su propio tiempo vital, del transcurso de su propia existencia.

Otro de los rasgos que revelan su visión temporal del paisaje reside en la frecuente aplicación al mismo del símbolo del tiempo más característico de Machado, el agua. Agua de río, cuando contempla un ambiente campesino; agua de fuente en las plazas o los jardines.

Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
Lejos, la ciudad dormía
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.
Bajo los arcos de piedra el agua clara corría (p. 663).

El sol es un globo de fuego,
la luna es un disco morado.

Una blanca paloma se posa
en el alto ciprés centenario.

Los cuadros de mirto parecen
de marchito velludo empolvado.

¡El jardín y la tarde tranquila!...
Suena el agua en la fuente de mármol (p. 672).

Mediante el elemento simbólico logra Machado imprimir una honda emotividad a la simple descripción paisajística, emotividad que nace, sin duda, del peculiar sentimiento del tiempo que impregna su visión de todas las cosas.

También es característica de la poesía de Machado la síntesis de todo un paisaje en una única instancia témporo-espacial. Los diversos momentos del día —alba, mañana, tarde, noche— aparecen en sus poemas como condensación de paisajes. Si se analizan someramente las típicas tardes machadinas, por ejemplo, se advertirá con facilidad que, aun cuando sean hipotéticas, aparecen siempre acompañadas de elementos singularizadores que proporcionan la posibilidad de vislumbrar todo un paisaje:

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego (p. 653).

Fue una clara tarde de melancolía (p. 657).

La adjetivación aplicada a la tarde consta generalmente, como es posible ver en estos ejemplos, de dos notas: una referida a la realidad exterior (*mes de julio, clara*) y la otra a una impresión interior (*horrible, de melancolía*), y ambas son indicios, aunque no se halle explícito el ámbito espacial en que el poeta ve morir el día, de que la tarde no constituye un

mero concepto, sino una vivencia y, por ende, limitada a un paisaje determinado y único.

El esquema más frecuente de los paisajes machadinos consiste en presentar primero esta síntesis temporal del paisaje, e ir desplegando luego todos sus elementos:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta,
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba (p. 655).

Pero en algunos poemas el esquema es inverso, y puede entonces verse claramente el proceso de condensación de los elementos espaciales:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
entre metal y madera,
que es la canción estival.

En una huerta sombría
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta.

Yo iba haciendo mi camino,
absorto en el *solitario crepúsculo campesino*.

Y pensaba: "*Hermosa tarde, nota de la lira inmensa
toda desdén y armonía;
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
de este rincón vanidoso, obscuro rincón que piensa!*" (p. 663).

El poema comienza con la descripción del ocaso, que es el enfoque espacial de la tarde, y luego todo el espectáculo, definido y concreto, es descrito largamente y con sus elementos cuidadosamente precisados: *nubes de fuego, cigarra cantora, álamos verdes, huerta sombría, noria soñolienta*, pero se va sintetizando paulatinamente, a través de los dos momentos señalados, hasta culminar en la invocación afectiva a la tarde que condensa emotivamente la visión de todo el paisaje.

Estas dimensiones espacio-temporales, los momentos del día, son con frecuencia interlocutores del poeta, en virtud de un procedimiento lírico de desdoblamiento de la propia interioridad:

Me dijo una tarde
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja (p. 685).

de modo tal que constituyen un claro ejemplo de la fusión poética que realiza Machado entre el tiempo y el contorno natural, el paisaje y la intimidad de su alma.

El paisaje y la muerte

En estos poemarios el sentimiento de la muerte, correlato necesario de una vivencia del tiempo tan honda como la de Machado, es siempre objetivado en una imagen espacial. Y es dable señalar en ella una peculiaridad: esos paisajes son siempre urbanos —si cabe emplear el término urbano como adjetivo de paisaje—, como si sólo ante la presencia de otros seres humanos se le revelara a Machado cabalmente la siempre amenazadora presencia de la muerte.

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras (p. 727).

La muerte transfigura su visión de las cosas, y todo el paisaje poético se impregna con ella de un tono hondamente trágico:

La aurora asomaba
lejana y siniestra.

El lienzo de Oriente
sangraba tragedias
pintarrajeadas
con nubes grotescas (p. 692).

Pero otras veces lo paisajístico obra como un medio de confortación para su angustia existencial, como en el poema "Hacia un ocaso...", ya citado. En la imagen que ofrece este poema, que rara vez aparece explícita, pero que en ningún momento deja de intuirse, la del hombre contemplando la naturaleza y anhelando acceder a su intimidad, radica la intensidad de los paisajes de Machado. Paisajes sin exceso de "paisajismo", en los que jamás se hallará exuberancia o esplendor, traspasados de una honda melancolía que nace de la pregunta del hombre por la razón de su existencia:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento? (p. 717).

Es indudable que el peculiar sentimiento de la naturaleza que revelan los poemas de Machado, es producto de su peculiar sentimiento de la existencia, signado por la vivencia del tránsito del tiempo y por la angustia del ser-para-la-muerte. De allí que el paisaje jamás aparezca en su arte como mero elemento estético, sino problematizado en su esencialidad. Problematización que consiste, en última instancia, en una transposición a la realidad circundante del misterio humano de la identidad del yo a

través del tiempo, y obedece a la profunda convicción de Machado de que "el pensamiento poético sólo en contacto con lo otro puede ser fecundo"¹⁰ aun cuando sea la subjetividad del poeta lo que da toda su magia al mundo externo. Hombre, tiempo vital y paisaje se hallan unidos en la poesía de Machado en una intensa comunicación y conforman una totalidad en la que cada uno dejaría de ser tal sin los otros dos.

Paisaje de transición

En *Soledades* figura un poema escrito en 1907, el primer poema de Machado sobre el paisaje castellano y, por lo tanto, el primero acerca del tema de España. Es el titulado "Orillas del Duero", y en él pueden advertirse muchos de los rasgos que caracterizarán su libro *Campos de Castilla*, aunque conserva aún ciertas notas que son propias de esta primera etapa de su producción. El espectáculo de la naturaleza castellana constituirá para Machado la objetivación del propio tiempo vital, pero fusionado ya —y ésta es la diferencia esencial entre ambos poemarios— con el de todo el pueblo español, en una búsqueda en profundidad de su ser histórico. En este poema no se encuentra aún ese ahondamiento en la visión del paisaje, pero sí puede verse una de las características más relevantes del tratamiento poético del paisaje castellano: la descripción objetiva de un espectáculo natural claramente delimitado en el espacio y en el tiempo. En estos versos Machado canta aún su propio sentimiento ante la naturaleza; en *Campos de Castilla* cantará, sobre todo, el sentimiento del paisaje.

CONCLUSIONES

A través de este análisis se ha procurado establecer hasta qué punto el paisaje, en esta primera obra de Antonio Machado, es el medio por excelencia de expresión de todas sus intuiciones poéticas.

Sus más hondas vivencias —los estados anímicos, el sueño, la duda de lo real y lo aparente, el tránsito del tiempo, el recuerdo de lo vivido y el anhelo de recuperarlo, el sentimiento de la muerte— son objetivadas en paisaje y, a través de él, encuentran su más exacta expresión lírica.

Y quizá resida en esta utilización del paisaje como elemento de objetivación de su interioridad, la profunda universalidad que trascienden los poemas de *Soledades* y *Galerías*, que, aún a pesar de ser productos de un mirar hacia dentro, hacia su propia alma, hablan a todas las almas. Todas sus vivencias, tan hondamente humanas, y el mundo poético objetivo que crea para expresarlas, imposibilitan la impresión de que Machado, en algún momento, se haya cantado sólo a sí mismo; sus poemas cantan la intimidad de todos los hombres. Machado ha sabido construir el paisaje con la acabada tonalidad del lenguaje comunicativo, y con él establece el diálogo existencial que lleva del "yo" hasta el "nosotros".

¹⁰ Machado, Manuel y Antonio. *Op. cit.*, p. 1010.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE

Arq. JOAQUÍN RODRÍGUEZ SAUMELL

VICEPRESIDENTE

Dr. ROQUE GATTI

SECRETARIO TÉCNICO GENERAL

Prof. DAVID OTEIZA

SECRETARIO ADMINISTRATIVO GENERAL

Sr. ELIOSER CIRO A. ROSSOTTI

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DECANO DELEGADO EN LA FACULTAD

Prof. DAVID OTEIZA

SECRETARIA TÉCNICA

Srta. OLGA COSTA

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

Srta. MARÍA DORA ARAUZ FONROUGE

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE: Dr. Raúl H. Castagnino

SECRETARIA TÉCNICA: Prof. Delia M. de Zaccardi

SECCIÓN LENGUAS MODERNAS: Prof. Marcela Conort de Vázquez.

INSTITUTO DE LETRAS, CON SECCIÓN DE LITERATURA ARGENTINA E IBEROAMERICANA.

Director: Prof. Juan Carlos Ghiano.

INSTITUTO DE FILOLOGÍA. Director: Prof. Demetrio Gazdaru.

SECCIÓN LENGUAS CLÁSICAS. Director: Prof. Carmen Verde Castro.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

A cargo del despacho (ad-honorem): Prof. Martha Campayo de Galaburri

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN. Director (ad-honorem): Prof. Martha Campayo de Galaburri.

INSTITUTO DE EDUCACIÓN FÍSICA. Director: Prof. Alejandro S. Amavet.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

JEFE: Prof. Rodolfo Agoglia

SECRETARIO TÉCNICO: Prof. Estela Bon

INSTITUTO DE FILOSOFÍA. Director: Prof. Emilio Estiú.

INSTITUTO DE ESTUDIOS SOCIALES Y DEL PENSAMIENTO ARGENTINO. Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE GEOGRAFÍA

JEFE: Prof. Juan Antonio Sidoti

SECRETARIA TÉCNICA: Prof. Alicia M. Bodega

INSTITUTO DE GEOGRAFÍA. Director (ad-honorem): Prof. Juan A. Sidoti.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

JEFE AD-HONOREM: Dr. Enrique M. Barba

SECRETARIA TÉCNICA: Prof. Silvia Cristina Mallo

INSTITUTO DE HISTORIA. Director: Prof. Andrés R. Allende.

SECCIÓN DE HISTORIA ARGENTINA, AMERICANA Y ECONÓMICA: Director ad-honorem, Dr. Enrique M. Barba.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

JEFE: Dr. JUAN CARLOS PIZARRO

SECRETARIO TÉCNICO: Psicólogo Juan Carlos Buratti

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA. Director: Dr. Mauricio Knobel.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

Boletín de Investigaciones literarias (números 1 a 7).

Boletín Informativo "Departamento de Letras" (números 1 a 3).

SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani. *La poesía de Giovanni Pascoli*.
Tomo II: Lidia G. de Amarilla. *El ensayo literario contemporáneo*.
Tomo III: Julio Caillet-Bois. *La novela rural de Benito Lynch*.
Tomo IV: Ángel H. Azeves. *La elaboración literaria del "Martín Fierro"*.
Tomo V: Alma N. Mariani. *Jacopone da Todi*.
Tomo VI: Raúl H. Castagnino. *El teatro de Roberto Arlt*.
Tomo VII: Emilio Carilla. *Lengua y estilo en Sarmiento*.
Tomo VIII: María Esther Mangariello. *Tradición y expresión poética en los "Romances de Río Seco", de Leopoldo Lugones*.

SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo*.
Tomo II: *Friedrich Hebbel*.
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses*.
Tomo IV: *Lope de Vega*.
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*.
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina*.
Tomo VII: *Dante Alighieri*.
Tomo VIII: *Andrés Bello*.
Tomo IX: *Ramón María del Valle-Inclán*.
Tomo X: *Rubén Darío*.
Tomo XI: *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*.

SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I: Franz Grillparzer. *Medea* (Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

Tomo I: *Estudios literarios.*

Tomo II: *Estudios literarios e interdisciplinarios.*

SERIE "TEXTOS, DOCUMENTOS Y BIBLIOGRAFÍAS"

Tomo I: Roberto J. Payró. *Al azar de las lecturas.*

Tomo II: *Escritos dispersos de Rubén Darío.* Edición y estudio de Pedro Luis Barcia.

Tomo III: Carlos Adam. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada.*

Esta obra se terminó de imprimir
el 3 de octubre de 1968,
en FRIGERIO *Artes Gráficas*,
Perú 1257, Buenos Aires

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Calle 6, Nº 775

LA PLATA