

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA

(R. Argentina)

Nº 6

AÑO 1967

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 6
AÑO 1967

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Nº 6

ADOLFO RUIZ DÍAZ
Director

CARLOS ORLANDO NALLIM
Jefe Sección Publicaciones

Correspondencia y canje:

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
MENDOZA R. Argentina

INDICE

ARTÍCULOS

Borges en su "Arte Poética", <i>Adolfo Ruiz Díaz</i>	Pág. 11
La poesía de Gabriele D'Annunzio, <i>María Elena Chiapasco</i>	" 27
La poética de Luis Cernuda, <i>Emilia de Zuleta</i>	" 45
Eurípides y Anouilh a través de "Medea", <i>Guillermo Babiloni</i> ...	" 61
Literatura de una tierra joyosa, <i>Lili Olga Trevisán</i>	" 79

NOTA

Tres poemas de Wallace Stevens, <i>Alberto Girri</i>	" 111
--	-------

RESEÑAS

The Petrarcan Sources of "La Celestina", A. D. Deyermund. *C. O. Nallim* (119). - El retorno a la naturaleza, Baltazar Isaza Calderón. *C. O. Nallim* (120). - Academias Literarias del Siglo de Oro Español, José Sánchez. *C. O. Nallim* (121). - La giornata d'uno scrutatore, Italo Calvino. *M. E. Chiapasco* (123). - Il silenzio di Cassiopea, Vittorio G. Rossi. *M. E. Chiapasco* (124). - Estudios de poesía española contemporánea, Enrique Díez-Caneado. *E. de Zuleta* (126). - Autobiografías de Unamuno, Ricardo Gullón. *E. de Zuleta* (128). - Estudios sobre el Barroco, Helmut Hatzfeld. *Fanny Torres* (129). - Il giorno della civetta, Leonardo Sciascia. *María Josefina Sabella* (131). - La Costanza della ragione, Vasco Pratolini. *A. Gloria Gallí Rey* (132). - El teatro de Bertolt Brecht, un estudio en ocho aspectos, John Willett. *Dolores Comas de Guembe* (134). - The Spanish American reception of United States Fiction, 1920-1940, Arnold Chapman. *Mariana J. Genoud* (135). - Michel Butor, R.-M. Albéres. *Liliana E. Labbé* (136). - Folklore y Literatura, Augusto Raúl Cortázar. *Hilda E. Puiatti* (138). - Los cuentos de "Clarín"; proyección de una vida, Laura de los Ríos. *Matilde I. Tejedor* (139). - Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges. *A. Ruiz Díaz* (140). - El análisis Literario, Raúl H. Castagnino. *A. Ruiz Díaz* (143).

ARTICULOS

BORGES EN SU ARTE POÉTICA

ADOLFO RUIZ DÍAZ

Una parte importante de la obra de Borges consiste en reflexiones acerca de la literatura. Esta dimensión especulativa es en él inseparable de su labor de narrador o de poeta. Escindir ambos planos equivaldría a cerrarse a toda comprensión del verdadero estilo que no se limita a formalidades verbales sino que traduce una originalísima visión de la realidad entera. Con buena intención o con malevolencia se ha señalado asiduamente en Borges este cariz reflexivo, discutidor, teórico de su obra. Tenaces resabios de romanticismo popular han querido manejarlo como una prueba de incapacidad creadora. No vale la pena detenerse a refutar estas fáciles ineptias. Quede en claro que Borges no acepta jamás ninguna posibilidad literaria que no haya sido sometida a rigurosas exploraciones conceptuales y que, a la inversa, cada invención, cada poema, le proporcionan un nuevo horizonte de ejercicios mentales que, a su turno, se trocarán en posibilidades inventivas.

Algunas de sus páginas afrontan de manera indirecta esta amistad de invención y teoría. Entre ellas se destaca en los últimos años el *Arte poética* aparecida en el libro *El hacedor* (1960).

Un poema breve. En sus veintiocho endecasílabos, Borges dice con densidad lo que considera esencial a la poesía. Para el conocedor de la obra de Borges el *Arte poética* no depara novedades. Sí, en cambio, algo incomparablemente mejor: una inquisición a fondo de los poderes poéticos que ha buscado a lo largo de su vida. El punto de vista elegido proscribire toda estrechez esteticista. Borges justifica la poesía por sus valores de conocimiento. Su misión consiste en manifestarnos de manera viva el paso del tiempo, los transcurros que atraviesan y son los hombres y las cosas.

La afirmación fundamental del poema aparece formulada con sencillez. El tiempo no requiere al poeta la urdimbre de complicadas metafísicas ni la pompa de abundantes cavilaciones moralizan-

tes. La función poética esencial consiste en mostrar en imágenes la identidad sustancial que preside y envuelve el cambio y la permanencia. Estos son los dos rostros del tiempo, que es unitario e irreductible. Las proposiciones “Todo fluye” y “Todo queda” son en el fondo idénticas. El poeta revela la tensión que nos llega en esta aparente lucha y su triunfo estará en decir el paso del tiempo sin anular sus inevitables retornos. Cambio y permanencia, unidad y multiplicidad, eternidad y fugacidad de las cosas. Son las vastas oposiciones que obsesionaron a los primeros pensadores helénicos y que a través de los siglos han llegado sin perder nada de su misterioso pavor hasta Borges.

De esta obsesión ilustre participa esencialmente la poesía. La palabra alcanza su plenitud poética cuando el tiempo la posee y recorre. La revelación de su temporalidad veda a la palabra poética los laboriosos ajetreos de un oficio que sólo atiende a exhibirse. Dada al cultivo de estratagemas, la poesía incurre en una vacua entrega a pormenores muertos. A través del *Arte poética* se percibe una meditada denuncia de las falacias del arte por el arte, una condenación de la vanidad técnica, de las ociosas sorpresas fraguadas por la retórica.

La poesía, pues, revalida en Borges su alta condición revelatoria. La poesía no consiste en hábiles articulaciones verbales, ni en los poderes de la metáfora insólita ni cabe tampoco estimarla por los placeres que suelen llamarse, con habitual abuso, estéticos. La fuerza poética hay que buscarla en su sincero acatamiento de la realidad humildemente frecuentada: el escritor asombroso es incapaz de conmovernos. Es cierto que toda una doctrina fue edificada desde el afán de asombrar —la barroca— y que sus riquezas ilusorias están desparramadas a lo largo de la literatura. Borges impugna este *desio de stupire* sosteniendo que lo asombroso de la poesía no está en pasmarnos con novedades sino en decirnos que lo mismo es siempre lo otro y que la variedad sólo encubre los designios de una trama permanente.

*Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte
Que teme nuestra carne en esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo.*

*Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.*

La convicción de que la realidad responde a una trama permanente, de la cual las apariencias de nuestro contorno son meros reflejos, modulaciones de lo que permanece siempre idéntico, es vieja en Borges. La encontramos a la base de muchos de sus cuentos y explícitamente declarada en varios poemas. Yo mismo la he estudiado, con especial referencia a sus implicaciones en una teoría de la vida humana. Platón, nadie lo ignora, señaló memorablemente que la realidad se compone de dos vastos rostros. Uno, el inmutable de las Ideas; el otro, las fluidas apariencias que en su multiplicada manifestación no hacen sino imitar imperfectamente la perfección impasible de los arquetipos. La articulación de estos dos planos ha sido operada, nos enseña el *Timeo*, por el demiurgo. Contemplando los modelos ideales, el demiurgo imprimió en la materia confusa las formas que la inteligencia reconoce. Sometida a un orden de índole matemática, la construcción del demiurgo se constituye en cosmos. La repetición de sus movimientos de acuerdo con pautas ineluctables es la más impresionante presencia de la eternidad en lo cambiante. Los astros son en su cauce prefijado la imagen de una vasta obediencia de lo múltiple a lo uno incorruptible.

El número presidía la sinfonía cósmica. Se recuerda que Platón quedó deslumbrado por el descubrimiento de Eudoxo de Cnido, quien deshizo la impresión falaz del movimiento desordenado de los planetas que engañó a los babilonios. También los planetas obedecen a las normas: un alma armoniosa domina el universo y le comunica su aspiración unitaria.

La referencia al mundo de las Ideas, la contemplación de los arquetipos, es opuesta en Borges a la entrega de los artificios asombrosos de la palabra en su poema a Gracián. Su vinculación con el *Arte poética* resulta, pues, sobremanera ilustrativa.

*Laberintos, retruécanos, emblemas,
Helada y laboriosa nadería,
Fue para este jesuita la poesía,
Reducida por él a estratagemas.*

*No hubo música en su alma; sólo un vano
Herbario de metáforas y argucias
Y la veneración de las astucias
Y el desdén de lo humano y sobrehumano.*

En estas laboriosas combinatorias se le pasa la vida, Borges se pregunta cuál habrá sido el destino final de este legislador de agudezas.

*¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
Los Arquetipos y los Esplendores?*

Quizás, se dice Borges, la arrasadora luz de Dios lo dejó ciego. Pero cabe, y así concluye el poema, otra posibilidad que es una condena.

*Sé de otra conclusión. Dado a sus temas,
Minúsculos, Gracián no vio la gloria
Y sigue revolviendo en la memoria
Laberintos, retruécanos y emblemas.*

Creyendo ser fieles a Platón, los neoplatónicos poblaron el universo de seres intermediarios. Su ahincado propósito de mantener la continuidad entre lo uno perfecto e indivisible y lo múltiple anhelante de unidad, los llevó a imaginar, renovando antiquísimos sueños cosmogónicos, un retorno a la fuente. Un impulso amoroso recorría lo existente y trazaba una suerte de vía circular de regreso al origen impasible. El *Banquete* platónico les facilitó un maravilloso punto de partida. En Homero encontraron la más bella de las figuras para encarnar la sed de retorno que atormentaba todas las cosas. Fue Ulises, el viajero por excelencia, que vio tantos hombres y conoció tantas ciudades. La presencia de Ulises en el *Arte poética* recoge así una rica tradición alegórica y muestra hasta qué punto se interpenetran y confunden en Borges las angustias personales y las milenarias resonancias de la cultura.

*Cuentán que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.*

El alma humana provenía de zonas más altas que las terrenas. El cuerpo era su prisión. El alma humana había caído desde las alturas celestes y sufría en el cuerpo las tentaciones corruptoras de la diversidad sensible. Pero, a la vez, era capaz de elevarse hacia su morada original y conocer la verdadera realidad, el mundo de las Ideas. El conocimiento era vía de salvación y el método filosófico no consistía, al fin y al cabo, sino en la rigurosa purificación ascendente del alma caída. Tal es, reducido a sus más escuetos ras-

gos, el sentido del pensamiento platónico. La filosofía consiste en el esfuerzo del alma por recobrar sus calidades divinas.

Sabido es cómo Platón expone su ardua doctrina de la reminiscencia para explicar el despertar del alma a la verdad. La percepción de las cosas particulares suscita el recuerdo de la universalidad que ellas imitan. Movidada por las presencias sensibles, el alma siente despertar en sus honduras el recuerdo del mundo de las Ideas y, con ello, se enciende el anhelo de retornar a las alturas. El conocimiento, en suma, es para Platón el modo por excelencia de comunicar los dos mundos o rostros de la realidad. Pero esta comunicación no es la única. Frente a la conquista gradual de la verdad representada por la filosofía también se ofrecen al hombre las súbitas revelaciones de la locura. Entre ellas, con fuertes pretensiones de superioridad, las revelaciones que desprenden las palabras de los poetas. Mientras la filosofía es un penoso ascenso hacia la verdad, la poesía es un descenso gratuito y vertiginoso de la verdad a la voz de unos pocos hombres. La auténtica índole de la poesía es revelación directa de la realidad en la palabra privilegiada. Pero se trata de una revelación esporádica, fragmentaria, del todo ajena a los arbitrios humanos. Obra de los dioses, participa de la ingobernable condición divina.

Borges, como Rilke, como Valéry, como Machado, retoma la convicción de los poderes revelatorios de la poesía. Afirma que su misión es decirnos simbólicamente cada acontecimiento descifrándonos la trama real que el transcurso del tiempo a la vez encubre y manifiesta. Pero mientras en Platón las verdades trascienden al tiempo porque vienen de las altas perfecciones de la eternidad, en Borges se trata más bien de un adentramiento en el tiempo hasta descubrir su orden secreto. No tanto una fuga del mundo sino un modo de mirarlo. No ceder a sus expresiones diversas, sino colocar el transcurso *sub specie aeternitatis* mostrando que lo particular es realmente en cuanto símbolo de lo imperecedero. A lo largo de la vida de un hombre ocurren multitud de sucesos. Vistos en su multiplicidad sucesiva parecen presididos por el azar. Pero basta captar uno de ellos para comprender el arquetipo que gobierna esa vida. Entre la movilidad fugitiva y azarosa y las tramas eternas hay aisladas confluencias. Saber advertirlas y decirlas es la tarea de la palabra poética que, humana al fin, está condenada a no expresar lo real sino a tocarlo tangencialmente, aludirlo, sugerirlo, simbolizarlo. Así, por ejemplo, en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874). *Mi propósito* —dice Borges— *no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se*

entienda... (... una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin encontró su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad "de un solo momento": el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre.

Idéntico propósito y justificación tienen los símbolos que aconseja el *Arte poética*. Captado por unas cuantas imágenes capitales, el tiempo, sin abdicar de su naturaleza fugitiva, revela que la diversidad azorante de sus versiones se reduce a unas pocas instancias que se repiten con fidelidad indefinida. Para Platón, el tiempo era la imagen móvil de la inmóvil eternidad. Para Borges, la poesía consiste en imágenes que descifran las reiteraciones esenciales del tiempo.

Con el romanticismo, la poesía optó decididamente por acentuar los rasgos particulares de las cosas. Buscó en cada ser y en cada acontecer lo que tenía de único, de irrepetible. Fue el triunfo de la singularidad, la predilección por lo pintoresco. Las viejas y transitadas imágenes de los clásicos fueron declaradas fuera de circulación: a fuerza de repetir las habían perdido su eficacia. El horror a los lugares comunes, el aniquilamiento de los tópicos fueron los fanáticos literarios que el romanticismo profesó con desafiante y copioso entusiasmo. Este culto de lo particular no se agotó con ellos. Recorre el siglo pasado y las primeras décadas del nuestro. Borges declara ilusorias tales pretensiones. Las viejas imágenes no caducan a fuerza de ser repetidas. Su repetición las renueva, las emparenta con el tiempo que el poeta debe revelarnos. En este sentido, por su decidida preferencia por lo impersonal, por su aceptación de límites al decir poético, por su vindicación de la indole tradicional del poema, que es obra de los siglos antes que de un hombre, el *Arte poética* se afilia resueltamente a los cánones clásicos. En cambio, por su precisa afirmación de la capacidad revelatoria del poema, por la postulación de que el tiempo es la realidad poética y que la poesía supone y acompaña la soledad irremediable de cada hombre, por la nostalgia, en fin, que lo recorre, el *Arte poética* escapa a todo clasicismo y hasta resulta conmovedoramente romántica.

Una consecuencia obvia. El afán de originalidad le parece a Borges una manía tan agotadora como inútil. El verdadero acierto poético está en acuñar imágenes que ingresan al dominio de todos. Es falaz, insisto, creer que el tiempo pueda desgastarlas. Este deterioro sólo se ensaña con las novedades que hoy deslumbran y pronto quedan arrumbadas por su propia endeblez por el mismo sentimiento que llevó a buscarlas.

Las imágenes definitivas sobreviven al tiempo porque se incorporan a él. La persistencia no es en ellas una identidad mineral, inerte, sino que al abarcar una siempre creciente y diversa manifestación de la realidad concreta, las imágenes adquieren vibraciones siempre nuevas. Todos los hombres que leen a Shakespeare, dijo una vez Borges, son Shakespeare. El escritor rescata en cada uno de sus lectores algo de la humanidad que no se agota en las particulares contingencias de los días. El escritor asimila a lo largo del tiempo las experiencias que viven los hombres y al dar testimonio escrito de ellas, las palabras resuenan como inventadas para cada ocasión única e irrepetible.

*A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.*

El arte es revelación personal; nos muestra quiénes somos. Este espejo ejerce su misión en cada uno de nosotros desde la omnipresencia de las palabras que nos nombran. Si todos los lectores de un poeta son este poeta, al poeta le está vedada, pues, la afirmación distintiva de su propia personalidad. En el mismo volumen en que aparece el *Arte poética* se recogen dos prosas que contribuyen mucho a aclararla. Una de ellas es *Everything and nothing* (p. 43); la otra, la que da nombre al libro (p. 9).

Marcado por el destino para descifrar a los demás hombres, el poeta es *nadie*. No puede pretender la existencia singular de uno de tantos y su única realidad individual se limita a coincidir con alguno de los sueños que supo encarnar en la felicidad de las palabras. Ningún asombro menos duradero que el dictado por el anhelo de asombrarnos. Igualmente engañoso es el cultivo de una personalidad insólita que sedujo a tantos románticos. El artista que afirma los rasgos inconfundibles de su figura y quiere ser recordado por la rareza de su destino sufre la condenación de los malos actores. Ni llegan a representar cabalmente en el escenario el personaje que la comedia les asigna ni consiguen librarse en su vida cotidiana

de los afeites y los disfraces inventados para la ilusión pasajera del teatro. El verdadero artista es todo y nada. Su persona no cuenta. Desaparece en las palabras que ha escrito y que serán espejo para los demás hombres.

En una intensa parábola, Borges nos narra la suerte de Shakespeare. A lo largo de su vida advierte con creciente estupor que él, Shakespeare, no es nadie. Esta comprobación aniquiladora lo acosa. *Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser.* En sus obras pueden descubrirse confesiones de su desamparo puestas en boca de Ricardo o de Yago. *La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos.*

La clave de la existencia de Shakespeare nos llega en los dos últimos párrafos. Su concisa belleza nos exime de comentarios.

Veinte años persistió en esa alucinación dirigida, pero una mañana lo sobrecogieron el hastío y el horror de ser tantos reyes que mueren por la espada y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan. Aquel mismo día resolvió la venta de su teatro. Antes de una semana había regresado al pueblo natal, donde recuperó los árboles y el río de la niñez y no los vinculó a aquellos otros que había celebrado su musa, ilustres de alusión mitológica y de voces latinas. Tenía que ser alguien; fue un empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura. En ese carácter dictó el árido testamento que conocemos, del que deliberadamente excluyó todo rasgo patético o literario. Solían visitar su retiro amigos de Londres, y él retomaba para ellos el papel de poeta.

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie".

La impug nación de la mera novedad alude, por supuesto, a las veleidades innovadoras del joven Borges. El ultraísmo, como los otros movimientos vanguardistas de entonces, persiguió las osadías. Se creyó una reacción contra el Modernismo y fue, en este aspecto, un continuador de sus innovaciones. De todos modos, la doctrina del *Arte poética* no hace sino confirmar lo que muy pronto fue la convicción orientadora de Borges. Si buscó el asombro fue en otro sentido y con otros medios que las cabriolas verbales de los ultraístas.

En *La noche cíclica* Borges ha conseguido que la estructura del poema responda a la doctrina del eterno retorno. El último verso, idéntico al primero, hace que el poema establezca una repetición incesante. En el *Arte poética* tenemos otro ensayo de adecuación formal análogo.

El *Arte poética* consta de siete cuartetos endecasílabos de sonoridad atenuada, casi confidencial. Se nota la intención de borrar cualquier traza de pompa preceptiva. Borges presenta su estética como una sencilla constatación de verdades evidentes. Ninguna agresividad, ninguna condenación, ninguna exhibición trabajadamente erudita o francamente demostrativa. Se trata, en resumen, de un *Arte poética* eminentemente lírica donde la emoción se traduce con sencilla maestría.

La estructura formal se apoya en la reiteración de un solo recurso. Este se reduce a repetir las mismas palabras en las rimas de cada cuarteto. La cuidada variación rítmica impide la pesadez acústica y mediante encabalgamientos oportunos consigue que la repetición sólo se note en lo que importa para su efecto poético.

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.*

La repetición va enderezada a mostrar intuitivamente que la misma palabra, que la misma imagen, son capaces de indefinidas variaciones de valor poético. Lo idéntico y lo diverso se asimilan en una fluencia temporal que, más eficaz que su mera afirmación en conceptos, trasmite al lector la experiencia de un transcurso que permanece estable en la enriquecida corriente de sus cambios.

La palabra poética, saturada de tiempo, vence la rigidez lógica. Es palabra circunstancial, sujeta a quien la dice y a cuando es dicha. Pero esta situación incluye en cada caso al interlocutor en quien resuena. Un texto jamás está concluido y vale para expresar los avatares externamente más varios de la vida humana.

La adecuación de la palabra a la variabilidad de las cosas ha preocupado e incitado con frecuencia a Borges. Uno de sus ejercicios narrativos más brillantes, *Pierre Menard, autor del Quijote*, elabora con destreza el motivo. El argumento puede resumirse más o menos así. Pierre Menard concibe un extraño proyecto: reescribir la novela inmortal de Cervantes. No se trata, nótese, de una modernización del texto, ni de una versión nueva. Se trata, literal y enigmáticamente, de reescribir *el Quijote*.

No quería componer otro "Quijote" —lo cual es fácil— sino "el Quijote". Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.

La muerte interrumpe la tarea de Pierre Menard. Pero algunos de sus papeles dan la clave de sus propósitos. La solución es tan simple como desconcertante. Una aparente claudicación que es, por el contrario, un triunfo de la lucidez. Pierre Menard, en apariencia, se ha limitado a copiar el texto glorioso sin cambiar una coma. No obstante, el texto así obtenido no es de Cervantes, es de Pierre Menard. La trasmutación la ha logrado el paso del tiempo. Borges proporciona un bello ejemplo. Tomemos un pasaje de la primera parte, capítulo noveno.

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia, "madre" de la verdad: la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales "ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir" son descaradamente pragmáticas.

Otro cuento, de redacción más reciente, también nos ilustra acerca de las ductilidades temporales de la palabra. Me refiero a *La busca de Averroes*. En un coloquio sale a discusión el valor de una imagen poética. Se renueva la pugna entre antiguos y modernos, entre innovadores y tradicionalistas. Unos aman lo nuevo por la mera razón de la novedad y defienden los méritos estéticos del asombro. Otros, en cambio, prefieren la seguridad consagrada de los antiguos. Todos estos antagonismos malentienden la verdadera condición del lenguaje poético. Averroes, anticipando la concepción del *Arte poética*, niega que el asombro, virtud efímera, pueda ser una meta valedera del artista. Alega que las viejas imágenes pueden expresar sin fallas otras situaciones que las originales. Su eficacia consiste en haber calado una realidad que persiste en el cambio y que, por eso, se le incorpora. Un resumen empobrecería el pasaje; prefiero transcribirlo.

Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino

atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego; Abdalmálík entiende que esa figura ya no puede maravillarse. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones) el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino; repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres. Así, atormentado hace años en Marrakesh por memorias de Córdoba, me complacía en repetir el apóstrofe que Abdurrahmán dirigió en los jardines de Ruzafa a una palma africana:

*Tú también eres, ¡oh palma!
En este suelo extranjera...*

Singular beneficio de la poesía: palabras redactadas por un rey que anhelaba el Oriente me sirvieron a mí, desterrado en África, para mi nostalgia de España.

Hasta tal punto colabora el tiempo en un poema que nos hace erigirlo en su secreto y verdadero autor. Quien la escribe no es sino el elegido para manifestar una realidad que le preexiste y que durará cuando el escritor ya no sea sino un borroso recuerdo. La misteriosa elección de la voz en que creyeron los griegos y emparentó en la locura al poeta, al oráculo, al enamorado y al profeta cobra en Borges una grandeza que no desmerece la platónica. En cada poeta habla el hombre, es decir los hombres. Las pretensiones de propiedad son ridículas frente a este generoso despliegue cósmico.

Tanto valdría reclamar derechos exclusivos sobre los árboles o el cielo.

Ya en las líneas que preceden a *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, —destaquemos lo temprano de la fecha— encarecía Borges la naturaleza multitudinaria y anónima del poeta.

Si las páginas de este libro permiten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor.

Muchos años después, en melancólica madurez, Borges versificó con humildad memorable la creencia de que el poema es obra tradicional y no hazaña de un individuo. En este sentido, toda poesía participa de las viejas épicas.

*Nadie puede escribir un libro. Para
Que un libro sea verdaderamente,
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.*

*Así lo pensó Ariosto, que al agrado
Lento se dio, en el ocio de caminos
De claros mármoles y negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.*

(“Ariosto y los árabes”, en *El hacedor*, 1960.)

En Homero, en Píndaro, en Platón, lo trascendente hablaba por boca del poeta. Demódoco, el aedo ciego de la *Odisea*, puede cantar los acontecimientos del pasado como si hubiera asistido a ellos. Así se lo dice maravillado Ulises. El pasado y la eternidad participan de una virtud: ambos son inmodificables. Borges viene a afirmar en su *Arte poética* que es ese pasado quien habla en el poema. La palabra poética rescata lo que ha sido del turbio correr de los instantes y lo sitúa en su dimensión de símbolo. Así aclarado, así purificado, el poema habla para todos los hombres: se vuelve conmovedor porque se vuelve inteligible.

Tomemos, por ejemplo, el tango. Borges se propone recuperar la realidad de donde brotaron esos compases que son también recuerdo suyo de niñez. Uno de esos recuerdos en que el tiempo se concentra y adquiere el valor de símbolo de una vida.

*Gira en el hueco la amarilla rueda
De caballos y leones, y oigo el eco
De esos tangos de Arolas y de Greco
Que yo he visto bailar en la vereda,*

*En un instante que hoy emerge aislado,
Sin antes ni después, contra el olvido,
Y que tiene el sabor de lo perdido,
De lo perdido y lo recuperado.*

(“El Tango”, en *Antología Personal*)

¿Son las anécdotas literalmente verdaderas de los orilleros lo que quiere recuperar Borges? Indudablemente no. Esa ceniza se ha perdido para siempre. Los orilleros que viven en el tango fueron los héroes de una canción de gesta que ha quedado apenas *en sordidas noticias policiales*. Esos hombres que se acuchillaron por prestigio de guapeza viven en la música. Ella es su símbolo. En ella están realmente y, a través de la música pueden identificarse con los demás hombres. El tiempo que perdura en la guitarra se revela más fuerte y hondo que las minucias cronológicas, que las historias de guapos que se desvanecen como las esquinas que vieron sus hañas.

*Hay otra brasa, otra candente rosa
De la ceniza, que los guarda enteros;
Ahí están los soberbios cuchilleros
Y el peso de la daga silenciosa.*

*Aunque la daga hostil o esa otra daga,
El tiempo, los perdieron en el fango,
Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
Muerte, esos muertos viven en el tango.*

*En la música están, en el cordaje
De la terca guitarra trabajosa,
Que trama en la milonga venturosa
La fiesta y la inocencia del coraje.*

La música ha superado todas las eventualidades concretas. Guarda en su tenacidad memorable lo más real de la realidad humana. Es el símbolo capaz de evocar todas las cosas. Este poderío de la música ha sido reconocido y proclamado por Borges desde muy pronto a lo largo de su obra. El *Arte poética* vuelve a destacarlo.

*Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor, un símbolo,*

Con la música desaparece la mera diversidad sucesiva y surge el símbolo omnipresente. Con un sentido muy otro que el de Verlaine, Borges viene a comunicarnos que la más alta aspiración de la poesía es alcanzar la perfección conmovedora de la música. Si

se relee el *Arte poética*, se advertirá que lo mejor de sus símbolos están en el tono y la fisonomía de su dicción. Es un transcurso inconfundible como una voz humana que susurra una vieja melodía que todos los hombres conocen, que es la misma y que es otra para cada uno de nosotros.

Para referirnos a pasajes transcriptos en este ensayo, recordemos que Gracián era un alma sin música. Confundió la poesía con un catálogo de destrezas. Averroes, en cambio, que ha descubierto que un verso escrito para añorar el Oriente le dice a él su nostalgia, afirma: *El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres*. Tanto, que la música puede sugerir en nosotros un pasado que no vivimos efectivamente y, sin embargo, es el pasado en el cual, fugaz o continuamente, nos reconocemos.

.....*El tango crea un turbio*
Pasado irreal que de algún modo es cierto,

Un recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.

(“El Tango”)

Es interesante aproximar estas presencias de la música con una reflexión que aparece al final de *La muralla y los libros*, nota recogida en *Antología Personal* (1961). *La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.*

En un poema de juventud —publicado en 1923— Borges nos confirma que la música alude y revela más allá de las cosas mismas. Una guitarra le hace ver la Pampa. Las cosas patentes, minuciosas, diversas, se encubren a sí mismas, nos dispersan. Gracias a la guitarra, Borges llega a convivir la llanura.

He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Sólo se reveló
al entreverar la diestra las cuerdas.

(“La guitarra”, en *Fervor de Buenos Aires*)

No sé si una conclusión es indispensable. La formularé con brevedad y sólo para confirmar lo que he buscado en las páginas que anteceden. El *Arte poética* recoge con precisión admirable las convicciones fundamentales de la obra de Borges. Es el resultado de una vida consagrada a comprender y que sabe cuando hay que detenerse frente al misterio. En este poema encuentro, además, una de las interpretaciones más profundas del tiempo de los argentinos. Espero que algún lector reconozca en estos versos lo que Borges declara como misión de la poesía. Siempre es una experiencia incomparable que un poema nos revele nuestra propia cara.

ADOLFO RUIZ DÍAZ

LA POESÍA DE GABRIELE D'ANNUNZIO

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Para hacer un retrato eficaz de D'Annunzio hay que recordar lo versátil y cambiante de su vitalidad, saber distinguir con qué embustes o artificios él ha provocado su propia sinceridad. Y tener en cuenta la enorme responsabilidad que ha tenido su extraordinaria facilidad de palabra al dar cuerpo a esa mezcla de ficción y verdad, de confesión y de propaganda, de sincera biografía y calculada pose. Su personalidad suscitó y aún suscita las reacciones más opuestas, desde la admiración exaltada, hasta el rechazo violento. Es que pocas existencias fueron tan clamorosas como la suya. Por muchos años él se impuso a la atención general, dando a todos los actos de su vida, a su obra, la máxima resonancia y publicidad. Su nombre colmó un vasto período de la historia italiana y no sólo debido a su obra de poesía, de prosa y teatro, sino también por el relieve que el poeta dio a su figura en la vida pública y mundana, en la guerra, en la empresa de Fiume.

Aún no tenía veinte años cuando con su gracia innata y su aparente timidez supo conquistar el mundo literario y los círculos mundanos, supo unir a una vasta gama de experiencias amorosas una gama aún más vasta de experimentos estilísticos. Construyó su vida según la fórmula que le ofrecía el estetismo entonces de moda y por esto, aun cuando a veces fue sincero, autorizó en los otros la legítima sospecha de que su actitud no era más que una pose. Su obra es tan múltiple, variada y aun contradictoria que de la misma algunos críticos han extraído abundante material para condenar al poeta, destacando únicamente sus aspectos negativos y declamatorios. Otros, deliberadamente o no, han permanecido ciegos a estos aspectos o los han exaltado como cualidades.

Nos acercaremos a D'Annunzio guiados por un deseo de comprensión, atentos a no dejarnos desviar por los prejuicios a favor o en contra; dirigiremos la atención a la parte más vital y verdadera de su obra, es decir, a su poesía. Y al hablar de la poesía de D'Annunzio

no nos referiremos sólo a su obra en verso, sino también a la poesía que contiene su obra en prosa, algunas páginas de sus novelas, sus tragedias, sus meditaciones.

Porque D'Annunzio fue poeta auténtico y todas las cualidades, los múltiples aspectos de su vida, valen principalmente por su virtud poética. La misma autoridad que tuvieron sus ejemplos, su incitación a la acción, descansó ante todo sobre su nombre de poeta.

Entre los hechos que tuvieron decisiva importancia en su arte, debemos destacar el de su nacimiento en tierra de Abruzos, tierra ruda y primitiva que va a alimentar con su linfa vital la parte más sana de su poesía. D'Annunzio sintió el orgullo de pertenecer a esa antigua estirpe instintiva y apasionada que conserva aún hoy las huellas de una religión naturalista con marcada tendencia a los ritos paganos. Este amor del poeta por su tierra explica el regionalismo de algunas de sus obras en las que se advierte su entusiasmo por todas las formas de la vida natural, su sentimiento religioso de la naturaleza considerada como manantial de vida y de alegría.

En su tragedia *La figlia di Jorio* y en las prosas fragmentarias del *Notturmo* el poeta vuelca todo ese caudal de impresiones primeras vividas ávidamente en su adolescencia; y en los momentos de más alta poesía, de más intensa melancolía, vuelve con el recuerdo a su tierra natal. En la *Laus Vitae* recuerda a su Pescara, la ciudad sobre el río y sobre el mar. En su novela *Il trionfo della morte* hay un pasaje que nos revela el profundo sentimiento que esa tierra austera suscita en D'Annunzio. Así se expresa Giorgio Aurispa, el protagonista (o sea la proyección artística de D'Annunzio) en este pasaje: *La sua terra e la sua gente gli apparivano trasfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome... Vie larghe come fiumi, verdegianti d'erbe e di macigni... discendevano per le alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi.*

Esta visión de la lenta migración de los rebaños que descienden del monte a la llanura, reaparece en su novela *Il fuoco* donde el motivo asume tono nostálgico y el valor de una figura emblemática: en la repetición ininterrumpida de esta tradición antiquísima, D'Annunzio ve el signo de una existencia primitiva e inmóvil en el tiempo, que resume el destino de su gente. Y este motivo largamente acariciado por su fantasía, hallará nueva expresión y nuevas imágenes en su libro *Alcyone* en el poema *I pastori* que es como el grito nostálgico del poeta, el anhelo de volverse a encontrar con su gente, de unirse a los pastores y recorrer con ellos los caminos que guardan las huellas de sus antepasados y que son como ríos de hierba silenciosos:

*E vanno pel tratturo antico al piano,
quasi per un erbal fiume silente,
su le vestigia degli antichi padri.*

Sabemos que D'Annunzio fue un sensual; para él la vida fue una substancia hecha para saborear, para oler, para palpar. Es esa sensualidad la que le permite captar más intensamente el color, el olor, el sabor, la musicalidad de ese mundo primitivo y vigoroso. En 1886 D'Annunzio publica en *La Cronaca Bizantina* (revista literaria de la época), cuatro relatos populares abruceses vertidos por él al italiano. Un crítico serio y sutil como Pancrazi observa al respecto que se trata de trabajos en cierto modo personales que reflejan un arte de los más refinados. La importancia de estas transcripciones es notable si se piensa que por tal medio el escritor va adquiriendo la capacidad de asimilar el esquema lingüístico de su gente. Va creando, en suma, las premisas de esa feliz estilización de los modos populares que nos dará la muestra más genuina del folklore dannunziano en esta obra de alta poesía que es *La figlia di Jorio*.

De la esfera de la pura imaginación en que se movía con la transcripción de cuentos y leyendas populares, D'Annunzio pasa una realidad folklórica más viva e inmediata describiendo sus impresiones personales al presenciar las fiestas religiosas que se celebran en verano en Francavilla, pequeña y riente ciudad sobre el Adriático. De la fiesta católica le atraen sobre todo los aspectos más vistosos y exteriores: los rasgos físicos de los santos y la actitud hierática de las mujeres que traen su óbolo a la divinidad. Así las describe: *Una lunga fila di donne, come unâ teoria di canefore ateniesi nei di panatenei, si avanza con passo misurato... Le attitudini sono composte, quasi rigide, come in un bassorilievo antico...¹.*

La escena está vista por los ojos de un pintor que capta el elemento plástico y el colorido, indiferente al contenido humano y religioso del rito. De este folklore decorativo se llega más adelante a una representación más íntima y sentida. El poeta observa con mirada penetrante el espectáculo de esos hombres primitivos que parecen moverse bajo el influjo de una alucinación colectiva: *Lungo la via le compagnie dei pellegrini, lottando contro il vento e contro la polvere, cantavano a squarciagola. Vedevamo nella corsa, tra i nuvoli, qualche testa scarmigliata di vecchia, simile a una orrida medusa canuta, o qualche testa calva di fanatico tutta bianca di polvere...*

¹ De una correspondencia aparecida en *Tribuna* del 30 de agosto de 1888.

Este trozo es importante porque contiene el esbozo del famoso episodio de los peregrinos del Santuario de Casalbordino que D'Annunzio escribirá un año más tarde en *Il trionfo della morte*. La expresión artística anticipa los tonos sombríos de la novela. D'Annunzio representa con preferencia las manifestaciones brutales de esa gente engeguecida por la superstición y el fanatismo religioso. En sus *Novelle della Pescara* se anuncian ya esos temas de violencia y de sangre que D'Annunzio llevará luego al paroxismo en sus futuras novelas y tragedias.

Todos estos trozos constituyen la lenta preparación de esa novela en la que el escritor nos ha de dar la representación más cumplida de su gente y de su tierra de los Abruzos. De ello hallamos una explícita declaración en la dedicatoria al amigo pintor abruces Francesco Paolo Michetti: *E ti ho anche raccolta in più pagine, ... l'antichissima poesia di nostra gente... Qui sono le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare*. En esta dedicatoria puede apreciarse, junto al tributo afectuoso al amigo, también un reconocimiento preciso de la influencia decisiva que Michetti había ejercido sobre la inspiración del escritor. No sólo obras famosas como *La figlia di Jorio*, sino también composiciones entre las menos conocidas, como el soneto *La madre* de su libro *La Chimera*, deben su génesis a las intuiciones pictóricas de Michetti.

En su tragedia *La figlia di Jorio* revive todo un mundo de recuerdos y de afectos, los que por un momento nos darán la ilusión de que D'Annunzio ha vuelto a su inspiración más fresca y genuina. La materia del drama consiste especialmente en el ambiente de supersticioso terror que envuelve a sus figuras. El sentimiento de una vida sobre la cual pesa constantemente la obsesión de misteriosas presencias sobrenaturales expresa la fundamental intuición del poeta. Es desde este fondo tenaz de prejuicios y de bárbaras supersticiones que emerge la figura de Aligi, el personaje que concentra en sí la imagen de una tierra mítica y fabulosa. En *La figlia di Jorio* culmina, en suma, el proceso de transfiguración de los elementos de su tierra, proceso que se había venido operando en el poeta desde su adolescencia. D'Annunzio no ha querido representar aquí una realidad concreta sino un mundo remoto y arcaico. Sus personajes pierden el carácter de criaturas humanas y palpitantes para asumir el valor de símbolos en un ambiente enrarecido, lejano. Creencias, prejuicios, cantos, proverbios, crean un clima de encantamiento donde domina lo mágico. A la expresión inmediata de una experiencia personal, el autor suma aquí el fruto de una preparación erudita muy profunda.

El mundo popular de esta tragedia aparece estilizado a la manera del canto popular, con consumada pericia de artista.

En *La fiaccola sotto il moggio*, una de sus últimas tragedias, aparece un personaje singular, el *serparo*, encantador de serpientes; que acaso sea una de las figuras más logradas y vivas en la obra. Con esta figura que ya había sido representada por Michetti en su cuadro *Las víboras*, revive en el ánimo del poeta una de las costumbres más extrañas de su gente de los Abruzos.

En la última producción del escritor, en las páginas del *Notturmo*, en las prosas de su diario y en las confesiones recogidas más tarde en su libro *Le faville del maglio*, los recuerdos de su tierra reaparecen con nueva frescura mezclados a las imágenes de la infancia y de la familia. Es común a estas reminiscencias un tono afectivo y nostálgico que nos las hace considerar como un testimonio nuevo y muy importante de su personalidad artística. Son imágenes que ya han aparecido en obras anteriores y que adquieren ahora un tono de singular sinceridad y un calor humano inusitado en D'Annunzio. Insistimos en notar la repetición de ciertos motivos originados en una impresión lejana porque ellos han dejado de ser motivo de paisaje exterior para convertirse en una realidad siempre presente en su corazón. Así reevoca D'Annunzio en su *Notturmo* la existencia primordial de sus pastores: *Talora alle foci solitarie dei piccoli fiumi è una greggia che splende come la ghiara; e io guardo verso le montagne dove forse un'altra greggia s'abbevera alle sorgenti solitarie. Un ampio greto scendendo dalle montagne è simile a un cammino di migrazione abbandonato, simile al tratturo dei miei padri sterilito. E odo dentro di me camminare i pastori defunti e grandi armenti morti.*

Las tradiciones populares de los Abruzos ya no constituyen aquí un simple motivo ofrecido a la curiosidad de sus sentidos, sino una poética visión interior. Ciertas imágenes de la religiosidad popular son revividas con simpatía doliente y comprensiva; el poeta, al evocar aquel camino del litoral que lleva al Santuario de los milagros quisiera poder volver a su tierra *con los pies descalzos*, sentirse hermanado con el peregrino, formar parte de esa procesión en la que cosas y personas se le aparecen de perfil *como en los bordados de una vieja colcha*. (*Notturmo*). Y también el motivo de la superstición adquiere mayor verdad al volverse experiencia sufrida, como cuando el poeta recuerda aquel día de su lejana infancia en que halló al borde de un campo, un trozo de pan posado sobre un cerco, que nadie había osado tocar; y nos confía que él tampoco se lo llevó. (*Notturmo*).

Y siempre las impresiones persisten en él a través de los sentidos. Como cuando nos dice que, con su olfato de abrucés, percibe el olor a menta entre las demás hierbas y en un soplo del viento del sud, cree volver a escuchar el dialecto de los Abruzos en el habla de su madre. (*Le faville del maglio*).

Figuras humanas y prejuicios populares, extrañas supersticiones y antiguas costumbres, adquieren en estas prosas del último D'Annunzio un tono nuevo y una dulzura melodiosa y casi doliente. Tal vez no sea del todo ajena a estos escritos una consumada virtud en el estilo, pero esto no impide que se advierta en ellos, por momentos, una representación de su tierra, más íntima y cordial, como de una realidad nunca poseída enteramente y siempre buscada en vano a través del largo ejercicio de arte y de vida.

El "período romano" (1882-1890) es otro de los momentos significativos para la evolución de su arte, debido a la intensa actividad literaria por él desplegada: es entonces que D'Annunzio acoge en su poética las influencias de la última cultura europea. Es entonces también que el poeta se entrega a una vida disipada y mundana, que se refleja en sus poesías del *Intermezzo*, del *Isotteo e la Chimera* y en su novela *Il Piacere*. Su fama crece rápidamente, sus obras son objeto de vivas polémicas, son criticadas, discutidas, celebradas, en Italia y en toda Europa.

Del último soneto del *Isotteo* se desprende su poética de entonces: es una invitación a gozar sensualmente de la vida, a coger las rosas y a morder todos los frutos, es exaltación del verso y de la palabra por sobre todas las cosas:

*Bevere giova con aperta gola
ai ruscelli del canto, e coglier rose
e mordere ciascun soave frutto.
O poeta, divina è la parola;
ne la pura Bellezza il ciel riposa
ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.*

Todo en él tiende a exaltar la palabra, pero la palabra que no es verbo sino música. Y cuando celebra la vida a través de la palabra, prevalece un modo físico de transfigurar al mundo. Para él la vida está en los sentidos, lo hemos dicho. Los mitos por él creados tienen el ritmo de las fuerzas elementales y físicas, jamás el ritmo de fuerzas morales o afectivas. Y si su canto se vela a veces con la vaga angustia de la muerte, ésta también es sentida como tránsito físico, como una sombra, una nube que empaña su goce. Sólo en los últimos años de su vida el poeta intuirá, por momentos, la dia-

léctica vida-muerte, tiempo-eternidad. Y serán sus páginas más hermosas.

Se suele considerar este período romano como un momento de flaqueza en la vida del poeta; él mismo, escribiendo a un amigo, dice de su *Intermezzo*: *L'Intermezzo è il prodotto d'una malattia, d'una decadenza momentanea. Le ragioni di questo libro si trovano nel mio tenore di vita durante un'epoca falsa. E una manifestazione d'arte malsana dove solo pochi versi hanno un valore vero.*

Pero esto es señal de que hay en D'Annunzio una conciencia artística, y si bien es cierto que en la mayoría de los casos se trata de ejercitación técnica, de elegancias verbales, de un estetismo formal que se complace y se agota en sí mismo, también es cierto que todo esto supone un trabajo asiduo, una dura disciplina que el poeta se ha impuesto voluntariamente. Las elegancias perversas del *Intermezzo*, los refinamientos pre-rafaelísticos y "quattrocentescos" del *Isotteo*, han servido para templar los instrumentos para pruebas mejores. Y por contraste singular, este trabajo de lima y cincel coincide con el período de su vida de mayor relajamiento y sensualidad.

Aquí tocamos un punto esencial: es la sensualidad la que ha alimentado la mejor lírica de D'Annunzio. Estaba provisto de maravillosos órganos sensoriales: vista aguda, oído finísimo, olfato penetrante, gusto refinado, tacto exquisito. Fue una especie de rey Midas de la sensualidad: todo lo que tocaba o veía lo reducía al orden de lo sensorial; por eso fue un artífice prodigioso, su poesía tiene el preciosismo de las cosas de lujo. Sus extraordinarias dotes fueron a veces un peligro y un impedimento: él mismo lo reconoce cuando dice: *la peggiore sensualità ha devastato gran parte della mia esistenza, ha avvilito la mia passione, ha deturpato una gran parte della mia opera. (Notturmo)*. Y es efectivamente así. Pero más allá de todo apetito de los sentidos, por *sensualidad artística* bien podemos entender la intensidad gozosa de todas las sensaciones que hacen participar al poeta del mundo exterior y gozar intensamente de ellas: colores, sonidos, perfumes, contactos, gustos; una sensualidad que es más bien un modo de verlo y de poseerlo todo, un ensimismamiento con el mundo natural que le hace llegar a una visión de las cosas, a una interpretación de la vida, a un naturalismo transfigurado en el que la interpretación de lo real esfuma en lo divino. Esto lo logra D'Annunzio en la parte más alta de su poesía, cuando irrumpe en él, magnífica y prepotente, la vena lírica, afluyendo por mil manantiales distintos, rica, múltiple, impetuosa. Es el *grande meriggio dannunziano*, el máximo esplendor que marca la plenitud de su arte: son los mitos pánicos del *Alcyone*. Este libro suyo es como

un canto a la naturaleza en el esplendor del estío, un poema que celebra los mil aspectos de la vida en su multiforme variedad de imágenes, sonidos, colores y formas. En la plenitud del estío el poeta siente la plenitud de la vida natural, y de los cuatro ditirambos que constituyen como cuatro columnas sobre las que se apoya el poema, el tercero es una alabanza al verano, estación que el poeta imagina con figura de mujer, para poderla amar y gozar plenamente, para confundirse en ella y ser absorbido por ella. La expresión verbal se diluye a menudo en puro sonido o en puro color, y de la percepción sensual florecen mitos y fantasías, casi como juegos y sueños de un alma que vuelve a lo elemental y se confunde en estrecha simbiosis con la vida terrestre. Mitos y fantasías que tienen la frescura y la fuerza de lo primigenio, como su poema *Versilia* que relata esta deliciosa fábula: El hombre de los ojos azules (el poeta), sentado a la sombra de un pino, saborea los jugosos duraznos de una cesta que lleva consigo. *Versilia*, la ninfa de los bosques, tentada por el perfume de la fruta, emerge de un pino para seducir a su vez al poeta.

La ambigua criatura —árbol, diosa, mujer— se le ofrece con todos los encantos de su naturaleza arbórea a cambio de esa cesta de duraznos. Y se opera la metamorfosis de esa divinidad de la selva en mujer: las escamas del tronco son sus párpados que se abren en la sombra para contemplar el mundo:

*Talora la scaglia del pino
è come una palpebra rude
che subitamente si schiude
nell'ombra a uno sguardo divino.*

y sus carnes sólidas conservan la frescura de la planta materna, y sus cabellos son violáceos como las ciruelas y sus dientes son como frescos piñones. La pura naturaleza de la ninfa no está empañada por la lujuria; ella se ofrece como un fruto maduro, pródiga y riente, provocativa en su inconsciente impudor:

*Toccami... Guarda: ho i denti eguali, più bianchi
che appena sbucciati pinocchi,
non temere, o uomo dagli occhi
glauchil Rido, se tu m'abbranchi.*

Así como *Versilia*, divinidad de la selva, irrumpe de la corteza de un pino para volverse mujer, *Undulna*, divinidad de la playa, irrumpe de la sensibilidad del poeta inmerso en la vida terrestre, ebrio de sol y de mar; es la criatura que pierde su carácter humano

para sentirse absorbida y convertida en naturaleza, en el espíritu de esa playa, de esas algas, de ese mar. Undulna es la inefable criatura que huye con pie ligero por la orilla del mar, la que compone sobre la arena todavía húmeda y orlada de espuma, el mensaje misterioso y musical de la ola, con sus signos sinuosos, con sus pausas y acordes:

*Le tempre dell'onda trascivo
su l'umida sabbia correndo;
nel tramite mio fuggitivo
gli accordi e le pause avvicendo.*

Tiene la transparencia y la levedad de las medusas marinas, iridiscente, cambiante, inasible. Undulna parece representar el anhelo de su creador en el límite de la poesía con la vida. La percepción ha llegado al máximo, la forma se ha vuelto transparente, para cantar la espiritualidad de lo sensual. En esto no hay poeta que iguale a D'Annunzio, éste es su milagro: mediante la riqueza sensual logra la inmaterialidad de la expresión. La palabra se vuelve líquida, límpida y gozosa como agua de manantial:

*Di luce beata si gode
la riva su mare d'oblìo.
La sabbia scintilla infinita,
quasi in ogni granello gioisca.
Lùccica la valva polita,
La morta medusa, la lisca.*

*In ogni sostanza si tace
la luce e il silenzio risplende.*

la luz es silencio (y por eso calla); el silencio es esplendor: dos sensaciones que se cruzan en una única percepción de la hora (otónal) hecha de luz y silencio. Luz y silencio son los dos grandes medios de que se vale la mágica sensibilidad de D'Annunzio. La luz es ora enceguecedora como en *Meriggio*, ora difusa como en *Undulna* y en *Novilunio*, ora declinante como en *La sera fiesolana*, pero siempre está rodeada de silencio: un silencio absoluto (*L'Alpe sublime*), o vagamente ritmado por la lluvia, por el canto de las cigarras que se apaga (*La pioggia nel pineto*), por el ritmo suave y regular de la ola (*Undulna*).

En *Alcyone* la lírica asume su verdadera y definitiva fisonomía, el verso se aligera, se vuelve un sopro. Los poemas más bellos son como arabescos, guirnaldas leves de palabras, magia de sonidos. La palabra es elegida por sus cualidades musicales más que por sus

cualidades figurativas. Más que la visión domina la cadencia. La trama está hecha de notas y de silencios; esto forma la tesitura necesaria al explicar el éxtasis que domina al poeta, el cual aparentemente se ensimisma, se confunde, es absorbido casi diríamos por la lluvia, por la ola, por la noche, por la luz del mediodía; pero en realidad es él el mago que absorbe esos elementos para devolverlos transformados en sombra, luz, música, silencio.

Con sus mitos D'Annunzio parece sobrepasar el poder sensorial del hombre; sus sentidos se vuelven sutiles como los de un felino o penetrantes como los de un ave de presa. Se convierte en centauro (*La morte del cervo*) para gozar de la frescura de los ríos, para saciar su sed de violencia; en divinidad marina (Glaucó) para sondear las profundidades del mar; en criatura alada (Ícaro) para medir las alturas y los abismos, para participar de la naturaleza de los dioses.

Su poema *Il fanciullo* aúna en sí todos los mitos de este libro maravilloso que es *Alcyone*. El "fanciullo" es el niño eterno. *Figlio della cicala e dell'olivo* lo llama el poeta, voz de la naturaleza y de la sabiduría: "il fanciullo" representa la armonía entre el arte y la naturaleza: la poesía. Es el pequeño fauno que al son de su flauta de doble caña encanta a todas las criaturas, y todas en él se armonizan; y si cambia el sonido de su flauta, varían también los aspectos, los colores, las voces de la vida innumerable. El palpitar de la verde lagartija, el aire, el agua, la espiga, la mano del segador, el vuelo de la paloma, todas las formas de lo creado se entonan con la melodía de su flauta. Y así como todas las criaturas viven según las modulaciones de su música, así también ese dulce sonido parece transformarse a su vez en los colores de la lagartija, volverse vuelo con la paloma, oro con la espiga, gesto del segador, parece multiplicarse en todos los aspectos de la naturaleza:

*Tu moduli secondo l'aura e l'ombra
e l'acqua e il ramoscello
e la spica e la man dell'uom che falcia,
secondo il bianco vol della colomba,
.....
ogni voce in tuo suono si ritrova
e in ogni voce sei / sparso,...*

Las cosas parecen haber sido creadas por dulce encanto, parecen vivir por obra de ese sonido, y en ese sonido todas las voces parecen refundirse. Admirable unidad cósmica que resulta de la diversidad de todas las criaturas:

*Tutto ignori e discerni
tutte le verità che l'ombra asconde.
Se interroghi la terra, il ciel risponde;
se favelli con l'acqua odono i fiori.*

Cuánta analogía entre este *fanciullo* de D'Annunzio y el *fanciullino* pascoliano, cuya suprema sabiduría nace de la intuición que le hace captar la esencia secreta de las cosas. También el pequeño Dore, en los *Nuovi Pometti* de Pascoli, al soplar en su flauta campestre, suscita la vida a su paso por la campiña que reverdece y se anima al soplo vital de su canto. Pero este niño pascoliano representa el ideal de la felicidad geórgica, el sentimiento religioso de lo agreste. Mientras que el *fanciullo* de D'Annunzio es el pequeño dios Pan, salvaje y montaraz, y en ocasiones, cruel y sanguinario.

Otro poema dannunziano que se desarrolla por una sucesión de imágenes y semblanzas es *Le stirpi canore*, otro de los poemas de *Alcyone*. Las estirpes canoras son las palabras; y también aquí las palabras se adecuan a las cosas que expresan, como si fueran el cálido fluir de la sangre, y se identifican con las formas y con los fenómenos, como suscitando en ellos la vida en el instante mismo en que los representan. La repetición de una palabra, el retorno de una imagen, parecen a veces unir las cosas más fugaces y lejanas. Estas imágenes son como algas, o como lianas, envuelven y atan. Sus cantos, dice el poeta, son hijos de la selva, de las olas, de las playas, del sol, del viento. Y sus palabras son ora jóvenes y vibrantes, ora ligeras, mudables y esfumadas como leves espiras de humo, ora temblorosas como las frondas o translúcidas como cristales, evanescentes como difusos perfumes, nocturnas como el rocío, oscuras como la muerte:

*Le mie parole
sono profonde / come le radici / terrene,
altre serene / come i firmamenti,
fervide come le vene / degli adolescenti,
.....
nette come i cristalli / del monte,
tremule come le fronde / del pioppo,
.....
labili come i profumi diffusi,
notturne come le rugiade / dei cieli,
funebri como gli asfodeli / dell'Ade...*

El punto más alto de este sensualismo místico lo logra D'Annunzio en el famoso poema *La pioggia nel pineto* que acoge en sí todos

los motivos de su naturalismo pánico para transformarlos en un vasto poema musical.

D'Annunzio ha elegido en este poema de *Alcyone* como hilo conductor y marco de sus visiones una estación, el verano, que es con su luz inmensa y sus penumbras, con sus silencios y sus notas dispersas, el verdadero protagonista de *Alcyone*. Sentido no sólo en su esplendor sino en su insensible declinar, cuando al aproximarse a su fin las luces se atenúan y esfuman en la palidez melancólica del novilunio de setiembre.

Además de destacar su culto por la belleza, su capacidad para gozar y adherir al mundo con toda su fuerza vital, debemos aludir a otro rasgo esencial que informa toda su vida y buena parte de su obra, nos referimos a su *culto por la acción heroica*, nutrido desde su primera juventud e intensificado luego por influencias de la filosofía de Nietzsche. La vida fue para D'Annunzio el campo de lucha en que se desarrollan las tendencias a la agresión y al dominio, cualidades propias del superhombre. De ahí su culto de la fuerza y del coraje, del riesgo y de la guerra. Leyendo a Nietzsche D'Annunzio creyó comprender que el instinto es la única verdad y que la fuerza es la única ley; que acercándose a la animalidad el hombre supera al hombre y se vuelve héroe.

Pero no debe exagerarse la influencia de Nietzsche pues ya existían en el poeta las cualidades y los defectos que debían llevarlo a exaltar el mito del superhombre, a oponer al Cristianismo los valores físicos de la voluntad, de la lucha, de la audacia, el derecho de los fuertes a dominar sobre los demás. En esta concepción individualista de la vida se inspira mucha parte de su obra, especialmente sus novelas y tragedias, casi todas historias de pasión y violencia, de lujuria y de sangre.

Era natural que esta exaltación de sus facultades instintivas lo llevaran a exaltar la guerra y más tarde a participar activamente en ella.

Llegados a este punto debemos destacar que en la guerra D'Annunzio no se comportó como magnífico caballero solitario de una aventura personal, como pretenden algunos, sino que su heroísmo fue verdadero, al igual que su afectuosa solidaridad con sus soldados.

Se sintió llamado a vivir en perpetua plenitud, libre de todo vínculo y de toda ley. A través de su vida y de su obra cosechamos una colección de sentencias adoptadas por él o por los personajes de sus novelas como normas de vida y acción. En ellas se refleja su egocentrismo, su espíritu audaz... y también su necesidad de

ponerse en evidencia, de dar a conocer su programa, de representar el papel del primer actor y del héroe. Cada uno de sus personajes es un autorretrato, ya viva en un ambiente primitivo o tienda a realizar el mito del superhombre².

En el filósofo alemán D'Annunzio ha descubierto un alma trágica, afín a la suya. Pero, como ya hemos dicho, la doctrina del superhombre no hace más que fijar conceptualmente la tendencia instintiva del poeta.

Su *Canto Novo*, libro de juventud, contiene ya los gérmenes de esa idea de poder y de predominio que se personificará luego en los protagonistas de algunas de sus novelas, y que aparecerá transfigurada en poesía en muchas páginas de la *Laus Vitae*. Este poema es un canto a la vida, una alabanza, una exaltación dionisiaca de todos sus dones, un canto a la Diversidad *sirena del mundo* que acoge en sí un número infinito de formas. A esta diversidad de aspectos responde la multiforme vitalidad del poeta, siempre alerta, al acecho, a la espera, pronta a captarlo y a gozarlo todo, porque siente que todo se le debe, que todo le está destinado:

*O Vita, o Vita / dono terribile del dio, ...
Chi t'amò su la terra / con questo furore? ...
... Laudata sii, Diversità
delle creature, sirena del mondo!
... La mia anima visse / vigile a ogni soffio
sempre in ascolto, / sempre in attesa, / pronta a ghermire,
... in ogni luogo, in ogni evento, / la mia anima visse
come diecimila!*

Y siempre hay en él la necesidad prepotente de superar todos los obstáculos, de ir más allá... Pero si el deseo no tiene límites, el poder humano es limitado, sólo la fantasía, la virtud creadora, tiene el poder de transfigurar las cosas, de dilatar la mezquina realidad creándole horizontes infinitos:

*Tutto fu ambito / e tutto fu tentato
Ah, perchè non è infinito
come il desiderio / il potere umano?
Quel che non fu fatto / io lo sognai,
e tanto era l'ardore / che il sogno eguagliò l'atto.*

El poder del sueño, de la fantasía, iguala a la realidad: es la *condición misteriosa*, para decirlo con las palabras del poeta *que da vida*

² Andrea Sperelli, protagonista de *Il Piacere*; Stelio Effrena, *Il Fuoco*; Claudio Cantelmo, *La Vergine delle Rocce*; Tulio Hermil, *L'Innocente*; Giorgio Aurispa, *Il Trionfo della Morte*.

a la obra de arte, es la virtud de transformar en especies ideales las figuras pasajeras de la voluble existencia. Tal es el prodigio del arte. En este mismo poema (*Laus Vitae*), el poeta evoca una noche de su adolescencia, inefable, bellísima, en la que, después de una espera misteriosa, se sintió como transfigurado al recibir los dones de Dionisos y de Afrodita: la naturaleza gozosa y el amor eran suyos, él era dueño del mundo, jugoso, enorme fruto que se ofrecía a su sed insaciable. Entonces su corazón titánico tuvo la revelación de su voluntad de gloria y de conquista:

*“O mondo, sei mio”, (exclama el adolescente)
“ti coglierò come un pomo / ti spremerò alla mia sete,
alla mia sete perenne, / E d’essere un uomo
più non mi sovvenne.”*

Olvida su condición de hombre y se siente dios. Así, en los tres primeros cantos de la *Laus Vitae* narra cómo, a través del placer y el goce, llegó a transfigurarse y a vivir en el mito. Uno de los momentos más delicadamente poéticos de este episodio lo constituye el de la espera ansiosa del adolescente en el silencio nocturno: sus sentidos se van afinando misteriosamente hasta casi alcanzar lo místico. Son versos bellísimos por la tenuidad del sonido y más aún por esa personificación del silencio que es como un alma que escucha en la noche:

*Un’ala si mosse / una foglia cadde,
un calice si schiuse / traboccò una fonte,
una lingua lambì l’acqua, / un’orma calcò l’erba,
... un odor si diffuse umido nella caldura.
Tutti i miei sensi / vigilavano, nell’attesa
della gioia oscura.
Una bellezza / indicibile io sentia
spanderst per le mie membra, / come chi transfigura.*

La luz de un relámpago revela a los ávidos ojos del adolescente una vid cargada de racimos: es la vida, plena de dones. Y de esos racimos el poeta coge el más grande. El perfume de todas las viñas se condensa en él, símbolo de una vida plena, que colma los corazones de una ebriedad del hombre que se siente dios. Sólo el vino y el amor tienen la virtud de revelar al hombre algo que supera el breve giro de su poder. La figuración en racimo del don de Dionisos explica todas las imágenes sensuales de estas estrofas que se suceden en un crescendo ditirámico: olor de viñas, sabor de mostos, vendimias, cantos, danzas. Es esta capacidad de goce la que da

al poeta la ilusión de poder sobrepasar los límites de lo humano. Como un antiguo auriga conduce a su cuadriga imperial; son las fuerzas que le darán la ilusión de sobrepasarse a sí mismo, sin tregua:

*Volontà, Voluttà, / Orgoglio, Istinto,
quadriga imperiale mi foste...
quadriga negli Atti più puri
coniata come l'antica
nel rovescio del tetradramma,...*

De Voluntad, de Orgullo, de Instinto está marcada toda su obra de poeta, con tan firme y claro relieve que recuerda la cuadriga acuñada en el reverso de las antiguas monedas griegas y siracusanas (el tetradracma, símbolo de poder y de opulencia). La interrogación final de este canto tiene la belleza de lo abierto, expresa la infinitud de su deseo jamás saciado. Desde el vértice del peligro vencido, su ebriedad le hace buscar nuevos peligros, en un ímpetu heroico que busca superar todo límite, aun a costa de la vida:

*A levante, a ponente,
per ovunque guardai
dall'adamantina cima
del rischio; e sempre mi chiesi:
"Ove debbo ancora salire?"*

Pero en el momento mismo en que el poeta proclama su osadía siente (aunque no lo exprese) la vanidad de su esfuerzo, lo limitado de todo goce, de toda conquista material: es de la melancolía de ese sentimiento no expresado, de su insatisfacción, que nace su verdadera poesía.

Para comprender a D'Annunzio poeta no debemos escucharlo cuando levanta la voz con énfasis oratorio o encomiástico, sino cuando la apaga y casi la escucha dentro de sí mismo, cuando concede una tregua a su afán de poseerlo todo, cuando deja de concebir al mundo como presa, para concebirlo como objeto de contemplación. Entonces lo vemos replegarse en sí mismo, refugiarse en las memorias de su infancia, con un sentimiento nostálgico, con una tristeza humana nutrida de insatisfacción, con un estilo modesto y casi desnudo. Nace así el motivo de la *tregua* (tregua a su ambición de superhombre), el de la *madre*, el de la *infancia*, el de la *derrota*. Este es el D'Annunzio de *La contemplazione della morte* y más aún, el del *Notturmo*, de *Le Faville del Maglio*, del *Libro Segreto*.

En enero de 1916 D'Annunzio en una acción de guerra es herido en el ojo derecho y debe permanecer inmóvil, con los ojos vendados, por varios meses. Es entonces que escribe su *Notturmo*, sobre estrechas tiras de papel que su hija Renata, la *Sirenetta*, prepara para él. El poeta, acostado en posición supina, escribe sobre esa tira que contiene un solo renglón. Con el pulgar y el dedo del medio la hace correr a medida que escribe. La habitación está a oscuras. Así, renglón a renglón, sobre más de diez mil tiras de papel, D'Annunzio escribe el libro que él llama *el comentario de las tinieblas*. Son recuerdos, impresiones fugaces, episodios de guerra, confesiones, como una larga cinta de celuloide que proyecta sobre una pantalla una danza de visiones heterogéneas. El tono de este libro es intenso, el estilo rápido, fragmentario, incisivo (pausas frecuentes, párrafos sin verbo); recuerda por momentos la prosa modernísima de los contemporáneos.

Puede decirse que la poesía más alta del *Notturmo* fue conquistada por D'Annunzio en el momento de su desventura: ésta lo obligó a replegarse en sí mismo, a explorar en profundidad su mundo de memorias. Es extraño y significativo que este libro de las tinieblas esté tan lleno de luz, de esa luz y de esa gracia alada que sólo puede compararse con las más puras poesías de *Alcyone*. Dentro de su ojo apagado (el poeta había perdido irremisiblemente su ojo derecho) las cosas renacen con una existencia autónoma, alucinada; el dolor multiplica las sensaciones visivas. Son primero apariciones de color violeta, *una selva de amatistas*; luego es como si pájaros multicolores llegaran en bandadas.

Los sentidos parecen mezclarse intercambiando sus funciones y su carácter; sus dedos se vuelven *videntes*, cuando al tocar una por una las flores de un ramillete, las reconoce al tacto: *I fiori sono posati su la rimbocatura. Li ho sotto le mie dita veggenti. Li palpo, li separo, li riconosco... Gli steli sono ineguali. Il profumo al fiuto aumenta come il dolore in una scalfittura. C'è il giacinto, c'è la zagara. È il nome arabico che dà al fiore d'arancio la Sicilia saracena. L'appresi, adolescente, su la mia riva, dal mozzo d'una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo.*

Y no sabemos si es el perfume de la flor, o el de su adolescencia, o el de algo lejano y exótico traído por el marinero, lo que a través de ese nombre llega al poeta.

Las imágenes son leves, aéreas, de inefable dulzura: *Sento un passo salir la scala. Sento la voce della Sirenetta. La sento che s'av-*

vicina come l'acqua sente il volo d'un uccello scuro che in essa si riflette quando annotta.

Y así a través del dolor y del recogimiento, en la intimidad de su alma, madura la verdad: *Perchè voglio guarire? Non è ingiusta questa volontà di guarire? Davanti a chi mi può valere questo lungo tormento? Davanti a chi mi può essere meritoria questa dura pazienza per riacquistare quel che ho donato? Se la mia carne consente, il mio spirito repugna. Il corpo è impigliato nell'inganno, l'anima è fortificata nella verità.*

Una nueva piedad nace en el D'Annunzio de los últimos años, cuando, después de su participación heroica en la guerra, después de la hazaña de Fiume, el poeta vive retirado y solitario en su villa del *Vittoriale*, sobre el Lago de Garda. también para él la guerra se ha ido despojando de toda grandilocuencia para asumir un significado de dolor elemental y fatal. Sólo en tan grande dolor y martirio podía Italia hallar conciencia de haber nacido al mundo como nación y aquilatar el precio de haber nacido.

D'Annunzio escribe sus mejores páginas transportando recuerdos de su experiencia de guerra, siempre sentida con ese significado de sacrificio. Agrega nuevos retratos de mártires a los ya presentados en obras anteriores. Y si en aquellas obras había exaltado sobre todo las estaturas solitarias, aquí se siente estimulado por un nuevo sentimiento de piedad a exaltar figuras y dolores humildes y olvidados. La humildad, milagrosamente, ha llegado hasta él.

Habere, none haberi, proclamaba orgullosamente el poeta en el tiempo de sus esplendores, de sus éxitos mundanos; o sea, *poseer, no ser poseído*. Ahora, al final de su vida su lema ha cambiado; lo leemos en la contratapa del *Notturmo*: *Io ho quel che ho donato*.

Así, después de haber buscado en sus tragedias una manera de poesía túrgida y vehemente, la más sincera sustancia del alma brotaba de él en una escritura triste, dicha en voz baja, humilde. De una materia pretensiosa y perecedera que el artista se obstinaba en no dejar morir buscando forjar con ella figuras y mitos teatrales, se desprendía una verdad gris, humillada pero auténtica y cargada de nueva poesía. Y el poeta es conciente de su liberación cuando se reconforta en esa verdad escondida y suya que le sugiere nuevos modos de arte y le da nueva vida. Se despoja de las suntuosas vestiduras y recurre al fragmento. Pero su fragmentismo es coherente y orgánico aún en su aparente dispersión: marca una serie de retornos a un punto vital. Su sensualismo, su diletantismo, su obsesión por

crear imágenes, están reconducidos al punto en que hallan una fórmula austera y hasta trágica.

Este era el don escondido que la Vida tenía reservado al poeta, para recompensarlo de su encendido y ferviente amor por ella.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Universidad Nacional de Cuyo

LA POÉTICA DE LUIS CERNUDA

EMILIA DE ZULETA

Para José F. Cirre

La obra de Luis Cernuda se inicia con la publicación de un conjunto de nueve poemas, en el número 30 de la *Revista de Occidente*, bajo el título de *Versos*. En 1927 aparece su primer libro, *Perfil del aire*, y en 1936 *La realidad y el deseo*, que incluye poemas de etapas perfectamente delimitadas e irá creciendo en las ediciones siguientes, a manera de obra única y orgánica¹. En ella terminarán por integrarse varias series de poemas inéditos y algunos libros publicados separadamente: *Las nubes* (1943), *Como quien espera el alba* (1947), *Poemas para un cuerpo* (1957). Después de la tercera edición de *La realidad y el deseo* (1958), aparece *Desolación de la quimera*², continuación y conclusión de la sección XI de aquel libro, y posteriormente, una cuarta edición completa (1965). A este conjunto de obra en verso habrá que agregar, por su estrecha relación de temática y de actitud, el libro de poemas en prosa, *Ocnos*³. En 1948 aparecen *Tres narraciones* y en 1952 sus *Variaciones sobre tema mexicano*⁴.

El desarrollo de esta obra de creación coincide con la formulación de su poética y de varios ensayos de crítica y teoría literaria. Hacia el final de su vida, reúne en libro una serie de comentarios, artículos y ensayos que había publicado a lo largo de treinta años: *Poesía y literatura* (1960), y *Poesía y literatura. II*, (1965), que se publica como obra póstuma. En esa etapa final habían aparecido otros dos libros suyos con un carácter más orgánico, aunque muchas de las reflexiones allí contenidas procedan de diferentes épocas y,

1 CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid, Cruz y Raya, 1936; México, Séneca, 1940; Tezontle, 1958; Tezontle, 1965.

2 *Id.* *Desolación de la Quimera*. México, Joaquín Mortiz, 1962.

3 *Id.* *Ocnos*. 1ª ed. Londres, 1943; 2ª ed. Madrid, Insula, 1949; 3ª ed. México, Universidad Veracruzana, 1963.

4 *Id.* *Variaciones sobre tema mexicano*. México, Porrúa, 1952.

en algunos casos, hayan sido anticipadas en escritos anteriores. Se trata de *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1958) y *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957).

Este último libro no es un manual ni un panorama completo, como ya su título lo hacía prever, pero sus capítulos tampoco pueden ser considerados como estudios independientes. Sus conceptos acerca de las relaciones entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito y acerca de la función de la poesía y la misión del poeta, presiden de modo explícito o implícito esta revisión. Además, un criterio definido acerca de lo que en la poesía española hay de vivo o eficaz, le da unidad al libro y un enfoque original a la valoración de ciertos autores o a la exclusión de otros. Aunque en ocasiones sus juicios son injustos o caprichosos, habrá que tener en cuenta su ordenación de épocas y promociones, así como la visión nueva que aporta sobre algunos puntos, especialmente en el caso de Bécquer, Campoamor y Gómez de la Serna.

I. UBICACIÓN DE CERNUDA. COINCIDENCIAS Y FILIACIONES

Decíamos que la obra de Cernuda comienza a aparecer a mediados de la década del veinte, o sea, contemporáneamente con la de otros poetas del grupo o generación de 1927. Su primer libro, *Perfil del aire* (1927), coincide con la aparición de *Cántico* de Jorge Guillén, 1928; *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, 1928; *Romancero gitano* de Federico García Lorca, 1928. Se le habían anticipado ya el mismo Lorca con su *Libro de poemas* (1921), Dámaso Alonso, con *Poemas puros* (1921), Gerardo Diego, con *Imagen* (1922), Pedro Salinas, con *Presagios* (1923), Rafael Alberti, con *Marinero de Tierra* (1924). El hecho de que el libro que marca su madurez poética, *La realidad y el deseo*, aparezca en 1936, ha desplazado el puesto de Cernuda en la historia literaria hacia una segunda promoción de poetas, surgidos inmediatamente antes de la guerra civil. Tal ubicación se advierte en los manuales de Valbuena Prat, Ángel del Río y Torrente Ballester; mientras que, por el contrario, los escasos trabajos de conjunto sobre el período —J. F. Cirre, D. Alonso, J. L. Cano—, y la importante antología de Gerardo Diego, *Poesía española*, lo incluyen como integrante de aquel grupo o generación de 1927.

El propio Cernuda se ha hecho cargo de este problema de su ubicación cronológica en un curioso diálogo, *El crítico, el amigo y el poeta* (1948), donde, para refutar las opiniones que explican su

primera poesía por la imitación de Guillén, se basa en que ambos comenzaron su labor casi simultáneamente⁵. De todos modos, Valbuena Prat, uno de los primeros críticos que se refiere a esa influencia de Guillén, cuida bien de señalar que tal relación se reduce a lo más externo, a la métrica, y que aun ésta es utilizada de un modo altamente original⁶.

Sin duda, aunque existen esos contactos con Guillén, la lectura de los primeros poemas de Cernuda, revela que el joven poeta tenía ya una personalidad propia por esos años en que publica su primer libro. Aparece en ellos un mundo inmóvil, proyectado sobre un tiempo detenido. La noche es la muerte y el día, un cotidiano regresar a la vida; el cristal de la ventana —como tantas otras veces en la lírica contemporánea—, irisa la luz y permite establecer entre el soñador y el mundo una relación lúcida y coherente. El canto lírico surge, en ocasiones, frente a los objetos cotidianos e inmediatos. Estas coincidencias temáticas y el predominio de ciertas formas estróficas —décimas, cuartetos de heptasílabos—, pueden inducir a engaño sobre la profundidad de la influencia guilleniana. Lo cierto es que una lectura más detenida revela de inmediato un predominio del elemento subjetivo mucho más intenso que en Guillén. También existen hondas diferencias de sentimiento entre ambos; Cernuda es el poeta de la soledad omnipresente, la indolencia, la presencia obsesiva de la página en blanco, como signo de esterilidad y de frustración. A través de los sentidos el poeta entra en contacto con el mundo, pero esa experiencia no culmina en el gozo intelectual, en la plenitud, en la afirmación de sí que encontramos en *Cántico*, sino en un moroso “afán de amor y olvido”.

Frente a la ventana de Cernuda no hay un contemplador ávido de esa perfección que se le entrega, acotada, límpida, en relieve: adentro hay soledad, esterilidad, impotencia; afuera, hastío. Su presente, inmovilizado, ingrávito, respira el presentimiento de la muerte, la inminencia del cambio y del tránsito. El jardín secreto, escondido entre sus muros —otra imagen predilecta de Guillén que utiliza Cernuda—, más que presente concreto es sueño del tiempo que pasa, de la noche que marchitará las ramas y las aguas.

Esta temprana capacidad de asimilar y de transformar influencias inmediatas o remotas, hace de Cernuda un poeta singularmente desconcertante para los cazadores de fuentes o de parentescos. Pocos poetas españoles de su época han integrado en su poesía de un

⁵ Id. *Poesía y literatura*. Barcelona, Seix-Barral, 1960. p. 206-229.

⁶ VALBUENA PRAT, Ángel. *La poesía española contemporánea*. Madrid, Ciap, 1930. p. 123-125.

modo tan perfecto la experiencia literaria anterior, no como fórmula de fabricación retórica sino en un proceso de incorporación originalísima, en torno de un núcleo biográfico, de una experiencia vivida.

Como consecuencia, la filiación de Cernuda ha dado motivo a diversos estudios que llegan a conclusiones muy diferentes. Pedro Salinas fue el primero en señalar el planteo romántico de *La realidad y el deseo*: su examen de la temática, de la actitud y del sentimiento, le permiten afirmar que Cernuda representa "la reducción a su pura esencia del lirismo romántico español"⁷. Cirre, por su parte, lo caracteriza de la siguiente manera: "Romántico a veces, siquiera por el tono, a menudo clásico, por la manera, en un perpetuo afán de descubrir y descubrirse"⁸. Dentro de una línea interpretativa semejante, José Luis Cano indaga en los aspectos temáticos y expresivos y extrae conclusiones muy sugestivas acerca de las relaciones entre Cernuda y una línea de lírica romántica que incluye a Keats, a Holderlin y a poetas andaluces como Bécquer y Antonio Machado⁹. Este sentimiento romántico, que se muda en ciertos momentos en un neorromanticismo superrealista, o que se reviste de temas y formas clásicas, ha alimentado, pues, una amplia literatura crítica cuya evolución ha analizado con precisión Carmelo Gariano¹⁰. A nuestro criterio, este problema del clasicismo o del romanticismo de Cernuda, de la filiación de su obra, de sus coincidencias con otros poetas, puede explicarse, en primer término, a la luz de su concepto de lo contemporáneo. Para Cernuda, lo contemporáneo no comienza con el Modernismo, sino más atrás, a fines del siglo XVIII, cuando de la coexistencia de lo clásico y de lo romántico, nace el lirismo moderno: Blake, Holderlin, Leopardi, Nerval, Pushkin¹¹. Ésta es también la actitud central de Cernuda: voluntad de síntesis y de integración. Desde otro ángulo ha sido expresada por Octavio Paz en una fórmula que tiene todo el valor de una clave para explicar su obra: la lectura como reconocimiento¹². En efecto, si —como piensa Paz—, debe interpretarse la poesía de Cernuda como biografía espiritual —que es, al mismo tiempo el

7 SALINAS, Pedro. *Luis Cernuda, poeta*. (1936). (En su *Literatura española. Siglo XX*. México, Robredo, 1949, p. 227).

8 CIRRE, José F. *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*. México, Gráfica Panamericana, 1950, p. 125.

9 CANO, José Luis. *La poesía de Luis Cernuda*. (En su: *Poesía española del siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960, p. 313-380).

10 GARIANO, Carmelo. *Aspectos clásicos de la poesía de Luis Cernuda*. (Hispan. XLVIII, 2, may. 1965, p. 234-246).

11 CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 22.

12 PAZ, Octavio. *La palabra edificante*. (PSA., CIII, oc. 1964, p. 41-82).

mito del poeta moderno y el testimonio de la soledad del hombre de nuestro tiempo-, esta biografía está estrechamente ligada a una experiencia literaria entrañable, vía de penetración en el mundo de los hombres, de la naturaleza y de la historia. Como es natural, se trata, ante todo, de una experiencia poética, pero transformada —dentro de la mejor tradición simbolista—, en un camino hacia el conocimiento total. El romanticismo de los clásicos, el clasicismo de los románticos, las iluminaciones de los simbolistas, el ascetismo fulgurante de los cubistas, el desorden de las imágenes y el delirio sentimental de los superrealistas: toda la herencia poética —y cultural—, alimenta las raíces conceptuales de su testimonio poético, original y único.

Vana parece, pues, la pretensión de descubrir huellas misteriosas en Cernuda, puesto que él, como otros creadores ultraconscientes del post-simbolismo, por doctrina estética ha hecho alarde de sus deudas. Ya en la *Poética* que precede a sus versos en la antología de Gerardo Diego, recuerda los nombres de poetas afines: Byron, Shelley, Keats, Teócrito, Goethe, Holderlin. Más tarde, como Eliot y otros grandes poetas contemporáneos, se ha propuesto rendir lúcida cuenta de las experiencias literarias que precedieron a la elaboración de su obra, y de ello resultó un documento único dentro de la lírica española moderna: *Historial de un libro*¹³. Octavio Paz, en el ensayo citado, ha establecido con el mismo criterio —herencia asumida y no influencia más o menos consciente—, otras relaciones de la obra de Cernuda. A estos dos últimos trabajos remitimos en este capítulo de filiaciones y coincidencias.

II. POÉTICA

Tradición y lenguaje

Sin embargo, al encarar el examen de su poética, debemos detenemos a considerar la influencia que —a dos alturas diferentes de su vida y de su formación—, ejercieron sobre él dos grandes poetas y críticos de poesía: Pedro Salinas y T. S. Eliot. El pensamiento de ambos preside la poética de Cernuda en su aspecto central: el concepto de tradición y, por ende, sus ideas acerca de las

¹³ CERNUDA, Luis. *Historial de un libro*. (En su: *Poesía y literatura*, (1960). p. 233-280).

relaciones entre el creador y la herencia cultural y poética que éste recibe.

En el ya mencionado *Historial* se registran datos sobre el magisterio de Salinas, de quien fuera discípulo en la Universidad de Sevilla desde el año 1919. Durante esa etapa hace la lectura y relectura de Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón; luego el mismo Salinas le indica nombres franceses, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y, más tarde, Gide. Este primer contacto tiene, a nuestro juicio, suma importancia ya que, como se sabe, entre el grupo de poetas-profesores de la generación del 27, es Salinas quien tiene el concepto más reflexivo de la tradición como proceso dinámico de sucesión y cambio, en el doble plano de la creación lingüística y literaria. Años más tarde, ambos coinciden al situar a Manrique como figura de central importancia en la evolución de la lírica castellana entre el fin de la Edad Media y el Renacimiento. Al respecto, es suficientemente expresivo el título del conocido libro de Salinas: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947). Para Cernuda, Manrique es la culminación y el final de una tradición expresiva de equilibrio entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito; de integración entre la vida y la muerte; entre la acción exterior y la acción interior¹⁴.

Tradicición y novedad deben ir en proporción justa, agrega Cernuda. En esta afirmación es evidente la influencia de T. S. Eliot, para quien la persistencia de la facultad creadora de un pueblo consiste en el equilibrio de tradición y originalidad, y para quien el artista aparece necesariamente ligado, no sólo a su propia generación, sino a una tradición total que abarca el conjunto de la literatura europea desde Homero¹⁵.

De Eliot, ha señalado Paz, proceden también las ideas de Cernuda acerca de precisión y objetividad, y del poema largo como construcción musical. Agregaremos que, a nuestro juicio, también debe a Eliot su concepto del clasicismo como madurez, dentro de un proceso dinámico de triple ritmo —preclasicismo, clasicismo, post-clasicismo—, cuyo primero y último momentos se resienten de idéntica excentricidad y monotonía. Para Eliot, la madurez de espíritu del clásico se traduce en madurez del lenguaje y en perfección del estilo común¹⁶. Este tema de las relaciones entre el lenguaje ha-

14 CERNUDA, Luis. *Tres poetas clásicos*. (1941). *Tres poetas metafísicos*. (1946). (En su: *Poesía y literatura*. 1960. p. 37-53; p. 57-74).

15 ELIOT, T. S. *La tradición y el talento individual*. (1917). (En su: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, 1944. t. I. p. 11-23).

blado y el lenguaje escrito en la historia de la poesía, ha sido para Cernuda motivo de meditación en los libros citados y, como ya anticipáramos, piedra de toque para su juicio crítico sobre poesía. Con este enfoque encara, por ejemplo, su revaloración de la poesía de Bécquer: Bécquer en su momento —como Garcilaso en el siglo XVI—, es un clásico porque su expresión tiene claridad y firmeza clásica. Uno y otro poeta, a diferentes alturas históricas, crean una nueva tradición poética haciendo coincidir su expresión literaria con el habla usual. Tal es, asimismo, el fundamento de sus opiniones acerca de Campoamor, autor sobre el cual abre una nueva perspectiva crítica por su defensa del lenguaje natural¹⁷.

A nuestro juicio, estas dos conexiones, Salinas, Eliot, son capitales para iluminar el resto de las coincidencias y relaciones literarias que ha manifestado el propio Cernuda o que ha rastreado la crítica. En síntesis, hay en él una idea de la tradición como proceso vivo y permanentemente renovado que se desarrolla en estrecha relación con el recíproco intercambio entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito. Los puntos de equilibrio de este proceso constituyen los momentos clásicos: en consecuencia, diríamos que su classicismo —como el de Valéry—, es el orden que periódicamente se impone sobre un desorden anterior.

Hay que tener en cuenta, además, la influencia que la enseñanza de la literatura, como profesión habitual, ha tenido sobre su trabajo poético¹⁸; y, más aún, la enseñanza en el extranjero, hecho que aumenta en él la conciencia de su propia tradición lingüística y poética, como en el caso de otros dos grandes poetas profesores, Salinas y Guillén.

Este tema de la continuidad tradicional de la labor poética vuelve insistentemente a lo largo de la obra de Cernuda y constituye un *leit-motiv* unificador de su poesía, sobre todo en los últimos años. En la serie titulada *Como quien espera el alba* (1941-1944), se incluyen dos poemas muy significativos de esta inserción del poeta en un proceso temporal que lo trasciende pero que, en gran medida, da sentido permanente a su propia voz precedera. El destino del poeta en el tiempo, a través del juicio sucesivo de las generaciones, aparecen en "Góngora", biografía espiritual del poeta ilus-

16 Id. *¿Qué es un clásico* (En su: *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, 1959. p. 50-69).

17 CERNUDA, LUIS. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. p. 35 y ss. Muy oportunamente C. P. Otero ha señalado la prioridad de Cernuda en este aspecto. *Indígenas y extranjeros sobre Cernuda*. (La Caña Gris, Valencia, 6-7-8, otoño, 1962).

18 Id. *Historial de un libro*. p. 260.

tre que vuelve a Córdoba a morir, cansado y solo. En cambio, "A un poeta futuro" se dirige al amigo que en el porvenir lo comprenderá como no lo comprenden hoy los hombres. Sus versos le harán llegar el eco de su afán; sus sueños y deseos, su vida, tendrán, al fin, sentido. En ambos poemas la función del poeta aparece como una tarea eterna que persiste sobre las limitaciones del tiempo; que se encarnó en poetas ya idos y que se encarnará en los que vendrán.

En una etapa posterior, *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), Cernuda insiste en situar la creación poética en esta perspectiva temporal. "Un poeta" es el poema de la continuidad tradicional en la labor creadora: evoca al poeta que primero recibió sus versos, a las voces ascendientes que tanto enseñan. En este poema hay una alusión a Juan Ramón Jiménez, según lo declara el propio Cernuda¹⁹.

En la serie final, *Desolación de la Quimera* (1956-1962), el poeta vuelve a dar testimonio de su tradición, que ahora es sentida como una verdadera fatalidad poética y lingüística que se acepta con cierta rebeldía resignada. Su "Díptico español" —terrible negación de la España del presente y del pasado—, dice: *No he cambiado de tierra, / porque no es posible a quien su lengua une, / hasta la muerte, al menester de poesía; y agrega esta definición cabal de su obligada fidelidad:*

*no es el poeta sólo quien ahí habla,
sino las bocas mudas de los suyos
a quienes él da voz y les libera.*

.....
..... *Poeta alguno
su tradición escoge, ni su tierra,
ni tampoco su lengua; él las sirve,
fielmente si es posible.*²⁰

Poesía y realidad

Un examen de sus propios textos nos revelará, ahora, sus ideas acerca de la función de la poesía y acerca de sus relaciones con la realidad y con otros ámbitos de la creación estética. Cernuda, que ha situado el origen de la poesía contemporánea en la coexistencia de clasicismo y romanticismo, confirma con su poética su propio entronque en esta doble tradición.

19 *Id.* *Los dos Juan Ramón Jiménez.* (En su: *Poesía y literatura.* II. Barcelona, Seix-Barral, 1965. p. 111).

20 *Id.* *Díptico español.* (En su: *La realidad y el deseo.* México, Tezontle, 1965. p. 330. En lo sucesivo citaremos por esta edición, R y D).

Su actitud en la ya mencionada antología *Poesía española*, de Gerardo Diego, es compleja y aparentemente contradictoria. Afirma, primero, que detesta la realidad; pero poco después aclara que, en cierto modo, la ama demasiado. Ama a sus amigos, ama el sol y el mar de su tierra, aunque cree que éstos son los mismos en todo el universo. Lo que queda en pie, fundamentalmente, es la imagen del poeta solitario, en una actitud de rebeldía y de desagrado. De un modo u otro esta imagen habrá de perdurar: el poeta está solo, con su poder daimónico que actúa sobre los hombres, con su don lírico, que es muchas veces instrumento de destrucción.

El origen de su poesía —así lo declara—, está en su afán de anegarse en la creación, y la esencia del problema de lo poético consiste en el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad. El poeta debe, pues, fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, en relación con la belleza invisible o “idea divina del mundo”, como la llama para completar su formulación de este programa platónico²¹. El poeta es el que infunde *con su obra, la fe, la certidumbre / maga de nuestro mundo visible e invisible*²². Más que de Ideas o de esencias inmutables, se trata de imágenes o tipos, principios preexistentes de vida, anteriores a toda vida y a toda forma, tal como lo concibe el platonismo romántico²³. el poeta como un mediador, en la cúspide de la escala de los seres, establece la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, gracias al poder de la palabra

*Es breve la palabra como el canto de un pájaro,
mas un claro jirón puede prenderse en ella
de embriaguez, pasión, belleza fugitivas,
y subir, ángel vigía que atestigua del hombre,
allá hasta la región celeste e impasible.*²⁴

Esta conciencia de que existe una belleza anterior y perfecta no lo confina en la negación de la belleza efímera, sino que funda su doble impulso: hacia la realidad y contra la realidad; su rebeldía contra el tiempo y su afán por detener el instante transitorio. Un poema de *Como quien espera el alba*, “Río vespertino”, reitera la

21 ID. *Palabras antes de una lectura*. (1935). (En su: *Poesía y literatura*. 1960. p. 195-201).

22 ID. “El poeta”. R. y D. p. 252.

23 BEGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954. p. 170.

24 CERNUDA, Luis. “A Larra con unas violetas”. R. y D. p. 142.

reflexión sobre el destino del poeta, contrapuesto al destino de los demás hombres. Su vocación es, ante todo, vocación de unidad: la tarea del poeta consiste en “ver en unidad el ser disperso”; él es el ... *hombre / que para el hombre canta, pretendiendo / ser voz significante de la grey...*²⁵. No es el sueño lo que lo ocupa, sino la verdad oculta *como el fuego / subyacente en la tierra*. No importa que no sea escuchado porque su misión es de fe, en procura de luz

*Si la voz del poeta no es oída,
¿sino mejor no es para el poeta?
Del hombre aprende el hombre la palabra,
mas el silencio sólo en Dios lo aprende.*²⁶

El poema, que integra, evidentemente, esa gran biografía espiritual de que hablábamos antes, está enmarcado en un paisaje irreal de tiempo suspendido por el canto de un pájaro, que se vuelve paisaje interior, cargado con los signos del tiempo y de su fin inexorable. En la expresión poética de esta vivencia del tiempo y de la muerte, las resonancias de Garcilaso que encontráramos en libros anteriores, son sustituidas por otra sombra venerable, Quevedo.

*Con tácita premura en cada ciclo
la primavera acerca más la muerte
adondequiera que los ojos miren
memoria de la muerte sólo encuentran.*²⁷

En otros poemas volverá insistentemente sobre esta concepción: la obra poética es conciencia de la variedad, del cambio; aspiración a la identidad y a la armonía; palabra que encierra lo temporal, la unicidad y la perfección²⁸, porque el poeta es *aquél que ilumina las palabras opacas / por el oculto fuego originario*.²⁹ Este fuego originario es la sustancia primera de Heráclito, según se aclara con la lectura de un poema de la serie final³⁰.

Esta tarea de relacionar las apariencias con la esencia, de acercar el deseo a la realidad —lo hemos dicho—, se ejerce solitariamente. El creador es como un péndulo que pocas veces se detiene en la plenitud de la conciencia, en la serenidad de la visión perfecta; con

25 *IBID* p. 226.

26 *IBID.* p. 228

27 *IBID.* p. 227.

28 *Id.* “El nombre”. *R. y D.* p. 245-246.

29 *Id.* “A un poeta muerto. *R. y D.* p. 132. (En la edición 1940, “sus palabras opacas”).

30 *Id.* “A J. R. J.” *R. y D.* p. 335.

mayor frecuencia se demora en el extremo oscurecido por la amargura y el hastío. Lo cierto es que, alternativamente, la amargura se convierte en rebeldía. En *Invocaciones* (1934-1935), serie donde la religiosidad pagana suele ceder su lugar al acento cristiano, figura un extenso poema "La gloria del poeta". Como en los grandes poemas románticos, Cernuda se dirige al demonio —"hermano mío, mi semejante"—, y le pide que no se burle de su sueño, de su impotencia y de su caída. "Somos chispas de un mismo fuego", dice en uno de sus versos, y desde esa posición de ángel rebelde, juzga a los hombres en una terrible enumeración de sus defectos y de sus vicios.

*Oye sus mármóreos preceptos
sobre lo útil, lo normal y lo hermoso,
óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor dar canon
a la belleza inexpresable,*³¹

El poeta se muere de hastío, cansado de la "vana tarea de las palabras", solo en la tierra, mientras el demonio contempla desde la altura la vaciedad de la vida de los hombres y la nimiedad de sus aspiraciones. El poema termina con un desolado clamor de entrega a la posesión diabólica que se manifiesta con evidentes imágenes sexuales. El ala que hiere a los ángeles de poemas anteriores, se convierte aquí en el amargo puñal cuyo golpe es la única gloria del poeta, pues sólo la muerte puede hacer resonar la melodía prometida.

En la serie siguiente —*Las nubes* (1937-1940)—, incluye "A un poeta muerto" (Federico García Lorca), poema que hemos citado brevemente y que contiene un retrato cabal del poeta maldito, sujeto a un destino de aislamiento hostil que lo acompaña hasta la culminación de su vida

*Para el poeta la muerte es la victoria;
un viento demoníaco le impulsa por la vida,*³²

Hacia el final del poema se advierte una resonancia de la *Égloga* primera de Garcilaso, cuando Cernuda le anuncia al poeta un paraíso platónico, presentado en el ligamen con un poder divino

*Tengá tu sombra paz,
busque otros valles,*
.....

31 Id. "La gloria del poeta" R. y D. p. 114.

32 Id. "A un poeta muerto". R y D. p. 133.

*Halle tu gran afán enajenado
el puro amor de un dios adolescente
entre el verdor de las rosas eternas;
porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
tras de tanto dolor y dejamiento,
con su propia grandeza nos advierte
de alguna mente creadora inmensa,
que concibe al poeta cual lengua de su gloria
y luego le consuela a través de la muerte.*³³

En *Como quien espera el alba* se agregan dos nuevos poemas sobre esta temática. En “Aplauso humano”, con un acento de sarcasmo renace el antiguo desafío: el poeta maldito está solo frente a la sociedad que lo escarnece. Pero este mismo tema tiene un desarrollo más cabal en “Noche del hombre y su demonio”, poema estrechamente conectado con “La gloria del poeta”. Adopta aquí Cernuda la forma del diálogo, aunque en esencia no responde a una estructura dramática real. Sería más exacto hablar de un canto a dos voces en estrofas de ocho y nueve versos endecasílabos y de catorce sílabas, sin rima y con frecuentes encabalgamientos que los aproximan a la prosa. Según José Luis Cano, este demonio es la conciencia; de todos modos, el tema general es el viejo tema de la tentación. El demonio invita al hombre a despertar y éste le responde que está entregado al sueño, aprendiendo a morir. Comienza entonces la incitación a la vida: el sueño del poeta es sombra inútil; la palabra engañosa le ha impedido vivir. El poeta responde que fue él mismo, el Demonio, quien lo indujo a la locura de la palabra; por ella abandonó la acción y a través de ella habrá de pervivir. Aunque el Demonio lo desengaña, el poeta se aferra a su destino porque el hombre “...necesita apostar su vida en algo”. En la estrofa final surge la pregunta: ¿no será su Dios, no su Demonio, ya que él es quien desde siempre lo incita y lo acompaña?

Cano, que ve en “La gloria del poeta” una influencia baudelairiana, encuentra en este demonio derrotado del poema que estamos comentando, un eco dostoiowskyano. Lo que resulta perceptible es que pervive aquí una raíz común de herencia romántica: la misión del poeta en el mundo moderno, como un destino maldito e inexorable, y la creación poética como un acto de posesión diabólica.

33 *IBID.* p. 134.

La naturaleza y el mito. El acorde.

A lo largo de toda su obra Cernuda indaga constantemente en estas relaciones entre la realidad y la conciencia poética que quiere conocer y comprender. Sin embargo, no se trata de un bucear puramente interior que se apoya en el contorno como mero marco referencial; por el contrario, su poesía tiene un espacio propio, rico, poblado de seres y de objetos con plena significación real e inmediata. Este espacio limita, ante todo, con un ambiente social burgués contra el cual el poeta reacciona con violentos arranques de impotencia, de fastidio, de desprecio, de sarcasmo. Pero supone, además, un mundo natural de perfiles armoniosos, poblado de signos amigos, a través del cual el poeta avanza sostenido por el amor. El amor es, sin duda, fuerza principalísima en la creación poética como tal: *la mirada es quien crea, / por el amor, el mundo / y el amor quien percibe, / dentro del hombre oscuro, el ser divino, / criatura de luz entonces viva / en los ojos que ven y que comprenden.*³⁴

El amor clarifica la mirada para contemplar la naturaleza, presente, próxima y viva como en ningún otro poeta español contemporáneo. En una visión que participa del bucolismo de los griegos, del platonismo de Garcilaso, de la comunión sentimental de los románticos ingleses, la naturaleza es la sustancia lírica primordial en gran parte de la obra de Cernuda y la plataforma básica desde donde avanza hacia su aventura de conocimiento poético.

La naturaleza es, además, el escenario de los mitos paganos que la pueblan con seres semidivinos y con símbolos del amor, la poesía, la fuerza y la belleza. Su poema en prosa "El poeta y los mitos" alude a la impresión infantil que en él provocara la lectura de una mitología. En aquella edad remota, recuerda, los hombres adoraron libremente la hermosura, en perfecta armonía, sin sombras de remordimientos, ni de pecado. Es decir que la primera lección que Cernuda recibe del mundo clásico tiene un carácter filosófico y religioso: corresponde a la imagen pagana de la libertad y el goce vividos serenamente y sin conflictos. "Aunque al lado no tuvieses a alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes"³⁵.

34 Id. "La ventana". *Ry D.* p. 236.

35 Id. "El poeta y los mitos". *Ocnos*. México, Universidad Veracruzana, 1963. p. 36.

También en el *Historial* mencionado registra Cernuda la influencia que tuvieron sobre él, en etapas posteriores, su ahondamiento en la *Antología Griega* de Budé, en los estudios de Diels sobre los presocráticos y en la *Early Greek Philosophy* de Burnet. Más profunda parece aún la impronta de sus lecturas de poetas modernos que recrean la tradición clásica: Holderlin, Goethe, Shelley, Keats. Todo ello significa, según dijimos, la revelación de un mundo primario, espontáneo, en relación inmediata con lo natural.

Además, lo mítico es el ejemplo primero de traducción simbólica que liga un plano de ideas y de esencias con un contorno natural vivificado y animado; o bien le sirve como marco de articulación prefijada o como materia objetiva para una experiencia sentimental que aspira a refrenar sus desbordes. Cernuda quiere que los mitos sean no sólo mero recurso decorativo —como en la poesía española o francesa—, sino el “eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades”³⁶.

Como para Holderlin y para Wordsworth, el mundo del mito es para Cernuda el mundo de la naturaleza y de la gracia en que se objetiva una densa experiencia interior. Significa la patria de evasión donde perdura la nobleza, la elegancia espiritual, perdida en el mundo moderno. Finalmente, como Eliot y otros poetas contemporáneos, Cernuda extrae del mundo clásico una vibrante red de signos, de imágenes y de alusiones que crean un trasfondo refinado y sugestivo a su poesía, sobre todo en los últimos años.

Otro camino de comunicación con la realidad esencial, es la música. Especialmente en *Ocnos*, su libro de prosa poética, Cernuda devela la significación de su experiencia musical, vinculada a la poesía como versiones gemelas de la sombra entrevista, del resplandor de la verdad y de la armonía. “Lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro, y te dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, era la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan, como la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas”³⁷. La música —dirá en otra ocasión—, impone forma y orden al caos: su voz es voz divina y humana, que despierta sueños idos de lo que fuimos antes de vivir, y nos asegura la persistencia más allá de la muerte. Así dicen los versos finales:

36 *Id.* “Holderlin”. (C y R., 32, nov. 1935. p. 115-118).

37 *Id.* “El piano” *Ocnos*. p. 16.

*Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,
nocturno ruiseñor o alondra mañanera,
soñando en las rutnas del cielo de los dioses*³⁸

Pero, ante todo, la música le permite descubrir esa otra realidad diferente, nimbada de algo divino y alado³⁹; y a través de ella alcanza ese estado de embeleso contemplativo, ola que nos alza —como en la *Oda a Salinas*—, “hacia la región última del olvido”⁴⁰.

Otra resonancia de Fray Luis de León —y una coincidencia con su contemporáneo Jorge Guillén—, consiste en su concepción de “el acorde” como germen formal o módulo engendrador en la tarea de conocimiento poético. Un fragmento de *Ocnos* —“El acorde”—, lo define como una experiencia de orden místico que puede suscitarse con el estímulo de la música, aunque la música no siempre la supone. En un proceso de interiorización con el ritmo de la sangre, se produce una intensificación de vida, hasta un límite máximo en que la circunstancia personal se une al fenómeno cósmico y alcanza la suspensión del tiempo, y con ella, un gozo incomparable. Comienza como una prefiguración sexual —agrega Cernuda—, y de allí pasa al corazón y a la mente. Como Santa Teresa en sus *Moradas*, dice el poeta que “mucho va de estar a estar” y lo que va de uno a otro, es el *acorde*, o sea la unidad de sentimiento y de conciencia. Sólo por analogía puede hablar Cernuda de experiencia mística, ya que el espíritu en la captación del acorde no sale de sí, sino que siente que está vivo en el mundo. Es, más bien, una experiencia mística tal como lo entienden los románticos alemanes e inleses; captación de un ritmo, o revelación poética de la armonía fundamental que existe entre la Vida y el Espíritu.

Si hemos hablado de un conocimiento platónico, también debemos precisar que se trata de un platonismo romántico-simbolista: no es recuerdo de lo atávico ni presagio del futuro, dice Cernuda, sino plenitud de vida.

El sentimiento tiene un lugar fundamental en esta estética; está presente en su modo de contemplación del mundo y da su acento al testimonio del “hombre interior”, concepto de Francisco de Aldana, tan caro a Cernuda. Muchas veces le enturbia la voz en ráfagas de despecho, sarcasmo y amargura; sin embargo, la meta voluntaria del poeta es, lo dijimos, la integración de sentimiento y de conciencia. El sentimiento, piensa Cernuda, poco tiene que ver con

38 Id. “Mozart”. *R y D*. p. 321.

39 Id. “La poesía”. *Ocnos*. p. 9-10.

40 Id. “La música”. *Ocnos*. p. 108.

la poesía, y él atribuye a su contacto con la lírica inglesa el haberse liberado de los vicios del engaño sentimental y del “trozo de bravura”⁴¹. También al ejemplo de los poetas ingleses, y particularmente de Browning, refiere su método de proyectar la experiencia emotiva y sentimental sobre una situación dramática, histórica o legendaria; el gusto por la expresión concisa y el contorno exacto.

La poética de Cernuda se corona con su concepción de la estructura del poema, según dos modos fundamentales: 1) a partir de una experiencia inicial explora todas las posibilidades, todas las ramificaciones de un tema y las organiza en la composición; 2) de una manera sintética, instantánea, aprehende el conjunto y traslada lo esencial de la experiencia. En el primer caso, se requiere desarrollo; en el segundo, concreción. En ambos casos se parte de un germen inicial que dicta la extensión y la expresión del poema. Frente a ambas posibilidades, Cernuda reafirma su credo fundamental: la tarea de creación poética exige concentración e intensidad.

EMILIA DE ZULETA
Universidad Nacional de Cuyo

S i g l a s

C y R. = *Cruz y Raya*. Madrid.

Hispan. = *Hispania*. California.

PSA. = *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca.

41 Id. “Historial de un libro”. *Poesía y literatura*. 1980. p. 261.

EURÍPIDES Y ANOUILH A TRAVÉS DE MEDEA

GUILLERMO BIBILONI

... Porque la mujer es siempre tímida, cobarde y sin ánimo para mirar tranquilamente el acero; pero cuando la injuria que recibe afecta a su tálamo conyugal, no hay nadie más cruel¹.

... Cuando dentro de un rato sufras, y hasta el día de tu muerte, piensa que hubo una pequeña Medea exigente y pura en otro tiempo. Una pequeña Medea tierna y amordazada en el fondo de la otra. Piensa que luchó sola, desconocida, sin que le tendieran una mano, ¡y que ella era tu verdadera mujer!².

En dos momentos de la historia literaria —no son los únicos, por supuesto— y en un mismo personaje, creado por dos autores, se ha roto un equilibrio y en la ruptura surge un personaje trágico: la esposa ultrajada. Ya no está ese ideal que para los griegos era el equilibrio de los elementos que intervenían en una organización. Cuando esos elementos se salen de su organización, se desmesuran. Esta organización es lo que el griego llama cosmos. Sin embargo, en este orden del cosmos hay una trágica paradoja, un trágico conflicto; trágico, porque es insoluble. Por eso es trágico; tiene que ser como es y es pavoroso que sea como es. Esta es la desmesura, la raíz de la tragedia y, en la desmesura, lo trágico.

Lo trágico, así, tiñe la trayectoria de una Medea que cayó en la desmesura a raíz de su insoluble conflicto. Conflicto que pervive en todas las recreaciones del motivo, de las cuales analizaremos acá dos: en Eurípides y, en un salto hasta nuestro siglo, en Jean Anouilh.

Al comparar el drama griego con el drama isabelino, Auerbach señala una diferencia decisiva entre ambos: el hombre con una impotente voluntad frente a sinos inescrutables, en uno; el hombre que obra según los dictados de su corazón, en otro: *La antigüedad*

1 EURÍPIDES: *Obras dramáticas (Medea)*. Traducción de Eduardo Mier y Barbery. El Ateneo, Bs. As., 1951, pág. 255.

2 ANOUILH, Jean: *Nuevas piezas negras (Medea)*. Traducción de Aurora Bernárdiz. Losada. Bs. As., 1956, pág. 245.

veía los sucesos dramáticos de la vida humana sobre todo en la forma de avatares de la fortuna, que le llegan al hombre de fuerza y desde arriba, mientras que en el modelo isabelino, la primera forma verdaderamente moderna de la tragedia, la índole peculiar del héroe impone con mucho más vigor la significación de fuente de su destino. Y trae, sobre el particular, el pensamiento de St. John Ervine en la introducción a *The complete works of William Shakespeare* (Londres y Glasgow, s. f.): Y aquí llegamos a la gran diferencia entre el drama griego y el isabelino: la tragedia en las piezas griegas es una tragedia arreglada, en la que los caracteres no desempeñan un papel decisivo. No les cabe más que actuar y morir. Pero la tragedia en las piezas isabelinas procede derechamente del corazón de los personajes mismos. Hamlet es Hamlet, no a causa de que un dios caprichoso le ha obligado a moverse en dirección hacia un fin trágico, sino porque hay en él una esencia única que le hace incapaz de obrar de un modo diferente³. De ese modo se opone la libertad de acción en Hamlet, que lo hace vacilar y titubear antes de tomar una decisión, libertad de acción que ni Edipo ni Orestes poseen.

Quizás el valioso crítico alemán generalizó en demasía. Su postura resulta del todo aplicable a la tragedia en Sófocles y Esquilo, pero sólo parcialmente en Eurípides, quien abordó la tragedia *enteramente desde el ángulo humano*⁴. En lo referente a los dioses, los tenía por poderes ciegos e irracionales de la naturaleza, tantas veces destructora y mortal. Su interés —afirma Bowra— estaba en los seres humanos y su contribución a la evolución artística consiste en su amplia visión y su agudo entendimiento de los hombres y las mujeres. Era un psicólogo que no se detenía ante límite alguno y por eso, quizás, vio más y acaso más hondo que Sófocles. La tragedia rebasa los sentimientos de los grandes y da cabida, en sí, a la humanidad toda. De ahí que busca sus temas también en caracteres olvidados o desdeñados. Un corazón sensible y lleno de humana simpatía y una piedad que se estremecía ante cosas que para otros pasaban inadvertidas, hacen que la compasión y la comprensión intuitiva den forma a su arte.

Hay plena coincidencia entre este pensamiento de Bowra y el de los críticos de la talla de Albert Willem, Edmond Liénard, Albin Lesky y Francisco Rodríguez Adrados. Así, Bowra señala que Eurí-

3 AUERBACH, Eric: *Mimesis: la realidad en la literatura*. Cap. XIII. "El príncipe cansado". Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Fondo de Cultura Económica. México, 1950, pág. 298.

4 BOWRA, C. M.: *Historia de la literatura griega*. Traducción de Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, pág. 86.

pides impulsado por el horizonte no entrevisto antes, se acerca a los extremos de la tragedia y los maneja de cierta manera desusada, proponiendo, tal vez, soluciones nuevas ⁵.

Concepción nueva, expresan Willem y Liénard ⁶: *Digamos enseguida que él no llevó al teatro ningún cambio material. Es la concepción moral y psicológica de la tragedia lo que él ha transformado. Y esta evolución es lógica. Se comienza —dice Patin ⁷— por composiciones simples y gigantescas; pronto sus rasgos ásperos y desmesurados se regulan, se suavizan. Ellas devienen, transformadas de los modelos acabados de elevación y de pureza. Al fin llega, por un progreso inevitable, esta brillante decadencia, donde la grandeza y la belleza hacen insensiblemente lugar a la búsqueda del efecto, a la verdad de la imitación.*

Hemos constatado ya que en el teatro de Sófocles los personajes se encontraban dominados por el poder despótico de la divinidad, a la cual estaban sujetos en la obra esquilleana. Antes de Eurípides, como dice Patin, el personaje trágico estaba expuesto a los obstáculos de afuera; él tuvo, en adelante, que combatir con los enemigos interiores: la lucha dramática fue transportada al corazón mismo del hombre; los actores fueron nuestras propias facultades.

Esta concepción, menos elevada, seguramente, que la de Sófocles, es también, sin duda, más vecina a la realidad. Eurípides representa, pues, al hombre como presa de sus pasiones y luchando contra ellas y lo más probable es que él sucumba. Terminan Willem y Liénard afirmando que es, casi siempre la debilidad humana la que nuestro poeta pone en escena. Es eso lo que explica, por ejemplo, la aparición del amor como resorte de la acción.

Ese tema amoroso, precisamente, es fundamental en la obra de Eurípides ⁸. Aristófanes se lo critica pues, en su opinión, presenta con él un aspecto de la naturaleza humana que debería quedar oculto. Y este tema del amor lo encontramos en forma franca y abierta en *Medea*, objeto de nuestro posterior análisis, y en *Hipólito*. En *Medea*, la pasión se hace ingobernable por la razón y rompe todos los límites; en *Hipólito*, la violencia del amor triunfa sobre la virtud

5 BOWRA, C. M.: *op. cit.*, pág. 87.

6 EURÍPIDES: *Médée. Avec une introduction sur le théâtre grec et sur Euripide*, par A. Willem y E. Liénard. Collection de Classiques Grecs. H. Dessain. Liege, 1941, pág. 40 y sigs.

7 PATIN, H.: *Études sur les tragiques grecs*. T. I, pág. 51. Citado por Willem y Liénard: *ob. cit.*, pág. 40.

8 EURÍPIDES: *Hipólito*. Traducción, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Adrados. Aguilar. Madrid, 1966, pág. 15.

en el alma de Fedra que prefiere el suicidio al deshonor y la traición al marido, pero, al tiempo, se venga de Hipólito con crueldad.

En su intento —muy logrado, por cierto—, de calar a fondo la transformación que para la escena griega trae Eurípides, Albin Lesky llega a causas más profundas, en las que aparecen de inmediato las conexiones del trágico con el movimiento sofístico.

Hay en los sofistas una *ruptura con la tradición en todos los aspectos de la vida; en ellos reside la pretensión revolucionaria de convertir en objeto de discusión racional todas las relaciones de la existencia humana, tanto en la religión como el estado y las leyes. Para estos hombres ha llegado a hacerse absurdo y, por lo tanto, imposible de orientar su pensamiento y su acción conforme a la costumbre santificada por el uso, conforme al “nomos”, y sólo pueden esperar obtener sus normas a base de su propio modo de pensar. Pero esto no les ofrece una imagen unitaria del mundo que con la fuerza de la convicción religiosa funde en una unidad superior sus partes contradictorias, como hemos visto en Esquilo o en Sófocles*⁹.

Las cosas se le aparecen al observador desde muchos aspectos, que a menudo son opuestos. En este movimiento, el hombre ha salido de la segura guarda de la tradición y se ha lanzado en medio del mundo de las antinomias. Toda la carga de la propia decisión y responsabilidad recaía ahora sobre el hombre, colocado en medio de las antinomias. Y para Lesky esto es de fundamental importancia al enfocar a Eurípides: *lo trágico de esta salida batalladora del pensamiento humano apoyado en sí mismo, hacia el caótico y peligroso terreno de las antinomias, no debe ser pasado por alto, y constituye, precisamente, lo trágico del poeta y del hombre Eurípides.*

Ahora bien, es bueno aclarar que no puede atribuírsele a Eurípides la adhesión a una doctrina determinada. Para él, lo decisivo no era adherirse a un sistema, aun cuando era importante para él la entrega al nuevo espíritu de la época y la actitud que este espíritu exigía en cuanto al planteamiento de los problemas. ¿En qué estriba, entonces, la conexión?: *... por toda la obra del poeta discurre una lucha incesante, una búsqueda apasionada y precisamente en el hecho de que la tradición pierde para él todo su valor cuando se trata de enfocar un nuevo problema, y de que a su cavilar, en vez de un claro conocimiento, se le aparecen los “disoi lógoi”, los aspectos contradictorios de las cosas, se nos muestra Eurípides en realidad como*

⁹ LESKY, Albin: *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó Costa. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1966, págs. 162 y sigs.

*un discípulo de los sofistas, sin que por ello podamos decir que es un mero proclamador de las doctrinas de éstos*¹⁰.

En el mundo de los sofistas no hay ninguna potencia, fuera del sentir y del pensar humanos y si los dioses existen no pueden ya determinar la acción del individuo. De este modo de pensar, nace también para Eurípides la crítica de las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación ateísta de los poderes superiores. Señala Lesky que tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma que al hombre le es inescrutable, pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente es en esto donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. En *Medea* o en *Hipólito* el destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que, a modo de *syléptor* (salvador) sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión.

En síntesis: *la firme fe en los dioses de la tradición ha cedido, y la independencia del pensar y del sentir humanos hacen surgir unas figuras para las cuales una nueva concepción del ser humano es más decisiva que su preformación por medio del mito. Sin embargo, aun cuando la tragedia de Eurípides se abra a una nueva mentalidad, la férrea estructura del género literario permite muy poco romper los antiguos moldes. Todavía los dioses siguen pisando la escena, por más que su significado haya cambiado en la fe del poeta, y el tema sigue procediendo de la mitología, por más que el mito, indestructible como forma, siga suministrando el recipiente para nuevos contenidos*¹¹.

En su pasión abrasadora, en el paroxismo de un dolor sin medida, frente al cual la razón nada puede, en un abandono casi total de los dioses, que —de existir— contemplan indiferentes los hechos, en un debatirse entre la fiera herida que clama venganza y la madre que, en un instante al menos, es capaz de ternura, se yergue la figura de Medea amalgamando las distintas tonalidades que hemos atribuido a la tragedia de Eurípides. En ella hace brotar el autor los hechos y el destino del ser humano, del demonio que abraza éste en su pecho. Medea es la mujer que opone al sufrimiento y a la humilla-

10 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 163.

11 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 164.

ción el exceso de su vehemente pasión. Por encima de la hechicera está la mujer y de ésta —en su supremo dolor— se apodera lo demoníaco que la llevará, incluso, al asesinato de sus hijos. La mujer acá es de la misma naturaleza que la legendaria Procne que mató a su hijo Itis para vengarse de su esposo Tereo, por la afrenta cometida a su hermana Filomela.

En la primera escena, por boca de la nodriza, vamos conociendo la naturaleza de esta mujer, herida en la fibra más sensible de su corazón por la traición de Jasón. En un primer momento, ha quedado aniquilada, presa de indecibles dolores y deshecha en lágrimas. Ni siquiera levanta sus ojos y llora todo aquello que traicionó y destruyó para seguir a Jasón: su padre amado, sus palacios abandonados. *La infortunada aprende a conocer sus penas a costa de lo que vale el suelo patrio* (p. 250). La nodriza comienza a estremecerse en un presentimiento de lo que ocurrirá. Conoce la vehemencia de Medea y sabe que no puede sufrir las injurias. Ha visto el odio con que mira a los niños y, al protegerlos, termina de pintarnos el carácter: Entrad, hijos, en palacio; que no os vea; no os acerquéis a ella; guardaos de su índole cruel y del ímpetu temible de sus pasiones. . . Ya se levanta la nube, no tardará en estallar con mayor furia. ¿Qué hará en su rabiosa arrogancia, qué hará su ánimo implacable, aguijoneado por el infortunio? (p. 252).

En tanto, los lamentos de Medea surcan la escena cargados de patetismo y de un furor que confirman, en el espectador, los presentimientos de la nodriza: ¡Ay, ay, ay, ay, ay de mí! ¡Qué males sufro, mísera! ¡Qué males sufro tan deplorables! Hijos malditos de funesta madre: ¡que perezcáis con vuestro padre; que todo su linaje sea exterminado! . . . ¡Ay, ay! ¡Que el fuego del cielo me abrase! ¿Qué gano yo con vivir? ¡Ay, ay! ¡Que la muerte me arrebatte esta triste vida! (p. 252-253).

En el diálogo con las mujeres corintias del coro, Medea no rechaza su compañía y su consuelo. En un extenso monólogo, con la serenidad que también puede dar el dolor, luego de su primer golpe, expresa consideraciones relativas a la situación de la mujer en la sociedad de la época. Serena y angustiada comprende la inferioridad de su condición y llega a pedir consejo al coro de las corintias para vengar su mal, ya que la suya es la peor de las heridas que la mujer puede recibir. . . *Mi esposo, el peor de los hombres, me ha abandonado, cuando en él tenía cifrada mi mayor dicha; de todos los seres que sienten y conocen, nosotras las mujeres somos las más desventuradas, porque necesitamos primero comprar un esposo a costa de grandes riquezas y darle el señorío de nuestro cuerpo. . . El hombre,*

cuando se halla mal en su casa, se sale de ella y se liberta del fastidio o en la del amigo o en la de sus compañeros; mas la necesidad nos obliga a no poner nuestra esperanza más que en nosotras mismas... Porque la mujer es siempre tímida, cobarde en la lucha y sin ánimo para mirar tranquilamente el acero; pero cuando la injuria que recibe afecta a su tálamo conyugal, no hay nadie más cruel. (p. 254-255).

La reflexión se rompe bruscamente; la transitoria serenidad —en un ser temperamental como Medea— no resiste las jactanciosas acusaciones de Creonte. Y el rey, en su imbecilidad de hombre *instalado*, en la seguridad de su poder, que le permite erigirse en juez oracular, es el estímulo exacto que necesita para reaccionar, en toda su intensidad, la fiera malherida que hay en el corazón de Medea. Fiera sutilísima y de aguda inteligencia: conoce —ante el poderoso— el valor de la lisonja. Primero se defiende y exige de acuerdo con sus derechos: choca contra una roca inamovible. Mucho antes que el rey, cala la situación: acepta los cargos que se le infieren y en la cúspide de la argucia, pide la gracia: permanecer un día más en la ciudad con sus hijos, para pensar el lugar donde han de refugiarse.

La concesión de Creonte precipita los acontecimientos y, en ello, el fatal desenlace. Medea ya planea su acción; cínica en su premeditación, escuchando sólo su dolor, goza ya de los resultados. Y ratifica lo que antes, en su diálogo con el coro, dejara entrever: la indiscutible superioridad de la mujer para tramar cualquier género de males: *¿Crees, acaso, que yo le hubiera hablado nunca con tanta dulzura sino para ganar tiempo y vengarme? ... Tan grande es su insensatez que, pudiendo desbaratar mis proyectos, desterrándome de aquí ahora, me ha concedido un plazo de un día que bastará para dar muerte a tres amigos míos: al padre, a la hija y a mi esposo. Aunque tengo muchos medios de hacerlos morir, oh, amigas, no sé cuál emplearé primero: si incendiaré el palacio nupcial o si los atravesaré con el afilado acero, entrando ocultamente en el aposento en que están preparando el nupcial lecho... Nadie se reír de mis dolores; amargas y tristes serán las nupcias; amargo el nuevo parentesco; amargo mi destierro de este país. Ea, pues, Medea; apela a todos tus artificios; delibera y medita; no vaciles en cometer tan atroz delito; veremos quién es más fuerte... Tú eres sagaz; por naturaleza somos las mujeres las más incapaces de hacer el bien, pero artífices, los más ingeniosos, de todo linaje de males* (p. 258-259).

Frente a ella, Jasón, en su mediocridad, nada puede hacer, salvo irritarla más con las insostenibles razones de su nuevo matrimonio. Por ello rechaza la pobre ayuda que le ofrece y no ahorra un solo

reproche. Es que, en el fondo, junto al ultraje inferido por Jasón, hay algo mucho más definitivo: su completa desilusión de ese hombre que, frente a ella, arguye, incluso con fatuidad, los fundamentos de su decisión. Es tal su egoísmo, su cálculo, su pusilanimidad, su olvido total de lo que por él hizo Medea, que muchos autores han coincidido en encontrar allí el objeto del furor y del crimen de la protagonista.

Asegurada su estadía en tierras de Egeo, conocemos en su plenitud el plan definitivo que se ha trazado Medea: llevará sus hijos presentes a Creusa y con el veneno de éstos morirá la princesa y su padre. Lo demoníaco se agiganta y la desmesura toma ya forma inusitada: también matará a sus hijos; nadie se los arrebatará. Medea ya no tiene patria, hogar ni refugio alguno en sus males. Su soledad es abismal, pero peor será la que causará a Jasón: *Jamás verá vivos después a los hijos que en mí ha procreado, ni los tendrá de su nueva esposa, porque es menester que esa infame perezca antes envenenada por mí. Nadie pensará entonces que yo soy débil o impotente, ni que sufro mi daño tranquila, sino, al contrario, que soy terrible contra mis enemigos y benévola con los que me aman. Sólo de esta manera se adquiere mayor gloria...*

Coro: Pero, ¿te atreverás a matar a tus hijos?

Medea: Así atormentaré horriblemente a mi esposo. (p. 270).

Jasón cae fácilmente en el ardid tramado por Medea. Incluso, sacará de ello nuevas ventajas, porque los niños quedarán a su lado. Al partir éstos con los regalos para Creusa, comienza a desarrollarse inexorablemente un plan al que, incluso Medea, no podrá detener su curso. Todo un mecanismo ha sido desencadenado, con un movimiento horrible y, a la vez, irresistible. Medea no previó que, *en el último trecho de este camino habrían de fallarle las fuerzas con que había abrazado la decisión de vengarse. El poder del sentimiento natural se yergue contra la atrocidad de su proyecto y suscita en el pecho la última grave lucha que precede a la acción*¹².

Lesky destaca muy bien que la intensidad de exposición de este proceso interno es, en el monólogo de Medea, sin parangón dentro de la tragedia ática y nos muestra al ser humano abierto para la poesía trágica desde un ángulo nuevo. Es el ser humano que está solo, entregado a merced de las potencias que surgen de su alma y pugnan por apoderarse de él.

Dos potencias se enfrentan: el *thymós* y los *buleúmata*: la ira, frente al consejo, producto de una reflexión. Muy claramente lo

12 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 174.

expone Lesky: *Solamente de un modo aproximado puede darnos la traducción lo que Medea pretende lograr con el "thymós" al que conjura para poder perdonar a sus hijos. La vehemente y ardiente voluntad del corazón, la pasión que va más allá de lo reflexivo, todo esto se encuentra en la palabra, según la emplea acá Eurípides. La potencia contraria que contra esta voluntad lucha en el pecho de Medea, son los "buleúmata", los pensamientos de serena reflexión que detrás del afán de la loca acción, hacen visible su significado en el conjunto del mundo y sus consecuencias. Tan violenta es la lucha, que Medea cambia cuatro veces de resolución. La madre ve la mirada y la sonrisa de sus hijitos y cree que no podrá hacer lo que, sin embargo, quiere. Pero finalmente el demonio que hay en su corazón ha resultado más fuerte y la siguiente idea revela que los niños, en todo caso, están perdidos: si los perdona la madre, los alcanzará la venganza de sus enemigos, después de la muerte de Creusa, que en estos momentos debe estar consumándose*¹³.

En el choque de ambas potencias, en la duda momentánea, su alma de madre añora aquello que soñó junto a sus hijos. Quizás sea éste el momento de mayor patetismo en ese ir y venir de Medea que se mueve, enloquecida ya, entre la ternura y el odio, entre la madre amante y la esposa ultrajada; a cada movimiento de los *buleúmata* surge, con más intensidad cada vez, el *thymós* que exige y no se aplaca: *En vano os eduqué, oh, hijos; en vano trabajé y graves molestias me consumieron y sufrí los intolerables dolores del parto. Sin duda, infeliz, puse en vosotros en otro tiempo mi esperanza y pensé que me sostendríais en la vejez, y que con vuestras manos cerraríais mis ojos, deseo tan común en los mortales. . . ¡Ay, ay de mí! ¿Por qué me miráis, oh hijos? ¿Por qué me miráis y sonreís así, con sonrisa peor para mí que la muerte? . . . Desfallece mi ánimo, oh mujeres, cuando tropiezo con las alegres miradas de mis hijos. No podré. . . Pero valgan los proyectos anteriores; de la tierra arrancaré a mis hijos . . . No hay más remedio que mueran y, ya que es preciso, yo que les di la vida, yo se las quitaré.* (p. 276-277).

El plan del cual ella no pudo evadirse toca a su fin. La maquinaria de los acontecimientos que ella entretejió termina de envolverla. Y se entrega Medea al dolor más intenso: dar fin a la vida de sus hijos; pero, en su mente confundida, en su alma alterada, ello es mejor que dejarlos en manos de los que la odian y Eurípides pone en su boca, en la frase final, aquello que condensa todo lo que ha pasado por el alma de Medea: *¡Oh, mano muy amada! ¡oh, labios*

13 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 175.

queridos! ¡oh, noble rostro! ¡oh, talle gentil! sed felices, pero allá; vuestro padre os arrebató la ventura que podríais gozar aquí. ¡Oh, dulce abrazo! ¡oh, tez delicada! oh, suavísimo hálito de mis hijos! salid, salid, no puedo miraros más, que mis desdichas me agobian. Ya comprendo, ya conozco en toda su extensión la horrible maldad que voy a cometer; pero la ira es mi más poderosa consejera, causa entre los hombres de mayores desventuras. (p. 277).

Es evidente acá la forma en que se da la *nueva concepción* de la tragedia que señalaron Willem, Liénard y Lesky. Los dos polos de la oposición trágica ya no son Dios-Hombre, sino que se encuentran en el pecho del ser humano. Con razón destaca Lesky que si esto, en cierto sentido, comparado con los predecesores, puede significar una secularización de la tragedia, no quiere decir, en modo alguno, que lo trágico haya perdido su sentido y que se haya alejado de la tragedia la superestructura de un orden válido del mundo. Medea, Hipólito, Hécuba, todos ellos se encuentran con obrar y padecer en un firme orden del mundo. Que este orden sea de índole divina, Eurípides jamás lo ha puesto en duda, por muy insegura que se haya hecho su explicación por medio de la mitología tradicional.

Los lamentos de Jasón, su dolor de padre, en el que, por primera vez acaso, lo vemos totalmente sincero, sólo son un excitante más en el paroxismo a que ha llegado Medea. Reconoce que ella también sufre, sí, pero *es dolor que me agrada porque ya no te ríes* (p. 284). Y en una última maldición, en una predicción del destino que espera a ambos, parte en el carro tirado por dragones que le ha enviado el dios Helios. En tanto, queda en el aire la estéril súplica de Jasón a Júpiter.

En los últimos años ha habido muchísimas obras que reinterpretan las leyendas griegas, en la poesía, la prosa y el teatro. Pero el más interesante grupo de estas obras es el de los dramas neohelénicos escritos por los modernos dramaturgos franceses. Gilbert Highet¹⁴, al plantearse este problema señala a André Gide como el corifeo de este movimiento en Francia y propone una especie de catálogo de los autores y obras más importantes inspirados en los mitos de la antigüedad:

—*Antígona, Orfeo y La máquina infernal*, de Jean Cocteau.

—*Anfitrión 38, La guerra de Troya no ocurrirá y Electra*, de Jean Giraudoux.

—*Eurídice, Antígona y Medea*, de Jean Anouilh.

¹⁴ HICHER, Gilbert: *La tradición clásica*. Traducción de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. T. II, págs. 347 y sigs.

—*Las moscas*, de Jean Paul Sartre.

Al preguntarse por qué han acudido tantos autores a la mitología griega, nuestro autor propone tres posibles respuestas: *En primer lugar, buscan en ella temas que puedan tratarse con vigorosa sencillez, temas que tengan la bastante autoridad para sostenerse por sí mismos, sin necesidad de masas de detalles realistas o impresionistas que los hagan convincentes*¹⁵.

La segunda respuesta apunta al valor evocador de los temas. En efecto, no son sólo sencillos en sus contornos sino también profundamente evocadores por su contenido. Aquí es donde los dramaturgos prehelénicos se encuentran con los psicólogos, pues saben que todo gran mito encierra una profunda significación para los hombres de todas las épocas, la nuestra inclusive. Cita Highet como ejemplos a Sartre y Anouilh, quienes bajo la ocupación alemana, al remodelar la leyenda de Orestes y Antígona, tuvieron la posibilidad de hablar del problema de la resistencia a una autoridad injusta, pero aparentemente irresistible, no sólo con mayor seguridad, sino también con amplitud mucho mayor que si hubieran inventado una intriga contemporánea. Similar actitud asume Giraudoux, en su pesimismo por los estadistas, en *La guerra de Troya no ocurrirá*.

Finalmente, como los intelectuales franceses están siempre en una actitud defensiva contra los Olímpicos, Gide, Cocteau y los otros autores encuentran cierto alivio en humanizar, destronar y aun vulgarizar algunas de las imponentes y majestuosas tradiciones antiguas. Al acercar los mitos a la humanidad los hacen más reales.

Desde un punto de vista estrictamente literario, la tercera respuesta nos parece la menos convincente y en el caso de la *Medea* de Anouilh, la segunda la más aceptable, sobre todo porque los mitos son eternos y de ahí, precisamente, que se los pueda trasladar a otras épocas, rodearlos de otros contornos, servirse de lo ya hecho para agregar un nuevo enfoque, trabajar con lo que nos aporta la tradición, situándolo en otra circunstancia, con nuevos tonos, nuevos ribetes, e, incluso, nuevos contenidos sin perder la materia inicial que recibimos. Los mitos tratan *los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino: y todos, de un modo u otro tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles, y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos*¹⁶.

15 HIGHET, Gilbert: *ob. cit.*, pág. 348.

16 HIGHET, Gilbert: *ob. cit.*, pág. 358.

Los lineamientos generales de esta *Medea* son, en sus rasgos principales, idénticos a los del mito en que se basan. Jasón y Medea están recortados tal como los dejara Eurípides, pero su circunstancia, es propia del mundo para el que escribe Anouilh. Como su modelo, es una obra de violencia, pero lo trágico asumirá un nuevo matiz: se dará en la desmesura de Medea y también en las ansias fallidas de Jasón que busca, desesperada e inútilmente, un mundo mejor. Ambas son dos criaturas propias de Anouilh, para quienes el dolor no ahorrará ninguna de sus formas más desgarrantes. Y en el caso de Medea, criaturas que muestran, casi enorgulleciéndose, la gama de todas sus miserias.

Procedimiento presente en *La salvaje*, en *Eurídice* y en casi toda la dramática de Anouilh, está también en *Medea*. Por eso Anouilh hace que *Antígona diga al coro acerca del hombre en su trágico destino que no le queda otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía y para nada. Sólo para decírselo uno a uno mismo*¹⁷.

La Medea de Anouilh vive en una llaga mortal, en el rencor que estalla frente al abandono; en la violencia que la posee, clama por un nuevo hijo, un hijo que, recién iniciada la obra, ha llegado: *Mi hijo ha llegado solo. Y esta vez es un niño. ¡Odio mío! ¡Qué joven eres! . . . ¡Qué suave, qué bien hueles! Niñito negro, eres mi único cariño en el mundo.* (p. 221).

El dolor la hará reencontrarse consigo misma, con una Medea que antes perdía su fuerza cada vez que se posaba en ella la mano de Jasón. Ya no será aquélla apegada al olor de un hombre, al que había de obedecerle, sonreírle y adornarse para gustarle. En su despertar, ahora tiene miedo, pero miedo de sí, miedo de una Medea que Jasón había dormido y que ahora cobra cuerpo de nuevo. Cobra cuerpo en el odio que, como gran ola bienhechora la lava y la hace renacer: *Soy Medea, abandonada delante de este carromato, a orillas de este mar extranjero, expulsada, deshonrada, odiada, pero nada es demasiado para mí. Que entonen rápido el canto nupcial. Que adornen pronto a la novia en su palacio. ¡Cómo tarda la boda de mañana! . . . ¡Ah, Jasón!, tú me conocías, sin embargo; ¿sabes qué virgen poseíste en la Cólquide? ¿Qué creías? ¿Qué iba a hacer? ¡Echarme a llorar? Te seguí en la sangre y en el crimen; necesitaré sangre y crimen para abandonarte.* (p. 223).

17 LESKY, Albin: *ob. cit.*, pág. 27.

De nuevo frente a frente Jasón y Medea: del alma, de la condición del pasado de los amantes, surgen las tentaciones del envilecimiento y la fealdad. Medea se solazará en recordarle, cruda y violentamente, cada uno de los males pasados: mentira, trampa, robo, vileza, crimen: *Soy tu desgracia Jasón, tu úlcera, tus costras. Soy tu juventud perdida, tu hogar disperso, tu vida errante, tu soledad, tu mal vergonzoso. Soy todos los gestos sucios y todos los pensamientos sucios... tú sabes que soy todo eso y que pronto seré la decadencia, la fealdad, la vejez rencorosa. Todo lo negro y feo que hay en la tierra, yo lo he recibido en depósito.* (p. 236).

Sólo los niños, por un instante apenas, logran que surja la ternura maternal, pero ella no alcanza a hacer flaquear el plan. En Eurípides, Medea nada pudo porque ya estaba presa del desencadenarse de un mecanismo irreversible. En Anouilh, la ira no permite ninguna reflexión. Derrotada, se abrazará a su odio, vivirá en la ferocidad que le ocupa las entrañas y se sentirá plena en la consumación de su crimen: *... Medea es una bestia como vosotras. Medea gozará y matará como vosotras... ¡Bestias de esta noche! Medea está aquí, de pie en medio de vosotras, consentidora, traicionando a su raza... Con el pie aplasto, apago la lucecita. Realizo el gesto vergonzoso. Me hago cargo, asumo, reivindico. Bestias, soy de vosotras. Todo lo que esta noche persigue y mata es Medea.* (p. 243).

La Medea de hoy no parte en carros tirados por dragones. Sin salvación posible —en la que no creyó jamás— quedará, herida de muerte, apresada en las llamas del carromato, junto a las cenizas de sus hijos.

Jasón retornará a la vida, ese Jasón del cual preferimos hablar ahora con más amplitud. No es éste el Jasón de Eurípides; es una auténtica creación del teatro de Anouilh y una de sus figuras más acabadas, al punto que quizás sea él el verdadero protagonista de esta Medea de mediados del siglo XX. Está muy cerca de Thérèse, la bestezuela de *La salvaje*. Y en algunos momentos de su diálogo con Medea, tan conmovedor como aquélla. Son figuras que respiraron a diario la miseria, en contacto, violento y sutilizado, pero siempre permanente con el mal. En un momento dado, buscan desesperadamente un poco de luz, en esa *búsqueda de la pureza* que bien se ha atribuido a tantas figuras de Anouilh. Pierre-Henri Simon la señala como una de las constantes en el teatro que nos ocupa¹⁸. Es más, afirma cómo base de ello el pesimismo de Anouilh. Hay una

¹⁸ SIMON, Pierre-Henri: *Théâtre et destin*. Armand Colin. Paris, 1959, págs. 144 y sigs.

negrura ambiental de la cual no logran evadirse ni siquiera las llamadas *piezas rosas*. En las *piezas negras* no cabe duda de ello; en las *rosas*, tras la sutileza, tras la fina ironía, tras el gesto elegante, hay un telón de fondo al que no es difícil llegar. Frustraciones, egoísmos, fracasos, impuestos olvidos de una existencia anterior amarga, todos, están insertos en él. De modo que la tónica es la misma: dicha o velada; expuesta en la violencia u oculta en la finura o en la elegante sonrisa.

Simon piensa que la *atmósfera es constante, porque el sujeto es el mismo, es idéntico: es siempre el problema de la pureza imposible, del vestido blanco fatalmente desgarrado en el mundo de la miseria y del mal*. Y acota: *Jean Anouilh no hace mención, directamente, del problema de Dios, pero no deja de debatir, sin casi nunca nombrar a Dios y a partir de la convicción implícita de que Dios está ausente del universo, el problema de lo absoluto. La pureza a la cual aspiran sus personajes, es un absoluto de felicidad y de comunicación de las almas, absoluto que no puede surgir sino de la sinceridad del amor y que la existencia torna casi siempre imposible*¹⁹

De esa manera, el tono particular sobre el que él insiste —siempre en el decir de Simon— es el carácter envilecedor de la vida: muestra seres arruinados por las circunstancias, ahogados en sus situaciones y, ya la fuerza de las cosas, ya la debilidad de su naturaleza, los separa de un bien ideal, de un desarrollo efímero, pero perfecto, que lo profundo de su ser exige, entrevé y, extraña paradoja, deja escapar. El drama del hombre, así, es el de tender por su naturaleza a una pureza que su condición le niega. En otras palabras, el mismo Anouilh se hace idealista y sus personajes se esfuerzan hacia lo que no encontrarán jamás.

Así como para Camus la realidad del absurdo nace de una exigencia de lo racional que el mundo desprecia, del mismo modo, para Anouilh el horror de lo sórdido, de la turbación y de lo fallido, nace de un deseo íntimo de lo limpio, de lo transparente y de lo plenamente logrado.

Su nihilismo encuentra así una aspiración a lo esencial que le hace tocar aquí y allá a lo clásico, a pesar de que este esencial, proyectado hacia el sentimiento y ligado finalmente al florecimiento del amor novelesco, sea la llama temblorosa que nutre de inquietud y de insatisfacción la poesía romántica eterna. El autor de Eurídice conserva, como el de Calígula, en su atención desesperada a los fracasos de la vida, una suficiente fidelidad a los llamados de la

19 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 146.

alta naturaleza, para ubicar su obra en las líneas privilegiadas de lo trágico: aquella donde el plano de la existencia recorta el de los valores. Visión poética, fantasía escénica, humor negro, pesimismo de la inteligencia y romanticismo del corazón. Estas líneas de fuerza se componen para dar un teatro donde los personajes tendrán, al mismo tiempo, un carácter de irrealidad simbólica y de modernidad, de trágico intenso y de secreto y de cómico, a menudo bufonesco ²⁰.

Dos o tres tipos se definen claramente: los farsantes sin remedio; lo son tanto más cuanto su situación social es más humillada, su vida más miserable. No podría decirse que Anouilh odia a los pobres, pero sí odia la pobreza, porque no la separa de la desgracia y la juzga degradante y deprimente. El puro malo es aquél que acepta que la vida sea así y que hasta obra para que se hunda un poco más en este horror, porque tendrá el gusto de corromper, como él está corrompido. Los puros, simplemente, son los que aman; suelen venir en pareja. Conservan su frescura y la simplicidad. Y es tan puro su resplandor que purifica a los que toca e ilumina el mundo alrededor de ellos. Mr. Tarde, Gosta, Medea, Juliette y Gustave, Antígona, Jasón ilustran suficientemente esta galería.

Por el peso de las tinieblas que una metafísica desesperada suspende sobre lo novelesco, el teatro de Anouilh toma otro sentido que aquél de Musset o de sus modernos epígonos: Jean Sarment o Marcel Achard. El vaivén entre lo sentimental y la melancolía no es sino la nota débil; en su nota fuerte, agita pasiones más violentas y más profundas, el llamado a lo absoluto, el recurso a la agitación y a la muerte. Orientado hacia una estrella ansiosamente esperada, mezcla a la obsesión de lo impuro su recusación irritada. Por eso, sus personajes más auténticos son los que rechazan la vida y su nauseabunda mezcla de bien y de mal, de mentira y de verdad, de claridades infantiles y de triste decrepitud ²¹. Y lo son también aquéllos que, en plena conciencia de lo inalcanzable de un absoluto, aceptan —serena y humildemente— la mediocridad de una vida llena de limitaciones.

Jasón, como Thérèse, buscan una luz definitiva a la cual no podrán llegar. Thérèse sucumbe porque el mundo limpio de Florent no es para ella; está demasiado atada, ligada casi, al siniestro mundo del matrimonio Tarde, sus padres *¿Comprendes, Florent? Es inútil que disimule y cierre los ojos con todas mis fuerzas... Siempre*

20 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 147.

21 SIMON, Pierre-Henri: *ob. cit.*, pág. 149.

habrá un perro perdido en alguna parte que me impedirá ser feliz... 22.

Y Jasón tampoco llegará, por los crímenes de Medea. Él no la deja como aquel otro Jasón por un reino, por una posición mejor, por un linaje ilustre. No. Su ambición es profundamente humilde, y de ahí, muy conmovedora: *Quiero el olvido y la paz* (p. 233) dice a Medea. Una paz que a su lado no existió jamás. Y un ansia desesperada brota con fuerza desgarrante: *Te he amado, Medea. He amado nuestra vida insensata. He amado el crimen y la aventura contigo... He amado tu mundo negro, tu audacia, tu rebeldía, tu connivencia con el horror y con la muerte, tu rabia destructora. Creí contigo que siempre debíamos tomar y luchar y que todo estaba permitido... Esta noche quiero ser humilde. Quiero que este mundo, este caos donde me conducías de la mano, adquiera por fin una forma. Seguramente aciertas cuando dices que no hay razón, no hay luz, no hay tregua, que es preciso seguir hollando con las manos ensangrentadas, estrangular y desechar todo lo que se arrebata. Pero ahora quiero detenerme y ser un hombre. Hacer, sin ilusiones, quizás, como aquéllos que despreciábamos; lo que hicieron mi padre y el padre de mi padre y todos los que aceptaron antes que nosotros, y con más simplicidad que nosotros, desbrozar un pequeño espacio para que viva el hombre en este desorden, en esta noche... A esas contradicciones espantosas, a esos abismos, a esas heridas, respondo ahora con el gesto más sencillo que han inventado los hombres para vivir: los hago a un lado... Sigue tu curso, Medea... Yo me detengo. Me conformo. Acepto estas apariencias con tanta resolución como las rechacé otras veces contigo. Y si es preciso continuar luchando, ahora lucharé por ellas, humildemente, pegado a ese muro irrisorio construido por mis manos entre la nada absurda y yo. Y eso es, sin duda, al fin de cuentas —y no otra cosa— ser un hombre* (p. 239-240-241).

Y ser un hombre no es más que rehacer a diario un mundo que a diario puede derrumbarse. Jasón ha quedado solo. En el mundo de Anouilh ya no hay dioses, nocivos o benignos. El hombre solo, frente a un mundo indiferente: *... reharé mañana, con paciencia, mi pobre andamiaje de hombre bajo el ojo indiferente de los dioses.* (p. 247).

Pero es necesario vivir. Sin ilusiones, se interna de nuevo en un mundo en el que sólo resta aguardar la muerte.

22 ANOUILH, Jean: *Piezas Negras (La salcaje)*. Traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. Losada. Buenos Aires, 1951, pág. 164.

Los días seguirán normalmente su curso y los actos de los hombres continuarán regidos por una estricta monotonía. El tiempo estará bueno. Habrá sol y vino y trigo suficiente para que haya pan para todo el mundo ese año.

GUILLERMO BIBILONI

Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, diciembre de 1966.

LITERATURA DE UNA TIERRA JOYOSA

Su novelista: *Augusto Roa Bastos*

LILÍ OLGA TREVISÁN

Es el Paraguay tierra *joyosa de naturaleza y triste de existencia* según la cabal definición de Miguel Ángel Asturias. Hacia 1525 cinco náufragos de la expedición de Solís, encabezados por Alejo García, llegaron a la tierra de los bravos payaguás. Provenían de las costas del Brasil y cruzaban el continente hacia el Perú, en busca de las sierras de la Plata. Desde entonces, los ríos y tierras escarlatas del Paraguay han sido testigos de continuas luchas. Menos notorio es que Asunción fue durante dos siglos el centro civilizador más importante de los territorios del Río de la Plata.

En 1620 se cumplió la división de la Provincia Gigante de Indias, con la formación del gobierno y del obispado independiente de Buenos Aires. Esta fecha marca el final del período de la conquista y el temprano comienzo del aislamiento paraguayo.

Poco después de la declaración de la independencia, el famoso abogado José Gaspar Rodríguez, más conocido por "el Dr. Francia", consiguió que se le proclamase dictador temporal y luego perpetuo. Desde 1814 a 1840, año de su muerte, la nación yació en el más absoluto y despótico aislamiento. Ningún paraguayo pudo salir del país. Nadie pudo ingresar a él, como no fuese en calidad de cautivo. Cesó toda navegación. Los barcos se pudrían en los puertos...

Desde 1844 hasta 1862, bajo las tres presidencias consecutivas de Carlos Antonio López, este país alcanzó el más alto grado de prosperidad general que haya conocido. Se instalaron los primeros altos hornos de América del Sur, y se tendieron las primeras vías férreas y telegráficas del Río de la Plata.

A López le sucedió su hijo Francisco Solano, durante cuyo gobierno se libró la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), que tuvo como consecuencia un casi total agotamiento de las reservas humanas del país. De 1.300.000 habitantes sobrevivieron 300.000,

la mayoría de los cuales eran mujeres, niños pequeños y ancianos. Luego de la epopeya de la Guerra Grande, cuyo recuerdo vive imborrable en la conciencia histórica del Paraguay, siguió una vida política agitada.

Desde 1932 hasta 1935 otra guerra sangrienta, la del Chaco, sacude a bolivianos y paraguayos por "cuestiones de límites", que eran fomentadas por poderes que disputaban, con dolor y sangre ajenas, la entraña petrolera del Chaco Boreal. Dice el historiador Efraím Cardozo: *La preponderante gravitación de los intereses petroleros norteamericanos* —denunciada en Washington por el senador Long— *cesó con Roosevelt en 1933*¹. También intervinieron los intereses del estaño para prolongar una guerra que cobró al Paraguay 36.000 vidas.

De ahí en más, rebeliones y cuartelazos tuvieron como consecuencia lógica la imposibilidad de que el país saliese de su estancamiento. Además, el Paraguay ostenta *el triste privilegio de tener en el ostracismo, proporcionalmente, a mayor número de sus hijos que otra nación cualquiera de la tierra, pues casi la mitad de su población ha tenido que emigrar ahuyentada por los regímenes de violencia y opresión que se turnan en el poder*². Cardozo, en la obra citada, anota 400.000 expatriados.

Esta paradójica tierra dio a luz la primera gesta heroica de los criollos de América toda en 1724 con la guerra de los Comuneros (en 1747 se produjo el último levantamiento), que reclamaba mayores libertades y derechos sociales para el Común, es decir, el pueblo. Tanto fervor utilizado para esta defensa no fructificó, pues a lo largo de las centurias transcurridas desde entonces el país no ha podido resolver los angustiosos problemas sociales de sus masas pauperizadas.

También pudo ufanarse a fines del siglo XVIII de no contar con una sola aldea sin escuela, y de no tener en 1865 un solo habitante que no supiera leer y escribir, pero luego de la sangría de la Guerra de la Triple Alianza —hasta el comienzo de la cual se desarrollaba integralmente— una asfixia lenta fue aplastando su vida cultural.

No obstante, a pesar de los desterrados dentro y fuera del país, y a través de varios de ellos, Paraguay hace oír su voz. En cuanto a su literatura, H. Rodríguez Alcalá dice:

"Hasta 1950, y hasta un poco más tarde, ninguna historia de la literatura hispanoamericana incluía a escritores pa-

¹ *Breve Historia del Paraguay*. Eudeba, Buenos Aires, 1965.

² A. ROA BASTOS: "Pasión y expresión de la literatura paraguaya," *Rev. Universidad*, U. N. del Litoral, N° 44, Santa Fe, 1960.

raguayos (ni novelistas, ni poetas, ni ensayistas), salvo Henríquez Ureña quien sólo menciona a algunos, y éstos más o menos al estilo de las guías de teléfono. Creo que los Manuales de Anderson Imbert y A. Torres-Río seco se ocuparon porque yo publiqué algunos artículos en revistas norteamericanas”.³

No hay duda alguna de que son varias las causas por las que se ha visto afectado el desarrollo de la literatura paraguaya, como así también el conocimiento de la misma en el exterior. Entre ellas señalamos: el enclaustramiento de todo tipo que sufriera el país, el bilingüismo, las trabas políticas y aun la enorme dificultad de publicación, ya que no existen empresas editoriales montadas como organización, lo que hace que el escritor deba solventar la publicación de su propio libro en las imprentas.

BILINGÜISMO

Es el bilingüismo un fenómeno que llama poderosamente la atención a todo el que se acerca a la literatura paraguaya, y por lo tanto, nos referiremos especialmente a él.

Desde que los jesuitas introdujeron la imprenta en 1700 comenzaron a publicar libros en español y en guaraní, destinados a las misiones o reducciones, pues la enseñanza se impartía en los dos idiomas. Fueron libros de estudio y religiosos, gramáticas y diccionarios. Con estos últimos comenzaría el aporte de vocablos guaraníes a la botánica y a la zoología, el más importante después del latín y del griego.

El establecimiento de las Misiones o Reducciones guaraníes por los jesuitas, regidas por ellos durante casi dos siglos, tuvo una influencia decisiva en el aislamiento lingüístico que derivó en un fenómeno único en América: dos idiomas que conviven en un mismo ámbito cultural. El brasileño Walter Wey en su libro *Poesía Paraguaya: historia de una incógnita* (Montevideo, 1951) dice:

“Una de las consecuencias de la acción de los jesuitas contra los intereses inmediatos y aun mediatos de los colonos y de la Metrópoli, la tenemos de manera significativa en el desenvolvimiento cultural del Paraguay. No

³ Conferencia leída en la Universidad de Oxford durante el Primer Congreso Internacional de Hispanistas, setiembre 1962. “A. Roa Bastos, novelista del Paraguay”.

nos cabe apreciar aquí el hecho desde el punto de vista religioso. La verdad es que el jesuita de las Reducciones misioneras no educó al indio para la Colonia. Evitó que él entrase en contacto con el blanco, y para lograrlo, no le dio el más poderoso instrumento de comunicación, la lengua, procurando conservar vivo el idioma guaraní. Para eso lo respaldó inteligentemente en su respectiva cultura, que no destruyó, adaptándola únicamente a los intereses de la religión, a veces con la simple mudanza de nombres, como en la leyenda de Paí Zumé, introductor de la yerba mate entre los guaraníes, transformado en Santo Tomás o Santo Tomé.⁴

Por otra parte, al margen de las organizaciones jesuíticas, no hubieron grandes y sistemáticas masas de inmigrantes que entraran en contacto con la cultura indígena. Así la lengua sobrevivió no sólo a la raza a la que pertenecía, sino también como el vehículo de expresión de la forma de vida paraguaya. La convivencia de español y guaraní dura ya cuatro siglos, y ambas lenguas aspiran a expresar el espíritu nacional. Todos los paraguayos, sin excepción, hablan en guaraní, aunque ya no queda un solo indio de raza pura, y solamente expresándose en la dulce lengua vernácula logra el paraguayo absoluta naturalidad. Pero las mismas dificultades que se han opuesto a las publicaciones en español rigen para el guaraní. Oralmente han ido pasando mitos, leyendas, tradiciones, en este idioma eminentemente descriptivo, y que es para el paraguayo "su" lengua entrañable, sensitiva, emocional.

Naturalmente, el escritor y el poeta paraguayos se encuentran ante un dilema de difícil solución: deben escribir en guaraní, que nutre su mundo anímico y emocional, que los pone en contacto con su gente, su tierra, su historia, la raíz misma del atavismo indígena, sus mitos, etc. Si lo hacen así, su obra tendrá únicamente difusión local.

Deben, entonces, decidirse por el español, el idioma culto, que también conocen perfectamente, para poder trascender fuera de sus fronteras. En verdad, esta es la única forma de lograrlo, pero hay que reconocer que en su mayor parte la literatura paraguaya en español ha resultado artificiosa, como si la traducción mental a la que se ve sometido el escritor empañara y oscureciera su obra. Diciéndolo con las palabras de Roa Bastos:

⁴ Citado por Roa Bastos en el artículo ya señalado. Anotamos aquí que, según otros estudiosos del folklore guaraní, Paí Zumé *cruzó a estas regiones para enseñar el cultivo del maíz, rey de los cereales...* (y no la yerba mate). JUSTO PASTOR BENÍTEZ: "El folklore paraguayo". *La Prensa*, Buenos Aires, 1962.

“Existe en el Paraguay una literatura visible: la que ha prosperado raquíticamente en los moldes de la lengua hispánica. Algo así como el tronco escuálido de un árbol cuyas raíces se hundén en el limo oscuro y vital del idioma autóctono. Pero las raíces de esta literatura nacional no están a la vista de los rastreadores extraños a ella. Sólo las siente, las “oye” en sí mismo el pueblo ligado a la realidad de su historia y de su ambiente por el cordón umbilical del habla vernácula. Y el escritor o el poeta paraguayo que escribe en castellano, no hace más que traducir, en el mejor de los casos interpretar, esa otra porción de las vivencias colectivas, la porción más rica y viviente, el grito más hondo y melodioso de su tierra y de su gente, que queda así obturado y como en sordina en el momento mismo de nacer”.⁵

Los escritores y críticos argentinos Raúl Amaral y Juan Carlos Ghiano se han interesado por este problema, y han hecho estudios al respecto. Bilingüismo, aislamiento del país, innumerables guerras civiles, ausencia de editoriales: he aquí señalado a grandes rasgos el porqué de la escasa difusión y conocimiento de esta literatura.

EL RESURGIMIENTO

Es sabido que las guerras han tenido siempre profundas influencias en todas las manifestaciones artísticas. Al calor amargo de la contienda chaqueña maduró un fruto: el renacimiento de la literatura paraguaya, debido al encuentro de toda su gente joven que compartía las mismas penurias. Los compartimientos incomunicados del español y del guaraní se acercan y comienzan ambos a expresar una esencia común. Así que luego de haber andado a la zaga de los movimientos literarios, siempre llegados con atraso, y por ende, cultivados a destiempo, comienzan a surgir obras y nombres que nos acercan al dolor y a los modos de vida de un pueblo que nunca morirá porque siempre encontrará en la madera de su gente la fuerza necesaria para renacer.

No podríamos comentar aquí todas las obras que lograron destacarse, ni tampoco está en la naturaleza de este trabajo hacer una lista al “estilo de las guías de teléfono”, según dijera Rodríguez Alcalá. Pero tampoco debemos dejar de señalar la importancia que tuvo la aparición de *La Babosa* de Gabriel Casaccia, en 1951, primer hito importante de la novelística paraguaya. Con menos valores, pero

5 A. ROA BASTOS; “Pasión y expresión...”

utilizando un tema caro a los paraguayos, el de la explotación de los "mensúes", publica José María Rivarola Mato *Follaje en los ojos* en 1952. Destaquemos también el importante papel renovador y orientador que desempeñara la poetisa hispano-paraguaya Josefina Plá. Y llegamos a lo que el ya citado R. Alcalá, y varios críticos junto con él, llama "el comienzo de la verdadera historia de la poesía y la novela del Paraguay: Hérib Campos Cervera y Augusto Roa Bastos".⁶ Ambos poetas fueron entrañables amigos y compañeros de destierro.

CAMPOS CERVERA (1908-1953) fue el más completo valor intelectual de su tiempo. A su lado, o bajo su influencia, se formaron figuras del relieve de Roa Bastos y Elvio Romero. Excepcionalmente inteligente, tomó contacto en los sucesivos destierros con figuras de la talla de García Lorca, Neruda, Alberti, Guillén, Francisco Romero, Amado Alonso. Realizó estudios de etnología, lingüística, matemáticas —era ingeniero—, filosofía. Cuando lo sorprendió la muerte en 1953 tenía adelantadas dos obras: un estudio sobre bases modernas del área cultural tupí-guaraní y una historia de las ideas paraguayas. Conferencias, una pieza teatral *Juan Hachero* y su único libro de poemas *Ceniza redimida* (1950) nos dicen de su incansable fervor. Su poesía es de profundo contenido social. Transcribimos aquí su poema "Un puñado de tierra", conocido, amado y repetido por la gran masa de compatriotas desterrados.

*Un puñado de tierra
de tu profunda latitud,
de tu nivel de soledad perenne;
de tu frente de greda
cargado de sollozos germinales.
Un puñado de tierra
con el cariño simple de sus sales
y su desamparada dulzura de raíces.
Un puñado de tierra que lleve entre sus labios
la sonrisa y la sangre de tus muertos.
Un puñado de tierra
para arrimar a su encendido número
todo el frío que viene del tiempo de morir.
Y algún resto de sombra de tu lenta arboleda
para que me custodie los párpados de sueño.
Quise de ti tu noche de azahares;
quise tu meridiano caliente y forestal;
quise los alimentos minerales que pueblan
los duros litorales de tu cuerpo enterrado,*

6 HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: Conferencia citada.

*y quise la madera de tu pecho.
Eso quise de ti
—Patria de mi alegría y de mi duelo—
eso quise de ti.
Ahora estoy de nuevo desnudo.
Desnudo y desolado
sobre un acantilado de recuerdos;
perdido entre recodos de tinieblas.
Desnudo y desolado;
lejos del firme símbolo de sangre.
Lejos.
No tengo ya el remoto jazmín de tus estrellas
ni el asedio nocturno de tus selvas.
Nada: ni tus días de guitarra y cuchillos,
ni la desmemoriada claridad de tu cielo.
Solo como una piedra o un grito
te nombro, y cuando busco
volver a la estatura de tu nombre,
sé que la piedra es piedra y que el agua del río
huye de tu abrumada cintura y que los pájaros
usan el alto amparo del árbol humillado
como un derrumbadero de su canto y sus alas.
Pero así, caminando, bajo nubes distintas,
sobre los fabricados perfiles de otros pueblos,
de golpe, te recobro.
Por entre soledades invencibles,
o por ciegos caminos de música y trigales,
descubro que te extiendes largamente a mi lado
con tu martirizada corona y con tu limpio
recuerdo de guaranías y naranjos.
Estás en mí: caminas con mis pasos,
hablas por mi garganta; te yergues en mi cal
y mueres, cuando muero, cada noche.*

Una idea del enorme interés que despertó la obra de ROA BASTOS, no sólo en el continente, sino en el mundo entero, lo da el hecho de que algunos de sus cuentos y su novela *Hijo de Hombre* han sido traducidos al italiano, inglés, francés, portugués, alemán, sueco, holandés, checoslovaco, idisch y ruso (este último de próxima aparición). La Editorial Carl Hanser Verlag (Munich) también publicó *El trueno entre las hojas*. Su obra se lee y comenta en Alemania, en Inglaterra y E. Unidos, en Portugal y Brasil. Este hecho sin precedentes en las letras paraguayas tampoco es muy corriente en las de otros países.

Nos referiremos especialmente a la personalidad humana y literaria de este creador, el más vigoroso de la narrativa de su patria, y quien, según el juicio unánime de la crítica se ha ubicado con

todo derecho en la línea de la gran novela americana, junto a E. Rivera, J. Icaza, M. Azuela, J. Amado, C. Alegría, R. Gallegos y otros.

El hombre

Augusto José Antonio Roa nació el 13 de junio de 1917 en Iturbe, pequeño pueblo de la región del Guayrá, cerca de un antiguo ingenio azucarero. Pasó su infancia en el río *que fue su verdadera escuela*, y allí aprendió a hablar el guaraní y el español al mismo tiempo. Sus primeros amigos fueron los cazadores de carpinchos (líricamente redivivos en el primer cuento de *El trueno entre las hojas*). Como su padre era obrero en una planta de azúcar, él tenía diario contacto con obreros, con hacheros, con todos esos seres de duro destino cuyas penas, deseos y mínimas alegrías llevaría después a sus páginas, impregnadas de amor y nostalgia por la tierra y por sus gentes. Con la sencillez que lo caracteriza contó Roa Bastos en un reportaje: *A los 8 años me compraron mi primer par de zapatos y me metieron al colegio. Me salí para ir a la guerra del Chaco, a los 17 años, a pesar de no tener edad. Al finalizar la guerra concluí mi servicio en un transporte de guerra, acarreando prisioneros.*⁷

Quizá debido a su *madre pajarito, a la que le gustaba hacer versos y cantar canciones nostálgicas* escribió siempre desde su infancia. Pero para sobrevivir debió emplearse en un Banco, del que salió para dedicarse al periodismo. Recorría los yerbales, haciendo notas para el diario *El País* de Asunción. Desde 1942 hasta 1947 fue secretario de redacción de dicho periódico, y entre 1944 y 1945 desarrolló un ciclo radial de divulgación de la literatura de habla inglesa, lo que le valió una beca del British Council para estudiar nueve meses en Inglaterra (1944). Allí realizó un viaje de estudios por Manchester, Birmingham, Glasgow, Oxford y Cambridge, y a través del Servicio de América Latina de la B.B.C. de Londres dio varias charlas sobre temas paraguayos y americanos. También sobre estos temas se expresó a través de la Radiodifusión Francesa, invitado por el Ministerio de Informaciones del gobierno de Francia. Luego viajó a Suecia y a Alemania —después de la capitulación—, a Austria y finalmente a Túnez y Argelia. Producto de ese viaje fueron una cincuentena de reportajes y notas que se editaron después en

7 Revista *Ercilla*, Santiago de Chile, 23 - 11 - 60.

folleto, la serie *La Inglaterra que yo vi* y una pieza de teatro de ambiente alemán que combatía el nazismo y exhaltaba la fraternidad humana, *Mientras llega el día* (inédita).

En 1946, durante el transitorio gobierno de coalición democrática, fue nombrado agregado cultural a la Embajada Paraguaya en Buenos Aires. En 1947 se desencadenó la guerra civil, en su país, durante el gobierno de Morínigo (que, según algunos historiadores, pretendió imponer un régimen aún más despótico —si cabe— que el del mismo Francia); y Roa Bastos debió tomar el camino del destierro, como muchos otros. Llegó con su familia a Buenos Aires, en donde reside desde entonces. Ha realizado esporádicos viajes al exterior: en 1961 a España con motivo de haber sido premiado como el mejor filme hablado en español *Hijo de hombre*, basado en su novela y de cuyo guión es autor; en 1962 a Concepción (Chile) invitado para intervenir en las sesiones de *Imagen de América Latina*, junto a Niemeyer, Carpentier, Benjamín Carrión, Carlos Fuentes, Neruda, etc. (organizado por la Escuela de Verano de la Universidad); en 1964 a Berlín para intervenir en el Coloquio de Escritores, junto a Borges, Mallea, Arciniegas, Asturias, C. Alegría, etc. (organizado por el Instituto Iberoamericano de Berlín y la Federación de Asociaciones Alemanas de Escritores).

En Buenos Aires, recién llegado a esta tierra de su exilio, también debió realizar las más variadas tareas; trabajar en una tintorería de lana en bruto, realizar tareas periodísticas, emplearse en una compañía de seguros, hacer guiones cinematográficos. Actualmente es colaborador y redactor de varias publicaciones periodísticas. Ha dictado varias conferencias (S.A.D.E., Dirección Provincial de Cultura de Córdoba, etc.) y cursillos en el Instituto Superior del Profesorado Santa Juana de Arco (Córdoba), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral (Rosario), etc.

Su principal característica es seguir siendo, siempre y sobre todo, un paraguayo neto, nostálgico de su mágica y mítica tierra guaraní, de sus naranjales, de sus ríos hermosos, de su gente sufrida. Se cuenta entre las personas que piensan que la libertad es el aire vital sin el cual es imposible vivir, amar, crear. Jules Michelet decía en *Le peuple: Librel grande parole, qui contient en efect toute dignité humaine; nulle vertu sans la liberté*. Roa Bastos, hombre fiel a su tiempo y su realidad, dice refiriéndose a su patria:

“La brutalidad de la fuerza, el desprecio por el espíritu y la dignidad moral han invadido el aire que se respira, envenenan los pensamientos aun antes de ser formulados, crean una psicosis de enterrados vivos. En esta atmósfera sorda

y asfixiante toda posibilidad de comunicación pareciera reducida a cero. Ello hace superfluo el rigor de la censura oficial, pero también torna absurdo el hecho mismo de pensar y escribir. ¿Para qué, para quiénes?”.

“El terrorismo físico —agrega más adelante— junto con el terrorismo moral administrados desde arriba, han despoblado el país en más de la mitad de su caudal humano que continúa emigrando en éxodo incesante. Han enajenado las fuentes de su riqueza material. Han desintegrado su cultura. Ante estos males que tienen una sola causa, no es por simple chovinismo que la base moral y política sobre la cual el pueblo apoya su capacidad de resistir y su voluntad de sobrevivir, su aspiración a recuperar su libertad y dignidad, sea el concepto vivo y actuante de *nación*.”⁸

Poesía

E. Anderson Imbert afirma que *después de Campos Cervera los dos poetas importantes fueron Augusto Roa Bastos y Elvio Romero*⁹. En nuestro país prácticamente es desconocida la poesía de Roa Bastos, y esto por dos razones: la primera es que todo cuanto escribió en el Paraguay permaneció inédito, por las mismas causas que aquejan a la totalidad de los escritores paraguayos, y que ya señaláramos. Además, cuando un allanamiento efectuado en su casa de Asunción se llevó cuanto escrito tenía, terminaron de perderse las posibilidades de conocer esta parte de su obra. Quedan nada más que dos nombres: *Poemas* (Asunción, 1942) y *El naranjal ardiente* (Asunción, 1949), poemas bilingües en castellano y guaraní. Una selección de estos últimos se publicó por iniciativa de la revista *Diálogo* en los *Cuadernos de la Pirita* (Asunción, 1960), y de allí pasaron luego a publicaciones argentinas. La segunda razón, tanto o más grave que la anterior, es que Roa Bastos, quien siente por la poesía profundísimo respeto, hace ya tiempo que abandonó el género. Él opina que deben cultivarlo solamente quienes tienen la talla de Rimbaud, de Vallejo o de otros grandes.

No obstante su modestia, estamos de acuerdo con Torres-Río-seco cuando dice que el poeta *debe ser el corazón de su tiempo, para que un día su tiempo sea sentido en su poesía; para que sea el perpetuador de su tiempo*¹⁰. Y no hay duda de que Roa ha dejado en su poesía una imagen de su tiempo paraguayo. Gracias al material disperso en revistas hemos podido entrar en contacto con sus poemas,

8 “Crónica paraguaya”. Revista *Sur*, Nº 293, Buenos Aires, marzo-abril, 1965.

9 *Historia de la literatura hispanoamericana*. F.C.E. México, 1961.

10 *Panorama de la literatura iberoamericana*, Ed. Ziz-Zag, Santiago de Chile, 1964.

de formas hábilmente manejadas. Hemos observado la indudable influencia de Neruda, y algunos nos traen el recuerdo de su admirado Quevedo. Musical y rebelde, angustioso, este soneto de factura perfecta, nos pone en contacto una vez más con una de las constantes de su obra, el dolor humano:

LOS HOMBRES

*Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por afuera dormidos y despiertos
por adentro con el sueño de la guerra.*

*Tan tierra son que son ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra.*

*De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su barbecho
alumbra desde el fondo las raíces.*

*Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el color sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra.*

Toda su poesía destila angustia, ya que las raíces de su canto se nutrieron con dolor visto y vivido. Roa explica así el porqué de sus formas de expresión:

“Abrazados estrechamente con su época y con su pueblo, los escritores paraguayos de hoy producen sus obras como esos actos de coraje, de patriotismo y de sinceridad, de que hablaba Alberdi. Escriben con el pulso y con la sangre. Son astillas vivas de un pueblo hachado por el infortunio, un pueblo enclavado como el quebracho secular de sus selvas, en el corazón de nuestra América. Un árbol de férrea corteza, de núcleo invulnerable, cuyas raíces conocen el viejo sueño de la tierra abonada con la sangre de sus mártires.

Lucidez, coraje y pasión, esperanza en el Hombre, son las armas de estos escritores y poetas contra la desesperación y la incertidumbre.”¹¹

11 art. ya citado: “Pasión y expresión de la literatura paraguaya”.

Hasta aquí el obligadamente breve comentario sobre su poesía, de marcado tinte social.

Narrativa

Fuera de su patria, ha sido su obra en prosa la que interesó vivamente. Sin embargo, y esto vale para toda su producción conocida, el poeta subyace en él, y a cada rato su prosa lo recuerda. He aquí algunos ejemplos, tomados al azar:

“...que se fueron alejando sobre carriles de espuma cada vez más queda, hasta desvanecerse en la tiniebla azul rayada de luciérnagas”.

(*El trueno entre las hojas*, p. 18)¹²

“Vivía en la barranca boscosa que remata en el arenal”.

(*Ib.*, p. 189)

“Se me escondió en el corazón del monte. Y allí se paró a esperar muerte”.

(*Hijo de hombre*, p. 18)

“Un tábano zumbaba alrededor de su cabeza en el silencio de la siesta que el sol incineraba con su baño seco de cal viva”.

(Cuento “Chico-Coá”, Rev. *Diálogo*, Asunción)

Decíamos unas líneas más arriba “su producción conocida” ya que la primera parte de su obra en prosa tampoco fue publicada. Nos referimos, naturalmente, a la que fuera escrita en el Paraguay. Así sucedió con su primera novela, escrita a los 20 años, *Fulgencio Miranda*, que obtuviera en 1942 mención del Ateneo Paraguayo, y con tres obras de teatro, una de las cuales ya mencionamos: *Mientras llega el día* (Asunción, 1945).

Por lo tanto, sólo con *El trueno entre las hojas*, aparecido en Buenos Aires en 1953, entramos en contacto con sus narraciones violentas, intensas, que ora denuncian el sufrimiento de hombres sojuzgados y escarnecidos por otros hombres —pero con esperanzas de redención siempre latentes— ora despiegan ante nuestros sentidos

¹² Para las transcripciones de *El trueno...* utilizamos la 2ª Ed., Losada, Buenos Aires, 1961.

el abanico de la naturaleza mágica de ese pedazo de tierra americana y de sus antiguos mitos. Con este libro comenzó a divulgarse su obra. Consta de 17 cuentos, y unos pocos personajes centrales que animan a algunos de ellos aparecen fugazmente en otros. Esta técnica, apenas esbozada, va a cuajar definitivamente en *Hijo de Hombre*, como se verá más adelante. El título del libro, extraído del epígrafe con el que Roa Bastos hace conocer una leyenda aborígena, es un ejemplo de la influencia que lo telúrico tiene en el hombre, y más aún, en nuestro hombre americano:

“El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno”.

Alberto Zum Felde dice en la Introducción de *La narrativa en Hispanoamérica*:¹³

“...el hombre de los países dominados, absorbidos por las condiciones naturales primitivas, donde las ciudades y su civilización occidental viven y avanzan en lucha dialéctica con la potencialidad determinante de la Naturaleza”... “surge netamente la convicción de cómo los caracteres humanos y los conflictos morales que en ellas (las novelas) se plantea, están fundamentalmente implicados en la realidad telúrica y social del medio y tienen sentido en función de esa realidad”.

Representativo de esta tesis es el cuento “El Karuguá” (pantano). Veamos:

“Empecé a oler la emanación característica del pantano; un sabor áspero y agrio, como de miríadas de insectos machacados, que arañaba la nariz y la garganta y que al comienzo me produjo un ligero mareo con sabor a bascas.

Allí reinaba implacable la humedad destructora y creadora, transformando continuamente la muerte en vida y la vida en muerte. Monstruosos torbellinos vegetales de helechos y macizos espinosos que se adensaban en la gelatina negra del barro, como en otra edad geológica; un reino caótico y vibrante de alimañas voraces, de víboras y pájaros de presa, donde no se sabía cómo podían durar unos cuantos seres humanos.

El karuguá de Yvyrá-Kaigüé disfrutaba de un prestigio mis-

13 Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1964.

terioso y maligno en toda la región. La sola mención de su nombre ladeaba el tono de las conversaciones” (p. 112).

Las miasmas del pantano formaron marco propicio para que la alucinación colectiva apresara a un centenar de seres vegetalizados y primitivos. Éstos, hipnotizados por la fuerza superior de su salvador *religioso y político*, buscan ellos mismos como tumba colectiva la negra ciénaga.

En “El regreso”, donde seguramente Roa Bastos noveló algo de su propio viaje en un barco que conducía prisioneros, es la descripción de un obraje chaqueño la que imprime un trazo de angustia:

“La cú Godoy llegó hasta las tolderías de los indios y volvió. Si pudo escapar fue sólo porque tenía quince años; porque era una partícula de volandera de polvo en el polvo eterno del Chaco. Los demás, no. Los demás eran ya gotas humanas mineralizadas, adheridas para siempre al fondo de ese inmenso caldero de tierra en que el tanino hervía lentamente con los hombres, fundidos en un caldo rojo y espeso que los contratistas, los capataces y los capangas revolvían sin cesar con sus “teyú-ruguai” sus parabellums y sus winchesters. Tenía incrustada en los ojos esa visión terrible mezclada a la otra visión: la del paisaje maravilloso y desolado cuya belleza no podía entender” (p. 91).

Pero su protagonista, casi un niño, comprueba luego que más feroz que las fuerzas con que la Naturaleza se defiende de los hombres es la violencia que emplean éstos para oprimir a otros hombres, aprovechando el poder que detentan. Y entonces su desamparo es total.

Hasta los elementos, obrando por ausencia, cumplen su parte negativa. Así, en “La rogativa”, la sequía pertinaz abatida sobre un pueblucho va *in crescendo* sacando de sus cabales a los pobladores, hasta determinar la muerte de un inocente viejo lunático, utilizado por el salvajismo colectivo como chivo expiatorio de su sufrimiento.

La lujuria de la Naturaleza pasa a los hombres como un elemento de descomposición y degradación. En “Esos rostros oscuros” los peones de un puesto ganadero desfogan sus bajos apetitos en la altanera y caprichosa hija del *Dotor*, utilizando la fuerza e impunidad que da en estos casos actuar en grupo.

En el cuento homónimo del título del libro, la presión de arriba hacia abajo hace estragos, no sólo porque los matones cometen con las mujeres del ingenio toda clase de tropelías y vejámenes, sino también porque la explotación humana organizada alcanza su punto máximo. Entonces Solano Rojas, *un auténtico y fragante revolucio-*

nario, como hombre del pueblo que era, después de haber padecido durante años, junto con sus compañeros, el despotismo de los fuertes, dirige una batalla a muerte contra éstos y triunfa. Sí, triunfa, pero a costa de muchas vidas, de la cárcel para varios de los rebeldes, de sus ojos ennegrecidos, de su amor perdido. Después de su muerte las gentes escuchaban embelesadas la música de su acordeón, que sonaba como enlutado cuando no había luna.

“En eso surgió de las barrancas la música del acordeón. Era una melodía ubicua, deshilachada. Se interrumpía y volvía a empezar en un sitio distinto, a lo largo de la caja acústica del río. Sonaba nostálgica y fantasmal” (p. 188).

Esta magia alcanza a la poética figura de Yasy-Moroti, de *cuerpo de cobre y cabellos bañados de luna*, la dulce muchacha que vivía con los hombres libres del río, los carpincheros, los únicos que quedaron libres. *Ellos no quisieron vender su vagabundo destino al patrón que compraba vidas con vales de papel para toda la vida*. Yasy-Moroti (Luna Blanca), encarnación del amor a la libertad, es la misma Margaret, la niña que se va de su casa para vivir con los hombres y mujeres que tenían su casa y su buena tumba en el río, en el primer cuento del tomo: “Carpincheros”.

En la vasta y rica galería de personajes de Roa Bastos, imposibles de asir en una monografía, se destaca también el de “El viejo señor Obispo”. Hay en esta figura infinita dulzura y amor por los desposeídos. Transcribimos dos pasajes del relato, que nos pintan un ser maravillosamente íntegro:

“Pero a su vuelta, sí, a su vuelta vio la realidad tal como era. De las alfombras del Vaticano a su tierra roja y violenta cuyas tolvaneras parecían de humo de sangre, la transición fue brusca y reveladora. Sólo entonces comprendió en toda su magnitud el drama de los suyos. Y se empeñó, ya que no podía remediarlo radicalmente, por lo menos en suavizar sus heridas. Amaba a los desvalidos y oprimidos. Sentía que eran sus únicos hermanos y que estaba definitivamente unido a ellos por la consanguinidad de la esperanza. Sabía, además, que sólo en medio del infortunio la santidad es posible y que el verdadero templo de Cristo es el corazón de los martirizados. Por eso mismo odiaba a los ricos y poderosos como puede odiar un hombre justo y puro: con piedad irremediable, lo que no impedía que los juzgara con implacable severidad” (p. 28).

“—Monseñor, fírmeme esta carta Pastoral. Necesitamos pacificar espiritualmente el país. (La Carta trataba de justi-

ficar con argumentos de iglesia unos desalojos en masa que la "revolución" estaba consumando en tierras del presidente de facto).

-¿Pacificar el país? -preguntó mordaz el Obispo-. Ya lo están consiguiendo a balazos. Cuando nuestro país sea un inmenso cementerio, todo estará muy tranquilo.

-Déjese de bromear, Monseñor -colmilleó aún el jefe del gobierno-, y firmeme esto. Como la Curia está acéfala, usted es el único que puede hacerlo ahora.

-No soy el titular de la Diócesis. Además...

-Lo pondremos en seguida al frente de la Iglesia -le interrumpió.

-La Iglesia no es una comisaría -replicó imperturbable el Obispo-. Pero aunque yo fuera el diocesano no firmaría jamás ese sacrílego pedazo de papel.

El personaje se puso irritado y carajudo. Con la mano de dedos cortones y gruesos llenos de anillos amelonados, descargó un puñetazo sobre el enorme escritorio labrado de la Presidencia, y barbotó:

-Carajo, ¡que se están poniendo exigentes los curas! ¡Yo puedo reventarlo a usted, si quiere macanear!

-No hará nada que ya no esté previsto por Dios -dijo impasible el prelado.

Salió del salón blanco, alto y erguido, sin volver la cabeza, sin bajar los ojos. Nadie se atrevió a estorbarle el paso. El brillo de las bayonetas palaciegas reverberaba sobre el tornasol de su gastada y zurcida sotana. En determinado momento no se oyó más que el crujido de sus zapatos descendiendo las escalinatas de mármol" (p. 29-30).

El viejo Obispo invertía lo último que quedaba de sus magras finanzas en la comida que su hermana -otro ser angélico- preparaba para ellos y los once mendigos del atrio de la Recoleta. Éstos parecen escapados de un cuadro de Brueghel d'Enfer.

Las figuritas infantiles son tiernas. Así "Pirulí", cuyas travesuras van a tener un epílogo fatal (efectista, según algunos críticos), es descrito de esta manera:

"Bajo la capa de sueño que se está resquebrajando, la carita de comadreja de Pirulí es hermosa y terrible. Sus extremidades tienen la flexible nerviosidad de las adormideras. Por su boca díscola ya empieza a manar la sonrisa como un tajo de sol sobre un guijarro limpio y cobrizo de arroyo. Bajo la piel oscura ya está despertando también el diablito naranjero" (p. 128).

Alejado de algunos de sus temas constantes, libertad y tierra, pero no de otro: dignidad humana, es "Galopa en dos tiempos", de perfecto equilibrio. Un cínico periodista conoce en una galopa a una muchacha, la seduce y luego va secando su vida poco a poco. Con dos brochazos Roa pinta la separación:

"Uno de los intermitentes sismos políticos del país lo expulsó, junto con muchos otros, camino del destierro. Y Rosa desapareció en una de las grietas que quedaron abiertas en la corteza social que se tragaron sin piedad a muchas como ella" (p. 134).

Quince años después el hombre regresa, y en otra galopa se lía con una mujer encanallada pero aún con algo de pureza. Cuando esa noche, después, él descubre que es la misma Rosa, recién es ganado por la náusea de sí mismo.

Según Mario Benedetti¹⁴ "Audiencia privada" es un cuento que podría haber firmado Maupassant. Un hombre cuya vida no tenía sentido, heredero arruinado, sufre verdaderamente de cleptomanía. Pero cinco años pasados en el campo, entre gente simple, pura y desgraciada, realizando duras tareas, lo curan. Quiere agradecer de alguna forma a esos humildes, y elabora un proyecto de ingeniería para acabar con los esteros del Tebicuary. El ministro, interesado, lo recibe en audiencia privada y se engolosina con lo que ya llama *nuestro proyecto*. En determinado momento sale de la habitación y entonces ocurre lo terrible: una simple bombilla... Y un absurdo trueque tiene lugar: por una bombilla que estuvo pocos minutos en un bolsillo, el proyecto íntegro de una obra importante. Un ministro patriótico y comprensivo queda en su custodiada casa y un *agitador peligroso* es llevado a la cárcel, definitivamente *desgarbado, consumido, sin huesos*.

El último cuento al que nos referiremos es "La gran solución". Podría pensarse que el escritor quiso aquí dar un respiro y hacer sonreír con las tribulaciones de Liberato Farías y de su buena moza mujer. Pero sucede que "Libe" es representante de una clase de hombres que piensan solamente en sí mismos, cómodos, débiles y cobardes, sin ideales superiores de ninguna clase. Para no ir a la Guerra del Chaco, este gordo gerente perteneciente a la pequeña burguesía, con la colaboración eficaz de su mujer, idea *la gran solución*: sufrirá un accidente que lo imposibilitará para ir al frente.

14 "Una novela del dolor paraguayo", art. periodístico, Montevideo, 1961.

El ejecutor será el interesado panadero de la casa, que también encuentra su solución. Entendemos que el valor de este relato reside en la crítica que apuntamos, muy felizmente conseguida, como se puede apreciar:

—Habría que tratar de conseguir que tus amigos políticos...

—No harán nada por mí —decía desfallecidamente Liberato—. Desde que ascendí a gerente, los tengo un poco abandonados. Ellos no quieren comprometerse sino por los que son muy adictos. Y yo, Cesa, vos lo sabés bien, hace rato que no me meto en política.

—¡Tan bien que te hubiera venido ahora! Ahí lo tenés a Crisanto, por ejemplo. No sólo no va a la guerra. Hasta le han dado un auto. ¿Y para qué lo necesita?

—Y bueno, él tiene mucho trabajo ahora.

—¿Y qué hace?

—Lo han nombrado director de movilización. Se ocupa de mandar a los otros al frente” (p. 159).

El resto del volumen está integrado por “El ojo de la muerte”, “Mano Cruel”, “La excavación” (angustiosos momentos finales de un preso político mientras cava un túnel, sus recuerdos familiares y de la Guerra del Chaco, sueños, asfixia), “Cigarrillos Máuser”, “El prisionero” (ajustada y dramática descripción de la caza humana después de un levantamiento popular) y “La tumba viva”. Dada la índole de este trabajo nos es imposible comentarlos aquí, cosa que esperamos hacer en otra oportunidad.

Roa Bastos dio en estos cuentos una solución no del todo feliz al problema del bilingüismo, aunque es muy importante destacar que por primera vez fue llevada a la literatura esta suerte de mezcla de español y guaraní. El autor aceptó esta crítica y expresó a Rubén Bareiro Saguier¹⁵ que había intentado *una fórmula aproximativa por vías de la transcripción casi fonográfica o literal del habla mestiza (nuestro típico ñe’é, serrucho), que no me satisface en absoluto.*

El distinguido crítico y profesor paraguayo acota, en la publicación citada: *La verdad es que este “lenguaje serrucho” no tiene sino vigencia relativa, más bien limitada a los centros urbanos. El campesino habla directamente en guaraní.* Los que no somos paraguayos hemos debido interrumpir la lectura cuando aparecían giros y palabras guaraníes, y remitirnos al vocabulario que figura al final

¹⁵ “Roa Bastos y su *Hijo de Hombre*”, Rev. Alcor nº 11, Asunción, marzo-abril, 1961.

del libro. Alguna vez también fue criticado Asturias por el empleo frecuente de vocablos indígenas. Pero debemos dejar bien establecido que en ningún caso estas expresiones están utilizadas como color local, sino para expresar vivencias profundas de los personajes. Y en los relatos con temas de la ciudad utiliza sólo español. Éste siempre es riquísimo y colorido. A veces preciosista, con marcados acentos del barroco americano.

Otra crítica certera apuntada por Rodríguez Alcalá, es la de que el desarrollo de la trama narrativa se veía frecuentemente interrumpida con pormenores e incidentes inesenciales que disolvían la fluidez de la acción, *superponiendo narraciones o extrayéndolas unas de otras mediante raccontos o flashbacks*. Roa explicó estas interferencias como un intento de conseguir un clima de irrealidad o sobrerrealidad, cosa que también lograría plenamente en *Hijo de Hombre*.

Nos desviaremos momentáneamente del tema para hacer referencia a un término netamente cinematográfico —*flashback*— que aparece en la crítica apuntada, para decir que la facilidad con la que Roa Bastos nos hace *ver* diversos episodios de sus narraciones ha sido moitvo para que se filmasen algunas de ellas (aunque las primeras películas con muy poca suerte)¹⁶, y para que el autor escribiese varios libretos cinematográficos, cuya nómina consignamos en la bibliografía de este trabajo. Ejemplo de este *ver leyendo* es el siguiente, del cuento “Carpincheros”:

“Una noche desembarcaron en la arena, encendieron pequeñas fogatas para asar su ración de pescado y después de comer se entregaron a una extraña y rítmica danza, al son de un instrumento parecido a un arco pequeño. Una de sus puntas penetraba en un porongo partido por la mitad y forrado en tirante cuero de carpíncho. El tocador se

16 El diario *La Capital* de Rosario publicó el 1-11-61 un reportaje a Roa Bastos. En él, al preguntársele sobre la película *El trueno entre las hojas*, señaló que “ése es un ejemplo del papel desmedrado que el escritor tiene en una estructura cinematográfica de tipo elementalmente comercial. No gravita su personalidad. Si trata de permanecer fiel al espíritu de la obra literaria en la adaptación, si insiste en que se respete el sentido del autor, concluye por convertirse en un enemigo del productor. No hay entonces colaboración posible”. Y agregó que, además, “*El trueno...* sirve también como ejemplo para mostrar cómo altera el valor, el sentido, de una obra cualquiera, el cambio de perspectiva. En ese caso, la originaria perspectiva social se transformó en el cine en una perspectiva de lo sexual, del desnudo más o menos gratuito”.

Desde luego no se siente solidario con la versión de su novela en esta cinta, y tampoco se solidariza —menos todavía— con *Sabaleros*.

Afortunadamente, no sucedió lo mismo con otras películas basadas en libros suyos —o en libretos—, como *Hijo de Hombre*, *Alias Gardelito*, *Shunko*, etc.

pasaba la cuerda del arco por los dientes y le arrancaba un zumbido sordo y profundo como si a cada boqueada vomitara en la percusión el trueno acumulado en su estómago. Tum-tu-tum... Tam-ta-tam... Ta-tam... Tu-tum... Ta-tam... Tam-ta-tam... Arcadas de ritmo caliente en la cuerda del gualambau, en el tambor de porongo, en la dentadura del tocador. Sonaban sus costillas, su piel de cobre, su estómago de viento, el porongo parchado de cuero y temblor, con su tuétano de música profunda parecida a la noche del río, que hacía hamacar los pies chatos, los cuerpos de sombra en el humo blanco del arenal. Tum-tu-tum... Tam-ta-tam... Tu-tum... Ta-tam... Tu-tummmmm..." (p. 18).

Además de los cuentos recogidos en este volumen, cuyos temas están enlazados profundamente, se encuentran otros dispersos en distintas revistas. Así, "Chico-Coá", publicado en la revista *Diálogo*¹⁷, relata las andanzas de los últimos descendientes de la tribu cerril de los guayakíes, mujeres en su mayoría, blancas y de cabelleras de color de fuego. El indiecito Chico-Coá muere atravesado por una lanza, a manos de las mujeres de su raza errante e indómita.

En *El escarabajo de oro* fue publicado "Encuentro con el traidor"¹⁸, en el que una vez más cobra vigencia una verdad tan antigua como el mundo: el tiempo decanta y enfría las pasiones —en este caso políticas—, sobre todo si no son muy firmes. Aquí es el héroe gritón y engreído quien pierde fuerzas ante el *traidor*, que nunca fue tal.

La revista *Al pie de las letras*¹⁹ publicó un cuento breve que fue escrito especialmente para esta publicación. Es el único de ambiente porteño que le conocemos. "El baldío", situado en el Riachuelo, sirve para que un personaje de submundo deje allí, arrojado con basura, ramas secas y cascotes, a otro hombre que presumiblemente murió a sus manos. Luego un vagido que *subía débil y sofocado del yuyal, como si el otro hubiera comenzado a quejarse con lloro de recién nacido bajo su túmulo de basura*, lo hace recoger a una criatura abandonada y llevársela, protegiéndola con su saco. Una muestra de la mezcla de ángel y demonio que todo ser, en muy distintos grados, lleva consigo.

Reproducimos las frases finales de "El niño cautivo", publicado en Cuadernos de Cultura²⁰, donde el autor ha expresado en pocas palabras una de sus constantes: amor por la libertad.

17 Asunción, abril de 1960.

18 Buenos Aires, mayo-junio de 1961.

19 Buenos Aires, sin fecha (tomado de un recorte).

20 Serie *Testimonios de Cultura contemporánea*. Buenos Aires.

“El Oratorio ya no existe, pero la historia del Niño Cautivo no tiene final; el roce de doscientos años no le ha hecho perder su color de brasa viva, porque el tiempo gasta las piedras, pero no la memoria de la gente que gana su pan y su libertad al precio de su sangre”.

*Crónicas de América*²¹ trae la última publicación de Roa Bastos, hasta la fecha —noviembre de 1965—, junto a nombres por todos conocidos: Cortázar, Hemingway, Asturias, etc. El relato aquí incluido “Extraño como la verdad” es una simbiosis de sueño y realidad, nuevamente con un tema de los que no quiere ni puede desahisarse, porque forman parte de él mismo: el sacrificio de la vida no importa cuando se lo hace en aras de la libertad. No sólo no importa, sino que hasta es alegre. Lo doloroso es, en este caso, que esa libertad entrevista fue solamente producto de una ensoñación.

Hemos dejado para el final el comentario sobre *Hijo de Hombre*. El friso de trasfondo épico que nos muestra el dolor colectivo e individual cíclicamente repetido, con algún respiro de tanto en tanto, está compuesto por los nueve capítulos de *Hijo de Hombre*.

Roa Bastos dijo de su libro: *Su tema trascendente, al margen de la anécdota, es la crucifixión del hombre común en la búsqueda de solidaridad con sus semejantes; es decir, el antiguo drama de la pasión del hombre en lucha por su libertad, librado a sus solas fuerzas en un mundo y en una sociedad inhumanos que son su negación*²². Este es el sentido de su *Hijo de Hombre*, que logró la universalidad porque es profundamente humano, porque el dolor, el heroísmo, el valor, el amor, no conocen fronteras geográficas.

¿En qué época suceden los hechos aquí novelados? El primer capítulo se podría ubicar alrededor de 1910 cuando el paso del cometa Halley inundó de pavor a tanta gente. Pero Macario, el viejecito casi centenario, *tembleque y terroso*, encarnación de la memoria y sabiduría colectivas, al desenvolver sus recuerdos pinta con ciertos brochazos al dictador Francia, “El Supremo”, y su época. De esta manera se amplía mágicamente el escenario. Los sucesos del último capítulo coinciden con la finalización de la Guerra del Chaco —1935—, pero en el penúltimo párrafo dice la Dra. Monzón, refiriéndose a Miguel Vera:

“Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles y enviár-

21 J. Alvarez editor. Buenos Aires, 1965.

22 *Negro sobre blanco*. Boletín bibliográfico de la Ed. Losada, Nº 10, 1959.

selos, ahora que él *no puede retractarse, ni claudicar, ni ceder...*" (p. 228).²³

De modo que también esta fecha pierde su valor, y puede situársela en cualquiera de los varios momentos en que el país estuvo en esa triste situación expresada por la Dra. Monzón. Rodríguez Alcalá dijo en la conferencia ya citada que *la última página de la novela, aunque sin fecha, podría llevar la de 1959, que es la del concurso que dio nombradía al escritor*. ¿Y qué métodos empleó éste para abarcar tan grande lapso? Ciertamente, no el que hubiera utilizado un historiador, relatar en forma ordenada y cronológica, lo que hubiese resultado monótono. Por otra parte, Roa Bastos ha hecho algo más que una novela histórica: ha llegado a la raíz de los hombres, que son quienes hacen la historia. Avance, retroceso, acción fuera del tiempo, superposición y entrecruzamientos: todo esto hace que la acción palpite con notable fuerza. Además, otorga autonomía a cada capítulo, que tiene así doble valor: uno, como un círculo completo, un relato independiente con estructura de cuento y con valor propio, y el otro, como un eslabón de la gran cadena, una cara del gran friso total.

Esta técnica desusada ha motivado que se aventurara la tesis de *que no es una novela, sino una serie de estampas*²⁴ o de *que es falsa su intención de enlazarlos (los cuentos) mediante la continuidad de algunos personajes, buscando una unidad novelística*²⁵. A esto oponemos lo siguiente: lo que confiere profunda unidad al libro es su alto aliento humano, su anhelo de justicia para el hombre y la esperanza de su redención. Todos y cada uno de los personajes protagonistas quieren calentarse junto a un mismo fuego, todos tienen una sola meta, y si bien no hay continuidad de relato en los distintos cuadros, están correlacionados internamente por su significación.

Con respecto a las varias situaciones, son vistas con distintos enfoques, por sus protagonistas y por los demás. Los personajes también son analizados desde dentro y desde fuera, se ubican en el centro de la acción y luego desaparecen, para quizá reaparecer. Por esto, no se puede hablar rigurosamente de un protagonista, sino más bien de un casi-protagonista individuo —el relator Miguel Vera que aparece en los capítulos elaborados en primera persona (los impares)— y la gran protagonista-masa, con innúmeros héroes y mártires,

23 Las transcripciones de la novela son de la 2ª Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

24 PELTZER, Federico, *La Gaceta*, Tucumán, 25-9-60.

25 FERRO, Hellen, *Clarín*, Buenos Aires, 27-10-60.

de los cuales los más brillantes son Gaspar Mora, María Regalada, Casiano Jara y su mujer Natí, el hijo de ambos: Cristóbal, Salu'í. Todos ellos encarnaciones de la fuerza colectiva.

Las criaturas de la obra se mueven en un mundo que participa de lo mágico, legado por los antepasados guaraníes. Para aquellos *los bosques y las aguas estaban pobladas de personajes míticos, muchos de ellos sin forma*²⁶. Para éstos, aún alguna de esas divinidades paternas los ampara, como en el caso del viejecito que conduce en su carreta a Casiano, Natí y al niño de pocos días hacia Sapukai, luego que han escapado del yerbal en esa fuga alucinante en la que deben luchar contra la Naturaleza, enemiga poderosa. No se explica cómo aparece la carreta con su extraño conductor sentado en el cabeza, pero los relatos, a través de todo el libro, nos hacen participar del hechizo ambiental y admitir esas situaciones. Hacemos hincapié en la poesía desprendida de los hechos mismos y en la magia que contagia la Naturaleza. Esta virtud de la obra es paralela a otras: la profunda verdad humana que emerge impetuosa del alma de los protagonistas, cuyos dolores aparecen no como episodios guerreros o sentimentales, sino como lo que en verdad son: desgarrones del hombre. Ambas virtudes imponen que ubiquemos a esta obra dentro del realismo mágico.

Se han vertido diversas opiniones acerca de la posible simbología del capítulo que abre el libro y que le da su título. Gaspar Mora, ya leproso, se esconde en lo más profundo del monte y allí talla un Cristo en madera. Gaspar, el músico maravilloso que sufría no por la enfermedad que a su vez lo iba tallando lentamente a él, sino por lo poco que había hecho por sus semejantes cuando vivía entre ellos, según entendía su generosidad y solidaridad infinitas. Nosotros creemos que el Cristo sacado de la selva, *como descolgado de una inmensa cruz*, y enclavado en la cumbre del cerrito de Itapé no evoca a un Dios sufriente por el pecado, sino a un hombre como los demás —todos los hombres en uno solo—, sacrificado. Pero un hombre cuya memoria es inmortal, porque, como decía Macario:

“—Porque el hombre, mis hijos —decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar—, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo pero no su recuerdo...” (p. 33).

²⁶ CARDOZO, Efraim: *Breve historia del Paraguay*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

Este, y no otro, es el sentido de religión de la Humanidad de *Hijo de Hombre*.

También fue criticado —en el Paraguay solamente, y, por supuesto, por contadísimos cultores de la verdad relativa— porque Roa Bastos novela una insurrección agraria que históricamente no tuvo lugar, por lo menos como figura en el libro. Pero lo que no agregaron fue que sí hubieron innumerables pequeños levantamientos para conseguir un pedazo de tierra o un poco de libertad. Además, habla muy poco en favor del sentido crítico que pusieron de manifiesto, ya que *Hijo de Hombre* no pretendió ser un documento rigurosamente histórico, sino un intento —logrado— de interpretar a fondo la vida y el espíritu paraguayo, interpretación hecha con sentido ético y estético.

Un vagón abandonado es el símbolo de la vieja insurrección ahogada en el momento de nacer, y servirá como punto de encuentro para los insurrectos de la generación siguiente. Y aquí Miguel Vera, blando, irresoluto, incapaz de la acción y tampoco libre, puesto que libertad es acción, estando borracho delata inconscientemente a quienes habían solicitado su ayuda y habían confiado en él. Miguel Vera arrastra a lo largo de toda su vida la impotencia resultante de la comprensión divorciada de la acción. Siempre pierde cuando intenta llevar a la práctica las ideas de la masa. Y la masa también pierde porque es necesaria una ideología firme que respalde la mera acción para triunfar plenamente. Y ellos lo único que poseen es esa ansia de libertad, que los hace perseguirla desesperados, para conseguirla a cualquier costo. Utilizando palabras de J. P. Sartre: *Esto acaso todos lo comprendan: lo terrible no es sufrir ni morir, sino sufrir, sino morir en vano.*²⁷

Los conspiradores, apresados, quedan en libertad para combatir en la Guerra del Chaco, que se abate como un flagelo mayor, y de *montoneros del bañado* pasan a ser *soldados de la Patria*. Aquí la novela alcanza una envergadura tal que hace decir a Torres-Rioseco: "*Hijo de Hombre*" parece determinar la última forma de la novela de la guerra del Chaco, la entrada del género en lo universal, despojándose de lo puramente anecdótico o del regionalismo limitador²⁸. Amargo, seco, tremendo, el diario de Miguel Vera es testimonio de lo que también fue llamado *La guerra de la sed*. Y Cristóbal Jara, nacido en el yerbal maldito, acepta la misión de conducir el convoy aguatero al infierno de Boquerón. Su empecinamiento: ¡Hay

²⁷ *La República del Silencio*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1965.

²⁸ *Panorama de la literatura iberoamericana*, Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.

que seguir! ¡Tengo que llegar!, porque *Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer*, llega a hacer que Salu'í le ate al volante con alambre, las manos destrozadas en sucesivos ataques al camión aguatero por soldados enloquecidos por la sed. Con el resto de sus fuerzas la muchacha lo hace, para caer luego definitivamente. Y aquí encontramos una de las más bellas y dolorosas escenas de amor:

“Al límite de sus fuerzas, Salu'í se desplomó de bruces al costado del camión. Cristóbal sacó la cabeza y la miró. Por primera vez vio el manchón que ahora cubría toda la espalda y le inflaba un globito rosáceo cerca de un hombro, bajo la empapada tela de la chompa. Un estupor doloroso desencajó aún más sus facciones. Por primera vez pareció vacilar. Fue tan hondo y desamparado su gesto, que mostró hasta el hueso cómo vacilaba por primera vez en su vida, mordido por ese dilema para el que no había opción. El tiempo volaba. Él estaba atado al camión. Ella, a la tierra, por su agonía. En un esfuerzo sobrehumano, Cristóbal apretó y soltó los pedales suavemente, hizo retroceder el camión y lo devolvió a las huellas en una maniobra muy lenta, llena de un infinito, de un tierno cuidado, de modo que las ruedas no fueran a lastimar el cuerpo yacente de Salu'í y apenas removieran sobre su cara un tenue mechón, una mano de polvo, una impalpable y definitiva caricia. La contempló una vez más. El pequeño surtidor aún latía en la espalda. Una mano se aferró a una plantita y quedó quieta. Entonces Cristóbal puso en marcha el motor y ya no volvió a mirar hacia atrás” (p. 204).

Las mujeres de la novela son herederas del temple de la hija de Juan de Mena, uno de los jefes Comuneros, la que al saber el ajusticiamiento de su padre en Lima se presentó en la plaza de Asunción vestida de blanco, diciendo que no debía llorarse ni vestir luto por quienes mueren por la patria. Por eso Salu'í decía a Cristóbal:

“—Tal vez la muerte —dijo ella con acento apacible, casi feliz, no preguntando, sino casi segura.

—Tal vez.

—Dormiré entonces. El sueño será largo... —no había tristeza en su voz, ningún énfasis, ninguna amargura. Sus palabras eran festivas. No hay tristeza en el guaraní; las palabras salen recién inventadas, sin tiempo de envejecer. Para decir el sueño será largo..., dijo: *Jho'ata che'ari keraná pukú...*, sugiriendo un sueño a pata suelta, lleno de infinita molicie, de imágenes alegres, con una mosca haciéndole cosquillas en la nariz” (p. 199).

El relato que cierra el libro, "Ex-combatientes", presenta a los desechos humanos que dejó la guerra, alguno con la razón perdida, como Crisanto Villalba, quien todavía no puede entender que la hermosa guerra haya terminado. Miguel Vera lo hará atender en Asunción, en forma particular, desde luego, ya que no hay instituciones que se ocupen de los despojos de guerra, de los *degradados hasta el último límite de su condición, como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal*. En esta obra, no hay pintoresquismo ni costumbrismo, y Roa Bastos superó con holgura el temible escollo de hacer una novela de tesis o de discurso. Obviamente, es una novela social, pero la problemática sociológica que en ella subyace está sugerida, y no directamente expuesta.

Aquí tiene solución perfecta el problema del bilingüismo. Sólo apela a la traducción al pie de la página cuando la extensión de la frase o del verso le obliga a ello. En todo el libro hay solamente seis anotaciones de este tipo. En los demás casos los giros o palabras guaraníes se comprenden por el contexto, con un rodeo de palabras poética e inteligentemente hecho, que enriquece la prosa. Un ejemplo de lo antedicho se puede apreciar en el último párrafo transcrito. He aquí otro, de los muchos que tiene el libro:

"De allí solía arrancar. Él decía yvaga-ratá, con lo que la intraducible expresión fuego-del-cielo designaba al cometa y aludía a las fuerzas cosmogónicas que lo habían desencadenado, a la idea de la destrucción del mundo, según el Génesis de los Guaraníes" (p. 18).

El español rico y abundante se deshace de los barroquismos de *El trueno entre las hojas*. Su estilo ajustado se apoya en la imagen, y pareciera notarse en su técnica la influencia de Faulkner y de Huxley.

En suma, *Hijo de Hombre* tiene todo el sabor doloroso, todo el color, todo el olor de ese *pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...*

Unas últimas palabras para referirnos a la obra de Roa Bastos que espera ser publicada²⁹: titulada provisoriamente *Los inocentes* o *Las aguas vivas* aguarda su turno una novela que es anterior a

29 Agradecemos profundamente todos los datos que nos fueran proporcionados por Augusto Roa Bastos, cuya gentileza es de todos conocida.

Hijo de Hombre, pero que su autor juzga necesario completar por considerarla trunca. Otra titulada, también provisoriamente, *El sótano* donde trata el tema del destierro. La Editorial Eudeba publicará en breve un volumen de cuentos: *Isla sin nadie*. Hay otra novela a medias realizada, que juzgamos será muy interesante —*La repetición*— por dos motivos: el primero, que esta anti-novela comenzará a serlo desde la portada, en la que figurará junto a su nombre el de una supuesta co-autora. Esta hará la novela, Roa las deshará. La anti-novela, que ya cultivara Cervantes— la anti-novela de caballería—, pasando por Joyce, Proust, etc., tendrá aquí ambiente porteño, de la gran ciudad que es Buenos Aires. Y este es el segundo motivo de nuestro interés. Roa cultivará aquí otras formas de las que utilizara hasta ahora, con el mismo fin: llegar al fondo de la realidad.

Esta es la imagen de un hombre y de su obra, realmente auténtica, como sólo puede ser la trabajada con elementos de la propia experiencia viva y de la de los personajes.

LILÍ OLGA TREVISÁN

Buenos Aires, noviembre de 1965.

BIBLIOGRAFÍA

El trueno entre las hojas. Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, 2ª Ed. (se tiraron tres).

Hijo de Hombre. Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, 2ª ed.

"Pasión y expresión de la literatura paraguaya". Rev. *Universidad*, U. N. del Litoral, N° 44, Santa Fe, abril-junio 1960.

"Crónica paraguaya". Rev. *Sur*, N° 293, Buenos Aires, marzo-abril 1965.

Selección de poemas publicados en "Cuadernos de la Pirita", Rev. *Diálogo*, Asunción, 1960.

Poemas publicados en: Rev. *Palabra*, N° 3, Buenos Aires, setiembre-octubre 1962. *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, diciembre 1961. Rev. *Amistad*, números 14-15, Buenos Aires, setiembre-diciembre.

Cuento "Encuentro con el traidor". *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, mayo-junio 1961.

Cuento "Chico-Coá", Rev. *Diálogo*, Asunción, abril 1960.

Cuento "El Niño Cautivo". *Cuadernos de Cultura*. Serie Testimonios de Cultura contemporánea, Buenos Aires.

Cuento "El baldío", en Rev. *Al pie de las letras*, Buenos Aires, s/f.

Cuento "Extraño como la verdad", en *Crónicas de América*, Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1965.

"Realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano", en *La Gaceta*, Tucumán, 7-6-64.

"Poesía paraguaya de hoy". Rev. *Amistad*, Nros. 14-15, Buenos Aires, setiembre-diciembre 1961.

* * *

Reportajes en: Rev. *Ercilla*, Santiago de Chile, 23-11-60 y en *La Capital*, Rosario, 1-11-61.

* * *

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

BARREIRO SAGUIE, Ramón: "Tendencias culturales en el Paraguay". Rev. *Américas*, Asunción, marzo 1962.

— Rev. *Alcor*, Asunción, marzo-abril 1961.

BENÍTEZ, Justo Pastor: "El folklore paraguayo". *La Prensa*, Bs. As., 1962.

— "La generación del 40 en la literatura paraguaya". *La Prensa*, Buenos Aires, 31-12-61.

BENEDETTI, Mario: Una novela del dolor paraguayo. Montevideo, 1961.

CARDOZO, Efraím: *Breve historia del Paraguay*. Eudeba, Bs. As. 1965.

CASTELLANOS, Rafael Ramón: "Análisis comparativo de *Hijo de Hombre*", diario *La Mañana*, Asunción, 22 al 27-3-61.

FERRO, Hellen: "Roa Bastos", *Clarín*, Buenos Aires, 27-10-60.

AGOSTI, Héctor P.: *Cuadernos de Cultura*, Bs. As., N° 52, marzo-abril 1961.

DE MIGUEL, María Esther: "El libro del que se habla". Rev. *Señales*, Bs. As., setiembre 1960.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy: "Roa Bastos y la América verdadera", *La Nación*, Buenos Aires, 2-10-60.

MARTÍNEZ, Mary: Rev. *Estudios*, Buenos Aires, N° 520, XII-1960.

PELTZER, Federico: *La Gaceta*, Tucumán 25-9-60.

Negro sobre blanco: Boletín bibliográfico de la Ed. Losada, Nros. 10 y 11, 1959 y febrero 1960.

OVIEDO, José Miguel: "Hombre, pueblo y novela del Paraguay". Diario *El Comercio*, Lima (Perú).

RAMA, Ángel: "Un paraguayo mira al hombre". Diario *Marcha*, Montevideo, 8-7-60.

PASSAFARI DE GUTIÉRREZ, Clara: "La figura humana en la narrativa de R. B.". Rev. *Universidad*, U. N. del Litoral, N° 46.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo: A. Roa Bastos, novelista del Paraguay. Conferencia leída en la Universidad de Oxford, setiembre 1962.

TORRES RIOSECO, Arturo: *Panorama de la literatura Iberoamericana*. Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.

VALDEZ, Edgar: "Latinoamérica en las letras: Hérib Campos Cervera". *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, n° 18, enero-febrero 1965.

ZUM FELDE, Alberto: *La narrativa en Hispanoamérica*. Aguilar, Buenos Aires, 1964.

* * *

Libretos de cine de Roa Bastos:

El trueno entre las hojas, Sabaleros, La sed, Hijo de Hombre, El último piso, La rebelde de Santiago, Shunko, Alias Gardelito.

Actualmente tiene en preparación: *El señor Presidente* (sobre la novela de Asturias) y *La guerra al malón* (sobre el libro del Comandante Prado).
Ha terminado: *Soluna* (también sobre libro de Asturias) y *La cosecha* (sobre el cuento de Martínez Estrada).

NOTA

TRES POEMAS DE WALLACE STEVENS

Desde 1913, en que a los treinta y cuatro años publicara su poema *Sunday Morning*, en *Poetry*, la revista de Harriet Monroe, hasta 1955, el año de su muerte, Wallace Stevens, abogado especialista en seguros, vicepresidente de la Harford Accident and Indemnity Co., y uno de los talentos más originales y refinados que haya dado la poesía escrita en lengua inglesa en nuestro siglo, vivió confinado en esa ambigua, y en gran medida desdeñada, categoría de poeta leído casi exclusivamente por poetas y críticos profesionales, atraídos por el virtuosismo y la naturaleza experimental de la mayoría de sus obras. Algo semejante, se ha señalado, a la suerte corrida por Whistler, *pintor para pintores*, pero con menos fortuna que éste, pues ninguno de los poemas de Stevens alcanzaría, no obstante, tanta difusión como el retrato de la madre del pintor, de Whistler, pongamos por caso. Ni siquiera *Sunday Morning*, el más hermoso poema norteamericano de este siglo, al decir de Ivor Winters, un crítico pocas veces benévolo con Wallace Stevens.

En líneas generales, el equívoco respecto de la situación de Stevens en la poesía contemporánea nace de la manera cómo cierta crítica convencional ha enjuiciado, considerándola una deficiencia y una limitación, un cierre a amplias zonas de la realidad, la principal de las características de este creador: *la práctica de una poesía de tono predominantemente intelectual, y su tendencia a la abstracción*. Ciertamente, por su intenciones y lenguaje, los poemas de Stevens parecen, a menudo, discursos filosóficos, pero cualquier lector atento puede percibir que lo que allí está en juego es, más que conceptos, una tensión espiritual a través de la cual el poeta trata de aprovechar todos los recursos que la inteligencia y la sensibilidad ponen a su alcance para expresar una verdad, objeto esencial del poema, y también los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. Wallace Stevens suele tocar temas propios, aparentemente, de un tratado de estética, o de poética, y no de poemas; temas especulativos acerca de la creación artística, como en *The Man with the Blue Guitar*, extensa composición en treinta y tres estrofas que desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad, y donde hallamos enunciados como estos de la estrofa XXII:

*Poetry is the subject of the poem,
From this the poem issues and*

*To this returns. Between the two,
Between issue and return, there is*

*An absence in reality,
Things as they are. Or so we say.*

En rigor, lo que estos versos intentan expresar no es un mero ejercicio intelectual sino una voluntad de retorno al puro canto; y además, al decidir que *la poesía es el tema del poema*, declaración que por sí ya es una cifra de la lírica stevensiana, se está expresando el estado del poeta frente a su objeto, su verso forzado, como *artifex*, a cantar en versos la imposibilidad última del canto.

En cuanto a la abstracción, no es, tampoco, de naturaleza intelectual. Implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial, lo virgen y original de cada idea. Así, con la intuición y el pensamiento, el poeta recorre en cada cosa el curso de toda la historia humana, llega a los principios, anula la corrupción y las modificaciones que el hombre y los siglos han introducido en las cosas. Quiere recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de la poesía, la *suprême fiction*, como la denomina Stevens. Esta es la vida especulativa. La otra vida, la de los sentimientos, no le merece menos atención. Para Wallace Stevens el mundo que nos rodea es una realidad bien concreta que gran parte de sus poemas refleja no sólo en forma visual, impresionista, sino plásticamente. Muchos y admirables son los ejemplos de esta modalidad, tan decisiva en Wallace Stevens como la otra. En *Tattoo*, de su libro *Harmonium*, nos encontramos con uno de los más significativos, por la limpieza y precisión de la línea, y por la suma delicadeza lírica con que va destacando aquellos que Bernard Berenson entendía como *valores táctiles*:

T A T U A J E

*La luz es como una araña
Se arrastra por el agua.
Se arrastra sobre los bordes de la nieve.
Se arrastra debajo de tus párpados
Y esparce allí sus telarañas;
sus dos telarañas.*

*Las telarañas de tus ojos
se pegaron
a tu carne y tus huesos
como la viga o la hierba.*

*Hay hilos en tus ojos,
en la superficie del agua,
y en los bordes de la nieve.*

Tal aceptación y descripción del mundo exterior es el paso inicial desde el que Stevens nos conduce al punto central de su teoría de lo que debe ser la poesía: *una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella*. La poesía, escribió Stevens en una de sus prosas, es la intensificación (heightening) de la realidad, la purificación del percibir, no un adorno o copia servil. En suma, una revelación, como textualmente está dicho en la estrofa VI de su poema *Description Without Place*:

*Description is revelation. It is not
The thing described, nor false facsimile.
It is an artificial thing that exists,
In its own seeming, plainly visible,
Yet not too closely the double of our lives,
Intenser than any actual life could be.*

* * *

DOS FIGURAS EN LA DENSA LUZ VIOLETA

*Tanto valdría ser abrazada por el portero del hotel
como no recibir del claro de luna
nada más que tu húmeda mano.*

*Sé en mis oídos la voz de la noche y de la Florida.
Emplea sombrías palabras y sombrías imágenes.
Oscurece tu lenguaje.*

*Habla, todavía, como si yo no te oyese hablar,
pero hablaste para ti perfectamente en mis pensamientos,
concibiendo palabras*

*como la noche concibe en silencio los sonidos del mar,
y con el zumbir de las sibilantes compone
una serenata.*

*Di, pueril, que los milanos se acucillan en el palo de la tienda
y duermen con un ojo observando las estrellas
que caen detrás de Cayo Hueso.*

*Di que las palmeras son diáfanas en un azul absoluto,
son claras y son oscuras; que es noche;
que la luna resplandece.*

Casi ningún poema de Wallace Stevens pierde de vista esa obsesiva preocupación de su autor por lo *real*; lo real que es, para utilizar sus palabras, *sólo la base, pero es la base*, y hacia el cual debe *volar la imaginación para dar cuenta de las cosas tal y como son*, pues la imaginación *pierde vitalidad en cuanto deja de adherirse a lo que es real*. Esta preocupación se objetiva preferentemente mediante datos muy concretos, a veces bajo la forma de datos geográficos —como la mención de la Florida y Cayo Hueso en *Dos figuras en la densa luz violeta*—, que con todas sus implicaciones de paisaje, clima, colorido, de que se vale Stevens para crear las analogías, nos ubican de lleno en la atmósfera y aun en el asunto del poema. Pero, además, en este poema los datos sobre sonidos, sobre el brillo de las estrellas y de la luna, van acompañando y traduciendo las gradaciones internas de la situación; son signos alegóricos con determinadas significaciones; son lo real, que sirve de punto de referencia y base para el sueño, y son también los pormenores de ese sueño. Aunque en Stevens son frecuentes los poemas característicamente líricos e impresionistas, no lo son tanto los poemas donde el tema del amor es tratado así, como en *Dos figuras en la densa luz violeta*, sin implicaciones conceptuales irónicas o de otra especie, sino como un estado emocional del que el paisaje es contorno y materia.

* * *

LA POESÍA ES UNA FUERZA DESTRUCTIVA

*La desgracia es
no tener en verdad nada.
Es tener o nada.*

*Es algo para tener,
un león, un buey en su pecho,
sentirlo respirar allí.*

*El corazón, perro fornido,
buey joven, oso patizambo,
prueba la sangre de ellos, no la escupe.*

*Es como un hombre
en el cuerpo de una bestia violenta,
Sus músculos son los de él...*

*El león duerme al sol.
Su hocico sobre sus garras.
Puede matar a un hombre.*

Algunos textos en prosa de Stevens, suelen suministrar una invaluable guía para desentrañar el punto de partida de concepciones que aparecen en ciertos poemas. No es difícil ver el sentido de *La poesía es una fuerza destructiva* en una parte del ensayo "The Figure of the Youth as Virile Poet" (en *The Necessary Angel*; Knopf, 1951), donde luego de analizar las posibilidades y obstáculos para llegar a definir la poesía, Stevens sostiene que la poesía es metamorfosis, añadiendo que el poeta tiene el poder de reconstruirnos valiéndose de sus propias transformaciones, así como también tiene el poder de destruirnos por iguales medios. Vale la pena mencionar también complementando la idea de la relación entre el poema y la concepción de la poesía como metamorfosis, una inteligente observación de M. Bernetta Quinn (en *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry*; Rutgers University Press, 1955), quien señala la influencia de la *Metamorfosis*, de Ovidio, sobre *La poesía es una fuerza destructiva*. Según el crítico, Stevens nos hace asistir aquí a una de esas transformaciones típicas del libro de Ovidio, y con análogas características: cada vez que un ser humano es convertido en bestia su razón se mantiene, es transferida al cuerpo de la criatura irracional. No parece excesivamente aventurado, asimismo, ver en las seis últimas líneas de *La poesía es una fuerza destructiva* poco menos que una paráfrasis de la historia de Hipómenes, quien luego de obtener la mano de Atalanta, tras haberla vencido en una carrera, fue transformado por Venus en un león, por profanar el templo de la diosa (*Metamorfosis* - Libro X).

* * *

DESILUSIÓN A LAS DIEZ

*Las casas están encantadas
Por blancas camisas de dormir.
Ninguna de ellas es verde,
o púrpura con anillos verdes,
o verde con anillos amarillos,
o amarilla con anillos azules.
Ninguna de ellas es extraña,
con esarpines de lazo*

*y cintos de abalorios.
La gente no tr a a soñar
con mandriles y pervincas.
Sólo aquí y all , un viejo marnero
borracho y dormido con sus botas,
caza tigres
en rojo clima.*

Stevens llama realidad al campo donde opera la poesía, entendiendo por ello no solamente el mundo físico sino las cosas como son, *as they are*, el proceso incesante que las mueve. Pero esas cosas se nos imponen, en primera instancia, como una rutina a la que podemos resistirnos mediante un acto de conciencia, una toma de conciencia que se logra gracias a la imaginación. O sea que la imaginación, además de cumplir en el poema la función de incorporar lo irreal, *lo que no est  all *, para conectarse con la experiencia que da origen al poema, tiene por objeto *transformar la realidad en conocimiento*, la toma de conciencia de la realidad, de lo que ella encierra de contradictorio y violento oculto por la apariencia y rutina. En *Desilusión a las diez*, cuyo tema tiene un sentido fácilmente perceptible, es interesante observar cómo ese mecanismo de la imaginación frente a la realidad está sabiamente aplicado en los detalles. Por un lado, las blancas camisas de dormir, asépticas y tediosas sin nada verde o púrpura, sin anillos ni dibujos de ninguna clase, las comunes camisas de dormir que usa el hombre común, en casas comunes, con tan poca individualidad como sus ocupantes, casas donde las luces se apagan juiciosamente a las diez de la noche, y donde los sueños no pueden ser ni extravagantes ni fantasiosos. Por otro lado, la noche fuera de esas casas, en lugares menos ordenados, con gentes capaces de vivir la realidad *como es*; con ese marnero borracho, dormido con sus botas, que *realmente caza tigres / en rojo clima*; que es capaz de tocar las cosas, no sus apariencias.

ALBERTO GIRRI

RESEÑAS

A. D. DEYERMOND. *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*. Oxford University Press. Oxford. 1961. 160 p., 22 x 14 cm.

Con *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* A. D. Deyermond da cima a sus investigaciones sobre el tema, de la seriedad de las cuales ya era buena muestra su artículo que con el título de "The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*" publicó en 1954 en el *Bulletin of Hispanic Studies*. Este libro de Deyermond al especializarse en las fuentes petrarquescas lo hace con detenido análisis, partiendo de un material ordenado cuya reunión puede poner a prueba la paciencia y la disposición del más avezado investigador.

Tras una breve introducción donde se pasa revista al estado de la cuestión y a los objetivos del libro, *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* se inicia con un capítulo dedicado a estudiar la suerte de las obras latinas de Petrarca en la Península. Aquí el autor nos lleva lenta y documentadamente desde Cataluña a Castilla y desde Castilla a Portugal. Para concluir que a igual que lo ocurrido en Francia e Inglaterra, fue el aspecto medieval de Petrarca el que primero se apreció y usó, por Ej. las *sententiae* fueron desglosadas de sus obras y usadas independientemente y, algo más, lo que interesaba de las *sententiae* era el contenido, no el estilo. Y siempre la obra de mayor difusión fue *De Remediis utriusque Fortunae*.

Partiendo de la base de que lo más probable es que Fernando de Rojas usara la colección de obras en latín de Petrarca editada en 1496 en Basilea —suposición que prueba convenientemente— Deyermond enfoca, en el Cap. II de su libro, la influencia en Rojas del *index* de *sententiae* y *exempla* que contenía tal colección. Los numerosos parangones entre este *index* y los textos de *La Celestina* ponen en evidencia irrefutable la crecida cantidad de préstamos. La conclusión es que Rojas halló en tal *index* un compendio útil y valioso en sí mismo.

Una larga lista de préstamos —avalados por el enfrentamiento textual de la fuente y las citas pertinentes de *La Celestina*— centra el tercer capítulo dedicado a poner de manifiesto la presencia de *De Remediis*... en la obra de Rojas. Después de tal estudio comparativo no se puede dudar de que tanto para este autor, como para el siglo XV en general, fue éste el libro de Petrarca más importante.

Para Deyermond las únicas obras de Petrarca que Rojas usó directamente —a más del *index*— son *De Remediis*..., *De Rebus Familiaribus* y *Bucolicum Carmen*. Sin subestimar las opiniones anteriores sobre el tema —particularmente las vertidas por F. Castro Guisasaola en sus *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"* (1924)— este tipo de conclusiones orientarán en forma segura y eficaz cualquier investigación futura. El autor no olvida citar las escasas y aisladas contribuciones de las otras obras latinas de Petrarca.

En cuanto a la posible influencia de los *Trionfi* y del *Canzoniere*, Deyermond es terminante: *he makes no textual borrowings from them in "La Celestina", his apparent reference to them has another explanation, and any general similarities of attitude between "La Celestina" and the "Canzoniere" (in fact these are slight) are likely to be due to the Petrarchan tradition in fifteenth-century Spanish poetry, if not merely to a common reflection of the tradition of Courtly Love.* (p. 81).

Todo el Cap. V lo dedica a un interesante estudio estadístico para demostrar el valor de los préstamos, cuyos resultados pueden llevar a insospechadas conclusiones, como, por Ej. las referidas al problema de autor y fecha de composición. Mientras que el VI se detiene en las consecuencias que los préstamos tomados de Petrarca tuvieron en el estilo de *La Celestina*. Contra lo que alguien podría suponer, en el campo del estilo la influencia queda limitada: *It may seem strange that Rojas, while not substantially influenced by Petrarch's style, incorporates so much Petrarchan material and yet assimilates it so well.* (p. 106).

Cierra el estudio una serie de reveladoras conclusiones que, partiendo de un demorado análisis de los préstamos, lleva a resultados válidos para el estudio integral de *La Celestina*. Aunque, muchas veces, en el campo de la investigación literaria desconfiamos de las conclusiones categóricas, creemos de interés recordar las últimas palabras del estudio de Deyermond: *Intellectually, Rojas is of the Middle Ages; artistically and emotionally he is our contemporary.*

Completan el libro dos apéndices: el primero es una lista de muchos manuscritos petrarquescos y pseudo-petrarquescos de las bibliotecas españolas y portuguesas; el segundo reúne los préstamos tomados del *index* de las obras latinas de Petrarca no expuestos en el Cap. II. La Bibliografía que se añade es un selecto cuan excelente repertorio ajustado al tema, tan útil como a su vez lo es el índice de autores y temas para el manejo del libro.

Creemos que por su seriedad, por su método, por sus prudentes y decisivas conclusiones *The Petrarchan Sources of "La Celestina"* merece un lugar destacado en la nutrida bibliografía sobre la célebre *tragicomedia*.

C. O. NALLIM

BALTASAR ISAZA CALDERÓN. *El Retorno a la Naturaleza*. Industrias Gráficas Española. Madrid. 1966. 256 p., 20 x 14 cm. Segunda edición.

Hacia ya muchos años que se había agotado la primera edición de *El Retorno a la Naturaleza* (Madrid, 1934) y creemos acertada la decisión de su autor de ofrecer una segunda edición. Se trata de un estudio realmente valioso, de utilidad tanto para el lector culto como para el especialista.

Podrá objetarse el criterio de no actualizar el estudio tras más de treinta años de la primera edición, durante los cuales mucho se ha trabajado sobre el asunto, sin embargo tampoco es posible desatender las razones que han llevado al Prof. Isaza a no retocar el libro, para que siga siendo *una introducción al*

estudio del tema de la naturaleza, encuadrando tendencias, sintetizándolas dentro de un marco histórico e incitando a nuevas pesquisas y esclarecimientos. Es indudable que a su breve *Introducción Bibliográfica* y a la *Bibliografía* que por capítulos figura al final del libro, que suman ciento veinte títulos —la mayor parte de los cuales siguen siendo imprescindibles— hoy se las podría actualizar con numerosos títulos más.

Sin embargo y por sobre estas posibles objeciones el libro sigue demostrando el admirable poder de limitación del autor, que, sin desconocer los enormes alcances de las raíces y relaciones del tema, prefiere ceñirse al ámbito español para darnos una noticia clara y precisa. Su rastreo de los antecedentes medievales le sirven para fundar sólidamente la exposición referente al Renacimiento. Así, por Ej., cuando en el Cap. IV llega a tratar la obra de Juan del Encina en tanto que *penetración de lo rústico en la vida cortesana*, el estudio no hace sino seguir una línea bien definida.

Del bucolismo ya virgiliano ya folklórico de Juan del Encina, de sus *villancicos pastoriles* o de sus églogas representadas pasamos al análisis de una actitud distinta: la contemplación de la naturaleza. Algún pasaje de *La Celestina*, pero sobre todo la producción de Gil Vicente sirve al autor para hacernos reflexionar sobre esta nueva actitud que con Garcilaso llega a la medida clásica, a la limitación impuesta por los cánones italo-renacentistas.

El anhelo de una vida más bella, el fracaso de los ideales de vida caballescicos y la consecuente incorporación de la vida pastoril al Renacimiento son los puntos sobre los que se desarrolla el Cap. VI, que concluye con un abarcador e interesante esquema sobre las distintas direcciones notables del tema de la naturaleza en aquel período.

Para nuestro criterio, los dos últimos capítulos siguen siendo los más importantes del libro. La transmisión de la *nostalgia de la edad de oro* y las cuarenta páginas referidas a *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, continúan siendo una muestra ejemplar de investigación metódica y erudita, sin que tal erudición dañe la claridad del hilo expositivo ni la sencillez y concisión del estilo.

Después de leer el libro, conclusiones como la que señala que *el ruralismo es el gran regulador del arte hispánico. Impide los vuelos excesivos de la fantasía, mantiene la línea de producción en contacto permanente con la realidad* (p. 239) adquieren inteligencia clara y cabal sentido. Bienvenida pues, esta segunda edición de *El Retorno a la Naturaleza*, de Baltasar Isaza Calderón que, a no dudarlo, seguirá siendo de mucho beneficio para el estudio de los *orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*.

C. O. NALLIM

JOSÉ SÁNCHEZ. *Academias Literarias del Siglo de Oro Español*. Ed. Gredos. Madrid. 1961. 357 p., 14 x 20 cm.

Este libro, que la editorial incluye en su colección *Biblioteca Románica Hispánica*, abarca la historia, hasta donde ello ha sido posible, de los grupos y

reuniones de gente de letras de una época en que influyeron grandemente. José Sánchez en su *Academias Literarias del Siglo de Oro Español* se propone con éxito encarar la primera obra de conjunto sobre el particular. Sabedor de las dificultades que ofrece la tarea, más que pretender incluir todas las asambleas ha querido con criterio selectivo y método mostrarnos la vida —a veces tumultuosa, otras efímera— de tales reuniones, las más significativas, los nombres de sus miembros, de sus patrocinadores, su organización, funcionamiento y temas tratados.

La tarea ha sido complicada. No es fácil reunir en un estudio coherente tanta noticia venida de muy diversas fuentes. Pero el resultado es alentador: un tratado serio, documentado, de fácil manejo, que sitúa de lleno y atinadamente el importante quehacer académico del Siglo de Oro.

En el *Estudio preliminar*, José Sánchez nos da cumplida noticia de los orígenes de las academias y del importante papel de las italianas en tanto que modelos de las fundadas luego en España, a fines del siglo XVI y principios del XVII, *vehículo efficacísimo para el cultivo y progreso de las artes, las letras y las ciencias* (p. 12). El subido número de poetas que ofrece el momento, la gran cantidad de nobles dedicados al cultivo de las letras, el apoyo real son factores de decisiva importancia. Recuerda también personajes y costumbres: el promovedor, el cartel de convocatoria, los vejámenes, los premios, el empleo de apodos, etc. No olvida hablarnos de los éxitos conseguidos ni de las reyertas que, a veces, decidían la declinación de las academias cuando no ponían fin a su actividad.

La primera parte del libro está dedicada a las academias más importantes de Madrid: la Imitatoria, la de los Humildes de Villamanta, la del Conde de Saldaña, la de Madrid, la Selvaje y la Peregrina. De entre las cuales la estudiada más detenidamente es la de Madrid porque fue *la de mayor duración y de más influencia en la vida turbulenta de los literatos madrileños de aquellos tiempos* (p. 46). Siguen sendos capítulos dedicados a las academias madrileñas de ocasión, a las misceláneas y a las ficticias. Aunque pueda parecer extraño la inclusión de estas últimas, su estudio resulta ilustrativo y de alto provecho, por Ej., las páginas dedicadas a la *Academia de los tenebrosos* —evocación de una asociación literaria del siglo XVII debida a Julio Monreal, escritor costumbrista de la segunda mitad del XIX— que exponen el funcionamiento de una academia tipo en todos sus detalles.

Capítulos aparte merecen las academias de Sevilla, Valencia, Aragón y otras menos importantes y de distintas ciudades reunidas con el título de Academias Regionales. Tampoco olvida las de las cortes españolas de Italia. Como se ve el panorama es amplio y muchas de las academias tratadas. Aún resultan pintorescas las costumbres instauradas por estas asociaciones como aquella disposición de la Academia Pitima contra la Ociosidad, de Zaragoza, que decía: *Que la recepción de las personas que de aquí adelante se quisieren ajuntar a dicha congregación hayan de ser primero habeadas "nemine discrepante" por escrutinio de habas* (p. 256). Aún hoy nos parece valiente y decidida la actitud de José Pellicer quien, en la Academia de Madrid, contra los prejuicios de los partidarios de los cánones de la antigüedad clásica, animado por el éxito del teatro coetáneo llegaba a decir, en 1631, que *la peorable de las Comedias que oy se representa es ventajosa sin duda a todas las antiguas* (p. 89), afirmación en la que hasta la hipérbole tiene valor.

La revista a que nos invita José Sánchez es valiosa. Tanto dato, tanta información corroboran que el quehacer de estas asambleas respondía a una

necesidad del momento histórico-cultural que vivieron, que su vida, casi siempre escasa, estaba directamente conectada con los problemas literarios surgidos en una época de esplendor de la literatura española.

Con las *Academias Literarias del Siglo de Oro Español*, José Sánchez ha conseguido aportar un valioso estudio, de inexcusable referencia para quien se interese por el tema en particular o, simplemente, útil para todo estudioso de la cultura española de la época de Cervantes, Lope, Calderón.

C. O. NALLIM

ITALO CALVINO. *La giornata d'uno scrutatore*. Einaudi, Torino, 1963, 97 p., 19 x 12 cm.

Dentro de la producción de Calvino esta novela corta sigue la línea de sus composiciones realistas, pero se asemeja además, por su intento de hacer confluir realidad y fantasía, a sus narraciones de tipo alegórico.

El relato, que al iniciarse podría parecer teñido de intención política y en declarada polémica contra un determinado partido¹, se orienta luego por otro camino, hasta desembocar en una concepción religiosa de la vida.

Este libro, mientras relata objetivamente la jornada de un escrutador en la Italia de la segunda posguerra, se desarrolla especialmente siguiendo el hilo de los pensamientos del protagonista (¿o del autor?) y su tentativa de armonizar sus propias aspiraciones culturales y humanas dentro del cuadro de una Italia democrática, entristecida y opaca, en contraste con el clima encendido de la *Resistenza*. Américo Ormea —el escrutador— moderno intelectual de izquierda, parece preocupado en estas páginas, más que por su efectiva función política, por la necesidad de rever sus propias convicciones las cuales sufren una crisis, determinada precisamente por el lugar en que el acto electoral tiene su sede.

Estamos, en efecto, en el *Cottolengo* de Turín, lugar de ocultas miserias y desventuras, donde vegeta una humanidad empobrecida, privada de toda capacidad de pensamiento. La existencia de este sector de la humanidad, carente de los atributos esenciales de la naturaleza humana, parece oponerse, con toda la fuerza de su misma debilidad, a las concepciones racionalistas del *escrutador*, planteándole interrogantes que jamás se le habían presentado anteriormente. Entonces su seguro sistema basado en un racionalismo práctico, su confianza en las posibilidades humanas capaces de dominar la vida y la historia, comienzan a tambalearse. En su esfuerzo por captar una realidad que cada vez se vuelve más huida, Américo Ormea se entrega a un discurrir interior, provocado por hechos y personajes exteriores, en una sucesión mental de razonamientos

1 El partido gobernante demo-cristiano que en la segunda posguerra había impuesto por ley el voto obligatorio para todos sin excepción. De ese modo, hospitales, hospicios y conventos quedaban convertidos en grandes abastecedores de votos para el partido oficial.

opuestos que nacen unos de otros y que producen en su ánimo un gradual desconcierto. La contemplación de toda esa miseria escondida conduce al protagonista a una consideración de lo humano como realidad viviente e insospechada, que no se agota únicamente en las posibilidades de raciocinio del hombre, sino que está más ampliamente vinculada a una capacidad de amor. Amor que sobrepasa la idea de caridad monacal, amor que forma la trama de la vida cotidiana y que brota luminosamente para él al contemplar el vínculo que une a un pobre muchacho idiota a su padre campesino, necesarios el uno al otro, amados y aceptados el uno para el otro, en toda la limitación de su precaria vida animal.

El ideal igualitario basado en razones de orden social y económico, cede entonces su paso, en la mente de Américo Ormea, a la idea de una nueva igualdad entre los seres humanos que tienen su raíz en el potencial del amor.

Vistas las cosas a esta nueva luz, ya no se distingue tan claramente el límite entre los desventurados del *Cottolengo* y los sanos: la diferencia es poca, en proporción a lo mucho que ni nosotros ni ellos conseguimos saber y hacer... *poca cosa para la presunción de ser nosotros los que construimos nuestra historia*. Y así se desvanece en él la seguridad del hombre raciocinante, al adquirir conciencia de que el hombre vale, precisamente en cuanto es capaz de reconocer su poquedad, en cuanto considera que jamás verá del todo lograda su integridad.

La trama de sus pensamientos se complica con el recuerdo y la presencia (a través de una conversación telefónica) de Lía, su bella y joven amiga, con quien hasta entonces ha tenido relaciones amorosas al margen de toda comunicación ya sea intelectual o afectiva. Y se le revela súbitamente su egoísmo; nace en él un sentimiento de culpa, la conciencia de una limitación, que hasta ahora lo ha inhibido para comprender la vida en su cálida y múltiple totalidad.

Admiramos en este libro de Calvino la capacidad de su autor para considerar y aceptar todos los aspectos y matices de la realidad, para abrirse siempre a ulteriores posibilidades, a una nueva concepción de la vida que "manzonianamente" le hace ver *la historia restituida a las manos de Dios*.

Así tiende Calvino a restablecer, con este nuevo libro suyo, un contacto vivo entre la razón y el misterio.

M. E. CHIAPASCO

VITTORIO G. ROSSI: *Il silenzio di Cassiopea*. Ed. Mondadori. Verona. 1965.
268 p., 13 x 20 cm.

V. G. Rossi es conocido en el mundo literario como corresponsal viajero y en efecto, sus escritos son casi todos relatos y experiencias de viajes: viajes en tierras lejanas con todo el perfume de lo exótico vivido y transmitido por él a sus lectores con la sencillez de lo auténticamente sentido.

Pero si su curiosidad viajera lo lleva a conocer nuevas tierras, su atención se concentra en el hombre y las cosas le interesan en cuanto le ayudan a indagar el alma del hombre.

En este nuevo libro (21 relatos que tienden al ensayo) Rossi se muestra especialmente ocupado en estudiar y penetrar el extraño mundo forjado por el hombre contemporáneo, ese mundo que a su vez amenaza con transformar, o deformar, al hombre que lo ha forjado. Por eso la trama es a menudo una tenue excusa para su filosofar y el relato se esfuma en un soliloquio o en un aparente diálogo entre el autor y un personaje que es su proyección (Harold, Robin, Vivaldi), un pretexto para desarrollar su monólogo interior. Tales son los relatos que llevan el título común *Sotto l'ombrello del mandarino* donde Rossi discurre sobre la ciencia, el tiempo, la libertad, la muerte.

Exalta la ciencia que, como la poesía es creación, es desinteresada obra de amor. El científico, dice Rossi, es un enamorado del misterio, tiene sed de verdad. Pero las masas no tienen sed de verdad sino de poderío, de comodidad. Y los investigadores de laboratorio se ponen a su servicio. Ellos no aman la ciencia, son *el proletariado de la investigación*. Por eso el avance de la técnica está en relación inversa con el producto humano que va empeorando y deteriorándose. Rossi acusa a estos pseudo-científicos de haber destruido la poesía en el corazón del hombre.

Detrás de la ironía sonriente, del aparente desapego, se advierte su dolor por las aberraciones del mundo moderno. Hay en él un sentido de lo primordial que le hace repudiar todo falseamiento, toda elaboración intelectualista. Ama por instinto lo primigenio y elemental, los aspectos naturales, la vida recia del mar con sus peligros.

El mar juega un papel importante en su vida y en su obra. Rossi es un viejo lobo de mar y como tal, ha sabido pintar el drama océano-hombre sin hipéboles ni simbologías, con un sentido de la responsabilidad y un pudor dignos de lo grandioso del tema.

En *Il silenzio di Cassiopea*, el relato que da su nombre al libro, Rossi hace llegar a los hombres un mensaje de alta religiosidad, hace sentir la grandeza del misterio que rodea a dos amigos —el autor y un astrónomo— en un observatorio situado sobre una altura, rodeado de nieve y de silencio. Asomados al cosmos, los dos amigos dialogan en la noche. En el *terciopelo negro del cielo* brilla la constelación de Cassiopea con sus cinco estrellas temblorosas y ellos sienten que Cassiopea les *habla* con su silencio, que esta contemplación sobreco-gida del cielo los aproxima a la verdad más que todas las conquistas de la ciencia: *el hombre es un laboratorio químico, lo dicen la observación y la experiencia. Sí, pero es también algo más, es ese "gran abismo" de que habla San Agustín*. Es su imperfección, su locura, su naturaleza contradictoria, lo que le hace buscar la verdad. *El que lo sabe todo no sabe nada*. El día que el hombre levantando los ojos al cielo dirá "materia meteórica, hidrógeno, helio, millones de grados de calor" y no sabrá decir más que ésto, *entonces el hombre podrá atarse una piedra al cuello y arrojar al mar, porque ya no será un hombre, se habrá vuelto un perro*.

Su relato *Diálogo sul ponte* es más bien una acción dramática, un diálogo socrático sobre la vida y la muerte, cuyos protagonistas son una muchacha que está por arrojar al mar y un teniente y un sargento de policía que logran disuadirla. Triunfa la vida no sólo como instinto vital, sino como amor de la criatura por su Creador.

Rossi sabe transmitir intensamente la poesía desolada de las tierras nórdicas (*Piú su al nord*) donde el paisaje se muestra en su fuerza telúrica primordial, donde la vida se ha liberado del tiempo. En estos fiords de las costas laponas, no le sorprendería al autor ver sirenas, tritones, nereidas con cabellos de algas verdes y fluctuantes... lo extraordinario allí, la gran aventura, es ver vivir al hombre su simple vida cotidiana en ese paisaje sobrenatural, *entre el mar duro y doloroso y la áspera montaña fresca aún del drama geológico*, en este reino de vientos y brumas ajeno e indiferente al hombre.

En sus relatos de ambiente exótico desfila un amplio muestrario de tipos humanos de todas las latitudes: lapones y vietnameses, berberiscos y finlandeses, americanos y yugoeslavos... y cada tipo está dibujado con trazo firme y expresión colorida.

Rossi detesta las *mayúsculas*: los presuntos *ideales* éticos, científicos, políticos, son para él huecas y funestas mayúsculas. En una calle de Vietnam hay víboras, *pero podría haber hombres, hombres armados y llenos de grandes ideas; entonces son preferibles los lugares donde hay víboras.* (Strada 14).

La elocuencia de Rossi está en su sobriedad. Su estilo es a menudo asintáctico e irregular, fragmentario, hecho de frases breves, reiteradas, que en su aparente ingenuidad llevan una carga irónica y demoledora y la ofrecen sonrientes a sus víctimas, como un ramillete de flores. Tiene la expresión sobria y contenida de quien siente intensamente. Sus símiles son inéditos, imprevistos, poéticos o humorísticos, siempre ajustados a la verdad, elocuentes.

Rossi ama la belleza y la mujer que él siente como un canto a la vida. Algunos relatos narran poéticamente experiencias amorosas que sin perder su fuerza real, tienen un toque mágico, inefable. El autor sueña sin abandonarse a su sueño, alerta siempre, consciente de que el sueño es lo más bello pero también lo más peligroso: *Sin poesía la vida es una inmundicia, pero la poesía es un peligro mortal, es como caminar de noche sobre la cornisa de una casa.*

Su seguro y sano instinto vital le hace amar todo lo que es simple y claro, los olores y los sabores que ha puesto la naturaleza, *no desvirtuados por menajes pecaminosos.* También la gente le gusta así, simple y clara. Por eso se rebela contra todo lo que deforma y desvirtúa la belleza y la sacralidad de la vida: el recogimiento y la poesía de la noche de Navidad ya no existen desde que *está ese payaso vestido de rojo con el capuchón cubierto de nieve química y la luz de las calles apaga las estrellas que están en el cielo.*

Es un libro sano, que afronta la realidad y contempla todas las facetas de la vida.

M. E. CHLAPASCO

ENRIQUE DIEZ-CANEDO. *Estudios de poesía española contemporánea.* Joaquín Mortiz, México, 1965. 234 p., 20 x 12 cm.

Prosigue con este tomo el plan de publicación de las obras completas de Enrique Díez-Canedo. Este, como los volúmenes ya aparecidos, confirma el

prestigio del gran crítico de poesía, hoy un tanto olvidado por la dispersión de su obra en las páginas de publicaciones periódicas. Su capacidad para anticipar el desarrollo de nuevas tendencias, para descubrir la voz y el matiz original en las obras incipientes, son virtudes nuevamente acreditadas en cada una de estas páginas. El material recogido, artículos, prólogos, conferencias, ha sido ordenado de acuerdo con el guión del cursillo sobre poesía española contemporánea dictado por Díez-Canedo en la Universidad de Manila, en 1936. Está distribuido en tres partes: *I. Modernismo y 98*; *II. La tradición y la poesía regional*; *III. Los nuevos poetas*. La primera parte incluye trabajos de singular importancia, donde Díez-Canedo se adelanta a señalar aspectos que habrían de ser estudiados muy posteriormente por la crítica académica. Campoamor y su expresión directa, Bécquer y la poesía en equilibrio, aparecen como precursores del modernismo, sobre su trasfondo de figuras menores, españolas e hispano-americanas y de influencias francesas cuyos aportes coincidentes son determinados y valorados acertadamente por el crítico. A esta primera serie pertenece también su importante prólogo *Una precursora: Rosalía Castro*, donde se ahonda en su renovación del sentimiento y de la forma poética. Díez-Canedo, en estos estudios como en el resto de su obra, se detiene en el examen de la versificación y, particularmente, del ritmo como elemento definitorio de la naturaleza del verso y, por ende, de la personalidad de cada poeta.

La relación entre imagen y concepto en la poesía de Antonio Machado; la libertad rítmica y el lirismo objetivo de la poesía de Ramón Pérez de Ayala; el simbolismo en la lírica de Valle-Inclán; la música grave y honda y la base mística y afectiva de la poesía de Unamuno, son algunas de las claves interpretativas que surgen de estos breves estudios de Díez-Canedo. La segunda parte, *La tradición y la poesía regional* contiene valiosas aproximaciones a poetas poco conocidos o mal estudiados. Pero, sobre todo, el crítico consigue determinar estilos individuales diferenciados y estimar debidamente la compleja trama de influencias cultas sobre la base tradicional, folklore o regional de temas, lenguaje y formas rítmicas.

En la tercera parte del libro, *Los nuevos poetas*, se agrupan trabajos referidos a dos promociones diferentes. De la primera (José Moreno Villa, León Felipe, Ramón de Basterra, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina), todavía hoy poco conocida y estudiada, traza Díez-Canedo esbozos exactos donde su penetración crítica apunta a los rasgos individuales tanto como a las tendencias generales. La segunda es la promoción que Díez-Canedo fue uno de los primeros en anunciar en su artículo de La Nación de Buenos Aires del 5 de octubre de 1924, *Los poetas jóvenes de España*. En este volumen que estamos considerando se reúnen artículos sobre Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti. En cada caso el crítico acierta a definir con hondura y claridad la personalidad poética de cada uno de ellos, su mundo y su sentimiento, sus imágenes y formas rítmicas características. El juego entre tradición e innovación es un punto de mira obligado para el examen de este grupo de poetas que Díez-Canedo utiliza sagazmente. El mérito mayor de esta serie consiste, sin duda, en la sorprendente vigencia que estos estudios conservan, pese a que en el largo período transcurrido los poetas allí examinados han completado sus obras con renovadas orientaciones.

Una sólida doctrina literaria se descubre tras estos artículos y ensayos breves de Enrique Díez-Canedo pero, sobre todo, se advierten dos condiciones olvidadas muchas veces por la crítica universitaria; no hay conocimiento ver-

dadero de lo poético sin capacidad para intuir sintéticamente su misterio y para gustar y valorar la creación objetivada en materia y forma.

E. DE ZULETA

RICARDO GULLÓN. *Autobiografía de Unamuno*. Gredos, Madrid, 1964, 388 p. 20 x 14 cm.

La concepción de la novela unamuniana como autobiografía es la base interpretativa de este importante libro de Ricardo Gullón. Reiteradas afirmaciones de Unamuno, que el crítico puntualiza y comenta, avalan este punto de partida que fundamenta su examen desde dentro de un mundo novelesco complejo que va adquiriendo ante nuestros ojos profunda coherencia y claridad. Tan lejos de los esquematismos disociadores como de las explicaciones abstrusas que hemos encontrado en otros estudios sobre el tema, Gullón demuestra nuevamente sus condiciones de crítico profundamente respetuoso de la unidad de la obra literaria y de la intención del autor.

Examina, ante todo, la génesis de la primera novela unamuniana, *Paz en la guerra*, en la cual descubre que, pese a su minuciosidad documental, Unamuno se aleja del realismo costumbrista con una estructura concebida en función de su tema central: la paz en la guerra. El juego del plano histórico y del plano intrahistórico, la fusión lírica con el paisaje, la integración de los diferentes personajes como perspectivas diferentes del Unamuno entero y verdadero, el contenido reflexivo, desmienten el realismo elemental que se ha creído ver en esta primera novela y suministran antecedentes importantes para la comprensión del resto de su producción novelesca.

En *Amor y pedagogía* ya han caído las barreras entre ficción y realidad. El novelista hace oír su voz inconfundible desde dentro y fuera de su creación, que se convierte así en novela lírica y confidencial. El crítico señala, además, su carácter trágico y grotesco, su aire de farsa, en suma, el predominio de lo esperpéntico.

En *Niebla*, Unamuno concede plena autonomía a sus personajes, no como mero recurso técnico, sino como medio de afirmar su propia personalidad y, a la vez, convierte al lector en un colaborador del autor. Gullón indaga en los temas sustanciales de esta novela: el absurdo existencial, la vida como comedia, la invención de la amada. Discute en profundidad el concepto de realismo, en relación con los de realidad e irrealidad, y hace contribuciones valiosas al análisis de las técnicas utilizadas: interiorización de los personajes, diálogo, monólogo interior, imágenes reiteradas, detalles reveladores, etc. Concluye resumiendo el aporte de *Niebla* a la novelística contemporánea: fusión del elemento novelesco con el lírico-metafísico, la autobiografía, el ensayo y el chisme.

Abel Sánchez, *El otro*, *Nada menos que todo un hombre*, *Teresa*, integran y desarrollan la concepción novelesca de Unamuno incorporando nuevas facetas en el orden de la temática y la técnica: el tema de la personalidad vinculado a la envidia, la maternidad y el amor; la creciente superación del rea-

lismo, la autonomía de las figuras y la adscripción del autor al mundo imaginario. En *Cómo se hace una novela* ya nos enfrentamos directamente con la novela personal en que Unamuno se escoge como protagonista y penetra cada vez más hondamente en su temática existencial.

En *La novela de don Sandalio*, desarrollo del tema de la incomunicación, la presencia del narrador y su conciencia de estarse recreando en su propia obra, se intensifica y se reitera. Finalmente, *San Manuel Bueno, mártir* es para Gullón la mejor novela de Unamuno y la culminación de sus indagaciones en el problema del ser por esta vía de la novela-confesión. A esta altura, Unamuno crea una obra densa, de acción limitada, sin soliloquios ni digresiones, concentrada en su problema único y su personaje único. El título de este último capítulo, *El testamento de don Miguel*, alude claramente a la posición de esta novela dentro de una serie de "tentativas de autobiografiar la multiplicidad del yo".

Gullón ha demostrado cabalmente su hipótesis inicial en un libro claro, cuya organización impecable no violenta ni destruye la unidad de cada novela ni su inserción en un desarrollo sucesivo. Como sus *Direcciones del modernismo* (1963) y *Galdós novelista moderno* (1960), *Autobiografías de Unamuno* constituye desde ahora un libro de consulta imprescindible y se incorpora en un puesto de primerísima importancia a la vasta bibliografía unamuniana.

E. DE ZULETA

HELMUT HATZFELD: *Estudios sobre el Barroco*. Colección Biblioteca Románica Hispánica. Madrid. 1964 [Versión castellana de Ángela Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati]. 487 páginas. 20 x 14 cm.

La creciente revalorización del barroco, problema típico de literatura comparada, ha originado esta obra de conjunto que muestra la fecunda preocupación de Hatzfeld por el tema. Dentro del marco siempre variable a que están sujetos los esfuerzos del investigador, el autor entiende la expresión Barroco como un lenguaje general europeo, como *manifestación artística de época* (punto de mira goetheano respecto a la obra de arte del cualquier tipo). Primeramente, hace un cuidadoso deslinde del barroco ideológico, cultural, artístico y literario, señalando además sus relaciones recíprocas. Oponiéndose a la tesis de lo barroco intemporal sustentada por Eugenio D'Ors, entre otros, pone en claro los rasgos del Barroco como categoría *histórica*. Sus manifestaciones generales en el siglo XVII coinciden, aunque no por completo, con las condiciones geográficas, cronológicas y sociológicas en los distintos países.

Por otra parte, *si probamos también que el Barroco es un modo especial de mirar las cosas (como lo ha hecho Wolfflin), esta actitud particular de los ojos, tanto de la cara como del espíritu, puede, sin duda, actuar en medios diferentes: el Arte o la Literatura* (p. 467).

En sendos capítulos de estos estudios, se da un fino análisis y una visión panorámica del tema. Junto a las aportaciones de diversa índole, se revisan

con detalle crítico valoraciones e interpretaciones que han sido objeto de una nutrida bibliografía monográfica.

Respecto del barroco literario, Hatzfeld traza un paralelo fenomenológico con el barroco en arte, empleando tres ideas unitarias que abarcan a los tres estilos generacionales: Manierismo, pleno Barroco y Barroquismo. En todos ellos existen obras y autores sencillos y obras y autores afectados. Bajo el fulgor de Tasso, el humor de Cervantes y el comedimiento de Racine —dice—, acecha una tensión hacia el sosiego, una intensidad metafísica al indagar las esquinas del alma. Donde falta esa tendencia hacia el sosiego formal, tendremos Manierismo o Barroquismo, pero no verdadero Barroco.

A juicio de E. Lafuente-Ferrari, que interviene en la polémica de los historiadores de ideas (p. 32 s), la nueva sensibilidad es dramática intuición de lo concreto humano. *En contra de las esperanzas de todos aquellos que sólo se fijan en lo externo y van a la caza de "gongorismos" y "churriguerismos", esta tensión altísima del alma se expresa siempre en los grandes maestros con una emoción contenida y una sobriedad concentrada.* La verdadera expresión del barroco no está en las formas exageradas y decadentes, sino en su clásica perfección. Entiende Hatzfeld, que toda la teoría del Barroco como estilo de época se derrumba si no se mantiene el principio de que su origen está en el Renacimiento italiano, y se explica por la evolución de las formas, los motivos y símbolos renacentistas de cada país. Con esta salvedad: en la misma Italia el Renacimiento, a fines del siglo XVI, resultó influido por los rasgos hispánicos barrocos.

Presta el autor una muy particular atención al magisterio literario de España, como divulgadora de la literatura barroca. Encontramos aquí rápidas caracterizaciones para meditar: San Juan de la Cruz (el más puro poeta lírico), Cervantes (el barroco impresionista), Góngora (superación del presente en nombre de un mundo ideal), Lope de Vega (estilo colectivista), Quevedo, Gracián, Calderón (un barroco prismático, por sus trasmutaciones simbólicas de conceptos).

En cierta medida, el Barroco español descubría el valor de lo cotidiano. Así fue como Cervantes resolvió el problema de hallar poesía en el tejido de la vida misma —que incluye igualmente el ideal y las fuerzas oscuras—, por medio de una constante visión impresionista de sus múltiples facetas, mucho mejor que Góngora *fina voz de oro*, cuya solución no es realmente sino una evasión de la realidad (p. 273). Hatzfeld concentra los problemas del Barroco en torno a Cervantes, estableciendo un extenso paralelismo, muy logrado, entre éste y Velázquez. Ambos dan pruebas de ser barrocos, porque incluyen la crítica en forma poética en su misma obra (Capítulo IX).

Cabe recordar que en *El Quijote como obra de arte*, Hatzfeld ya había considerado atentamente estas dos tesis sobre Cervantes: el presunto renacentista y erasmiano de modalidad paidética y optimista; o el barroco, en su fase de humanismo devoto e ignaciano. No hay dudas de que el pensamiento cervantino está impregnado totalmente por la cultura de la época. Antítesis y armonía es el Quijote, cuyo valor universal estriba justamente en el hecho de que ninguna interpretación llega a agotar las profundidades de la obra, y que cada lector puede acercarse a ella con una actitud distinta y original (p. 452).

Aportación principal de Hatzfeld a la discusión literaria internacional, es presentar el clasicismo francés como estilo de la generación barroca en Francia, por la precisión con que analiza los más complejos estados de pasión del

modo más sencillo. Desde el punto de vista de la literatura nacional, las obras representativas de la poesía barroca se consideran estéticamente perfectas y, en cuanto a la prosa, al calificarla de barroca, le asignamos la más pura excelencia rítmica.

Con todo, un examen comparativo, por somero que sea, del teatro español y del francés del Siglo de Oro muestra una acentuada diferencia que casi llega al contraste entre las ideas y los sentimientos que en ellos se expresan o laten. El teatro español se forma en la espontánea iniciativa de cada autor, que suele conocer a la perfección la *Poética*, a través de sus comentaristas del Renacimiento, penetrando en la entraña de la vida nacional, en busca de sus tradiciones actuantes. En cambio el francés, al perfeccionarse, orientóse para sus tragedias ante todo hacia la antigüedad de los tronos clásicos y orientales, y si por acaso recogió asunto español como en *El Cid*, lo vió y hubo de enfocarlo en otra dirección desviada de la popularidad castellana, primero reflejada en el romancero, y luego influida por éste.

Reduciéndonos a nuestro terreno, el interés de estos metódicos estudios es buena prueba de la calidad y acierto del empeño perseguido por su autor: una clara y rigurosa comprensión del Barroco. Por esta razón resultan ya indispensables, cualesquiera que sean los puntos de vista definidores de su carácter.

FANNY TORRES

LEONARDO SCIASCIA: *Il giorno della civetta*. Ed. Einaudi. Torino, 1962. 122 p., 19 x 12 cm.

Tres hombres son asesinados en un pueblo de Sicilia. El capitán que entiende en el caso descubre a los culpables, pero la justicia no se cumple.

El tema de la novela es esta denuncia: la mafia, complicada y terrible existe, y existirá mientras el temor de la venganza siga acallando el reclamo y el testimonio del pueblo humilde, y el honesto e ingenuo católico crea en la rectitud de los que hábilmente fingen religiosidad y son los secretos jefes de la delictuosa organización; ésta no acabará si el industrial poderoso continúa apoyando su riqueza en el negocio criminal y el influyente político, por no dejar un instante de los goces de su privilegiada posición, acepta razones y culpables falsos para esos delitos; si el más alto gobernante, supremo responsable de la justicia, cegado por su pasión partidaria, no ve la verdad y la considera como sistemática campaña de desprestigio planeada por la oposición.

La narración es muy densa y viva. El momento del primer crimen surge al comienzo como un cuadro cuyas figuras se animan de pronto al despertar el día: ronroneo del motor del autobús que parte, carrera del viajero detenido por las balas, el grito del cobrador de boletos, pasos y voces de la policía que llega hasta el muerto y despeja la plaza, mutis de los pasajeros y del vendedor de bollos...

El argumento sigue desarrollándose estructurado en forma de escenas bien delimitadas por los espacios en blanco que las separan, con diálogos en

casi toda su extensión. Ellas jalonan el tiempo del relato, presentado en relieve, con justeza de crónica, muy ágil, chispeante de humor, y con ese espontáneo realismo que el recurso de la lengua hablada ha conquistado para la novelística contemporánea.

La obra recibió el premio Crotone 1962 por la valentía con que hace la radiografía de la mafia señalando la conveniencia en las altas y bajas esferas, por el estilo en que está escrita y el humano análisis de personajes.

Sicilia palpita en el arte de este narrador que juega aquí, predominantemente, con el movimiento y el sonido, en un ritmo apenas demorado en las cortas reflexiones de los protagonistas y en las muy breves descripciones de ambiente y seres.

Cobran vida en sus páginas algunas figuras típicas de aquellos apartados pueblecitos: el blasfemo guarda del autobús, las viejas campesinas con olor a establo y humo de leña, el vendedor ambulante de voz lastimera e irónica, el ignorante empresario que desconfía de la *nera semenza* de la escritura con que la policía fija lo que se declara, el viejo perverso y astuto con la sabiduría que le ha dado una larga vida de primitiva prepotencia.

Este escritor, tan dinámico y colorista, que sabe transmitir su mensaje con meridional dramatismo, juguetona ironía y cálida poesía, revela también un especial interés filológico por el dialecto isleño cuando nombra a G. Meli y da en su lengua algunos refranes, nombres y apodos, consciente tal vez de que la demopsicología —como llamara Pitré al estudio de las tradiciones populares— ha sido más eficaz que la sociología para lograr un acercamiento a Sicilia.

En la persona de Bellodi, militar austero, celoso guardián de la ley que defiende la libertad y la justicia, razona piadosamente el autor y se pregunta si ese ímpetu de persecución implacable del delincuente no se vuelve inhumana, si no llega a convertir al hombre en sabueso de sus semejantes, como cree el campesino que bautiza *Barruggieddu* a su perro —transformación de *bargello*, policía—; piensa que el fascismo tuvo tanto éxito en aquella tierra porque con la estricta vigilancia que impuso protegió allí a campesinos, pequeños propietarios y mineros.

Literato sociólogo, Sciascia trata de penetrar el carácter del siciliano, sus relaciones familiares y comunitarias, los motivos de su anarquismo y crímenes. Busca en los hombres, en la literatura y en sí mismo, y concluye: *... Más allá de la moral y de la ley, más allá de la piedad, era (el jefe de la mafia) una masa irredenta de energía humana, una masa de soledad, una ciega y trágica voluntad ... a su alrededor la voz del derecho había sido siempre sofocada por la fuerza, y el viento de los acontecimientos sólo había cambiado el color de las palabras sobre una realidad inmoral y pútrida.*

MARÍA JOSEFINA SABELLA

VASCO PRATOLINI: *La costanza della ragtone*. Mondadori. Milano, 1963, 453 p., 20 x 12 cm.

La última novela de Pratolini conserva los caracteres conocidos de su estilo personal pero a la vez, observamos una actualización en su temática

y en su técnica, pues ha logrado en las situaciones, ambientes y en todos los hechos y circunstancias, aun las más triviales, reflejar magistralmente el momento.

Es la Italia agónica, que ha pasado por la experiencia de una guerra, en la que luchan fascistas y comunistas y entre ambos los anarquistas. La Italia de Pratolini está circunscripta a Florencia y más precisamente a Rifredi, el nuevo barrio industrial, donde se encuentran las fábricas más importantes, hecho que hay que conectar con el relieve que alcanza la técnica en esta novela. Florencia y Rifredi más que marco son protagonistas que condicionan a los seres y a las circunstancias de tal modo que tenemos la impresión de que sin ellos nada hubiese resultado así. Es ésta una constante en la narrativa pratoliniana.

En Florencia, presentada con técnica cinematográfica, con una rápida secuencia de escenas: bares, cines, calles y plazoletas, lloviznas imprevistas, carteles; en ella, Bruno, obrero fresador, a los veinte años hace un alto en su vida y dirige la mirada hacia atrás en el afán de autoexplicarse y de comprender a *gli altri*, los que lo rodean. Bruno más que protagonista es el personaje-pretexo que le permite a Pratolini dar vida a Ivana, la madre, y a Milloschi, verdaderos protagonistas, enteros, cabales, vivientes, vistos desde todos los ángulos, incluso el psicológico, con singular eficacia. Ivana es la joven viuda cargada de nostalgias y añoranzas, no vive sino que vegeta esperando el regreso del marido que murió en la guerra, ella *tutta un ricordo* asedia continuamente con su pasado al hijo que ya ha entrevisto el valor de la razón *de la cual es obligatorio servirse si queremos ver el mundo y la gente en la parte escondida del rostro*. Si bien la mujer con vocación de viuda es un tema muy tratado en literatura, aquí la figura de Ivana adquiere relieve y originalidad por la ternura con que Pratolini sabe rodear a sus personajes. Otro tanto ocurre con Milloschi, su eterno enamorado y verdadera guía paterna en lo moral e ideológico para Bruno.

Esta novela-memoria nos conduce a través de la infancia y adolescencia del joven y después de sus primeros amoríos nos encontramos frente a Lori, la novia que desempeñará un papel muy importante en su vida. Una afinidad singular une a estos dos seres que viven un amor excepcional, Bruno por primera vez logra una comunicación anímica perfecta. Pero imprevistamente y cuando el libro está por terminar, Lori enferma y muere. Esto, sumado a ciertas confesiones de último momento, destruye el mundo ordenado de afectos e inteligencia que se había construido Bruno, dramáticamente se hunde su punto de apoyo, por eso queda empobrecido, desencantado y sin más razón de ser. Y a nosotros sólo nos permite saber que obtendrá al día siguiente el tan ansiado puesto en la fábrica Galileo, orgullo técnico de Toscana, donde había trabajado su padre.

Pratolini comenzaba sus novelas con la ambientación descriptiva. En *La costanza della ragione* directamente sorprendemos a los personajes y reconstruimos la historia e intuimos la circunstancia del diálogo rapidísimo y fragmentario entre madre e hijo. Es ésta una técnica poco frecuente en él; distinguimos, además, formas elípticas, yuxtaposiciones, cambios de perspectivas, tiempos superpuestos, sensaciones mezcladas, todo justificado por la urgencia expresiva. Hasta que ese ritmo enloquecido se va aquietando y la narración fluye como siempre, con una prosa fácil, ágil, minuciosa, colorida, con algunos toques impresionistas, de gran capacidad expresiva, sostenida por un

módulo poético, estilo donde se da la coincidencia de técnica narrativa, simpatía humana y lirismo.

En una novela tan vasta y compleja aparecen párrafos de tensión poderosa, junto a descripciones triviales, demoras en lo obvio, tiradas políticas, si bien el relato es en general de calidad.

A. GLORIA CALLI REY

JOHN WILLETT: *El teatro de Bertolt Brecht; un estudio en ocho aspectos*. Introducción de Farberman. Fabril Editora. Buenos Aires, 1963. 380 p., 20 x 12 cm.

Oponiéndose a muchos críticos de Brecht, John Willett en *El teatro de Bertolt Brecht; un estudio en ocho aspectos* demuestra que lo más importante en él es su labor literaria y no sus convicciones políticas o sus teorías estéticas. Analizará de este modo, las técnicas —temas, lenguaje y música— en función de la práctica teatral de Brecht, subrayando las posibles influencias y sus significativos métodos escénicos. Estudia estos procedimientos con lúcida objetividad ofreciendo un caudal inagotable de información e investigación. En *Tecnicismos* —parte final del libro— además de la bibliografía crítica brevemente comentada, incluye las fuentes de su prolija documentación en discos, películas y fotografías, muchas de las cuales integran la serie de reproducciones que ilustran los diferentes aspectos.

La introducción de Farberman al libro de Willett, confronta con perspectiva didáctica el teatro épico postulado por Brecht y la forma dramática de teatro.

Bajo el nombre de *Piedras angulares*, Willett presenta tres artículos introductorios. Puntualizan la cronología de estrenos y publicaciones de obras de Brecht y un análisis de su producción dramática.

A través de su estudio en ocho aspectos: tema, lenguaje, influencias teatrales, música, práctica teatral, teoría, política y aspecto inglés, Willett logra valiosas aclaraciones en la vida y obra del autor mostrando la integración de aspectos normalmente separados en la mayoría de los hombres. Señala así que la médula del teatro de Brecht consiste en que trata de exponer las abundantes comicidades y complicaciones de la realidad; en que usa términos inteligibles y aplica todos los recursos del escenario para reforzar su sentido. Se propone sobre todo —obsesión del dramaturgo— que *los hombres piensen*. Al eliminar la concepción de catarsis y empatía Brecht dilucida en su labor teatral el cambio inaprensible aún para la mayoría: la crisis del sentimiento en la época actual. Por medio de la actitud racional distorsionante que supone el extrañamiento o distanciamiento (*Verfremdung*) entre actor y público y entre actor y ficción intenta una interpretación que desintegra la visión de nuestro tiempo a la vez que incita a una nueva formulación social y humana.

Por último señala que a su juicio, el verdadero valor de Brecht se halla en dos aspectos que la crítica ha ignorado: el dominio de la forma que per-

mite modelarla para adaptarse a un contenido de importancia y la comunicación inteligible en la época actual.

Mientras otros críticos al analizar a Brecht parten de lo que hoy por hoy es el teatro y de sus gustos personales, Willett centra su atención en el poeta y el dramaturgo. Su estudio se destaca por su método, su objetividad y su agudo análisis de las obras.

DOLORES COMAS DE GUEMBE

CHAPMAN, ARNOLD: *The Spanish American reception of United States fiction, 1920-1940*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966. 226 p., 23 x 15 cm.

Arnold Chapman acomete la multitudinaria tarea de rastrear la difusión que alcanzó la novela norteamericana en Hispanoamérica entre 1920 y 1940. La intención rectora aparece en las páginas de la Introducción: indagar cómo llegó al público y qué aceptación tuvo entre los lectores la novela norteamericana en ese período. La metódica ejecución de este proyecto, que abarca veinte años y una extensa geografía, incluye un registro de los textos publicados y también un balance analítico de los errores y aciertos de la bibliografía crítica, necesario reflejo del impacto de las obras en los círculos literarios. Señala, asimismo, las posibles influencias en escritores hispanoamericanos.

El problema de las traducciones es, sin duda, el tópico al que Chapman dedica la mayor atención. Considera, y con razón, que solamente a través de ellas la mayoría del público lector tiene acceso a las obras extranjeras. La versión de cada autor presenta problemas diferentes, pero, en general, la baja calidad de las traducciones ha dificultado una estimación correcta de los precisos valores literarios.

La organización del trabajo se ajusta a la cronología. Se inicia con Bret Harte, Twain, Curwood y London en el capítulo *Voices on the frontier*. El título de cada párrafo subraya el rasgo esencial con que el público hispanoamericano caracterizó a estos autores: Bret Harte fue el representante de un *realismo lírico* que aunaba la violencia y la ternura; Twain, el humorista por excelencia, Curwood y London encarnaron el ideal del aventurero de las regiones glaciales.

El capítulo III, *New Pioneers*, reúne a Waldo Frank y Sherwood Anderson en quienes se destaca una común curiosidad por lo hispanoamericano y un evidente empeño por fomentar la divulgación de la cultura norteamericana a través de la literatura. Frank lleva a cabo su propósito con amplitud: no sólo da a conocer su propia obra en una extensa gira, sino que también propicia la amistosa recepción de la literatura norteamericana por medio de ensayos y conferencias.

Dos Passos, Dreiser y Lewis forman parte de lo que Chapman llama en el capítulo IV: *The generation of 1930*. Dos Passos logró gran popularidad con su *Manhattan Transfer*; la excelente traducción de José Robles Pazos contribuyó, claro está, al éxito de esta obra que despertó gran interés tanto por

el tema, que desarrolla el motivo inquietante de la gran ciudad como protagonista, como por las audacias técnicas, tan novedosas en su momento, que ofrecieron nuevas perspectivas para otras creaciones. La obra de Dreiser, en cambio, suscitó repercusiones incomparablemente menores, mientras que la popularidad de Lewis llegó, a través de diversas oscilaciones, a su apogeo en la década del 30 con la obtención del Premio Nobel. Sus novelas posteriores a 1940 no reiteraron el éxito de *Main Street* o *Babbitt*.

The darkening stream incluye a autores harto dispares: Faulkner, Caldwell, Louisa May Alcott y Pearl Buck. Aunque la obra de Faulkner, originara diversas controversias en el momento de su publicación hispanoamericana, tanto los críticos como los lectores reconocieron la excelencia de su técnica narrativa y su habilidad como creador de ambientes y situaciones vertiginosas. Sólo a partir de 1942 cabe afirmar que Faulkner fue abiertamente reconocido como un gran novelista en Hispanoamérica; desde ese momento su fama se acrecienta llegando a su punto culminante con la publicación de *El sonido y la furia* (1946) y *¡Absalón, Absalón!* (1950).

Uno de los críticos que se ocupó con más detenimiento de la obra de Caldwell, Maurice E. Coindreau, señaló, con acierto, una de las características descolantes de este escritor: el humor y la habilidad para la tragicomedia. Sin embargo, ni el público ni la crítica supieron interpretar la particular *vis comica* de Caldwell, quizá porque el tono humorístico se debilitaba en la traducción. Lo consideraron, en cambio, el portavoz casi caviloso de los problemas de la clase media urbana.

Tanto las novelas de Louisa May Alcott como las de Pearl Buck fueron ampliamente conocidas en Hispanoamérica, pero la crítica especializada las atendió apenas.

Los errores inevitables en un trabajo tan vasto —*El sonido y la furia*— por ejemplo, ha tenido otras reimpressiones además de la primera edición de 1946— no desmerecen la documentada seriedad del libro de Chapman. Basta recorrer, para comprobarlo, tanto la caudalosa precisión de las notas como la extensa lista bibliográfica en que concluye la esforzada tarea. *The Spanish American reception of United States fiction; 1920-1940*, cumple, pues, eficazmente con los objetivos propuestos ofreciendo una base incitante y ya utilísima para investigaciones ulteriores.

MARIANA J. GENOUD

R.-M. ALBÉRES: *Michel Butor*. Éditions Universitaires. Paris. 1964. 124 p., 17 x 11 cm.

La crítica de nuestros días no duda en calificar a Michel Butor como el más notable y mejor dotado de los representantes del "nouveau roman". Por tal razón consideramos que R.-M. Albéres en *Michel Butor* ha obrado acertadamente al elegir a este joven escritor como tema de este volumen en el que

al mismo tiempo que realiza un completo estudio de su obra, nos presenta un verdadero panorama de la novelística francesa actual.

Desde su primera novela Michel Butor se manifiesta a través de las dos notas que lo van a distinguir: su interés por la realidad en tanto que tal, y por la complejidad de ésta, que lo lleva a apasionarse por la manera como se nos aparece y como el novelista puede sugerirla, penetrarla, descubrir su arquitectura secreta. Los modos de develar la realidad interesan particularmente a Butor hasta el punto de que la búsqueda de los procedimientos adecuados para esta tarea lo atrae más que la realización de la novela misma.

Butor toma su temática de la vida cotidiana, pero su originalidad respecto de la novela tradicional consiste en la supresión de la intriga dramática y en que, partiendo de esa realidad banal, hace nacer la impresión de otra realidad misteriosa, oculta tras la primera.

En *La Modification*, tercera novela importante después de *Passage de Milan* y *L'Emploi du temps*, se hace cada vez más notoria en las creaciones de Butor la presencia de los lugares, el "genio de los lugares", como él mismo la denomina. Esta nota, que es otra de las características del "nouveau roman", significa un verdadero giro en el interés de la novela: lo que antes era simple "contorno" se transforma en "personaje", y, más que una historia, la novela resulta un "universo" que intenta descifrar esa compleja y difusa realidad de los grandes conjuntos o "totalidades" humanas.

Por otra parte, al mismo tiempo que Butor crea un espacio, lo complica añadiéndole cada vez un nuevo relieve, una nueva dimensión; y este efecto lo logra mediante "superposiciones", vueltas al pasado, repeticiones conscientes. Tal el caso de *Degrés*, intento de visión múltiple de hechos únicos, cuyo valor está dado por esos mismos diferentes enfoques cronológicamente coincidentes.

Un nuevo cambio se produce en la obra de Butor después de *Degrés*, como si a partir de 1958-60 pasara a una segunda etapa. Abandona la forma novelesca para expresarse a través de medios nuevos que incluyen la ópera y el drama radiofónico.

Con *Description de Saint-Marc de Venise* introduce una nueva técnica, la del movimiento, tomada del cine descriptivo que trata de ir descubriendo progresivamente una realidad mediante transposiciones escritas, tal como lo haría un filme documental por medio de la imagen. En esta nueva actitud, Butor, el escritor del "nouveau roman" que pretende romper con la novelística tradicional, llega ahora a producir una quiebra de los géneros. En sus composiciones se confunden la novela, el poema, la ópera, la descripción, el drama radiofónico. De aquí que se pueda concluir fácilmente que esta "nueva literatura", tal como la conciben Michel Butor y los representantes del "nouveau roman", está más inspirada por la pintura, la música y el cine que por la tradición literaria.

En el capítulo final de este volumen R.-M. Albéres aborda a Michel Butor desde el punto de vista de las relaciones con sus contemporáneos, los novelistas del "nouveau roman", grupo en el que fue incluido desde los comienzos de su labor literaria tanto por la crítica como por el público. Hay esencialmente entre estos escritores un rasgo común que es el rechazo de la novela tradicional que presenta al lector una realidad ya interpretada por el autor. Esta actitud básica que los une nace simplemente de las vivencias paralelas que son originadas por una misma época y problemas literarios semejantes, pero entre unos y otros existen marcadas diferencias que se deben a la

personalidad de cada uno. En el caso de Butor, Albéres señala como nota distintiva una mayor "cerebralidad" o "falta de lirismo".

Cierra este trabajo una detallada y prolija bibliografía compuesta por una lista de los textos de Michel Butor y la enumeración de los principales estudios sobre este autor.

En *Michel Butor*, Albéres considera que la obra de aquél, además de aportar un claro ejemplo de la modificación producida en la óptica novelística, resulta ser el camino adecuado para introducirse en este nuevo arte, caracterizado por poner en cuestión no ya una determinada realidad, sino los modos de enfocar esa realidad.

LILIANA E. LABBÉ

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR: *Folklore y Literatura*. EUDEBA, Buenos Aires, 1964. 125 p., 11 x 19 cm.

La investigación folklórica en nuestro país ha tomado rumbos promisorios desde hace algunos años; contribuye no poco a ello la personalidad de un destacado folklorólogo argentino, Augusto Raúl Cortazar.

En *Folklore y Literatura*, se aboca al estudio de la interacción dinámica entre los fenómenos *literatura* y *folklore*, es decir, trata de establecer cuáles son los vínculos más significativos de esta relación y los grados en que se manifiesta.

El ensayo ha sido rigurosamente enfocado por Cortazar desde diversos ángulos, lógicamente organizados. Así, dedica el autor las primeras partes de la obra a deslindar y perfilar algunos criterios que la necesaria clarificación y fijación de conceptos requieren y fundar una terminología correcta y unificada que se manejará en su análisis. Destaca la polivalencia del término *folklore*, los rasgos caracterizadores de las proyecciones, la relatividad cultural, histórica y geográfica del *folklore*, etc. y destaca la importante distinción conceptual entre *folklore* literario (fenómeno) y *literatura* folklórica (*proyección* del fenómeno).

En un segundo capítulo el tema es enfocado desde el ángulo del *folklore* literario; el autor se detiene especialmente en uno de sus rasgos caracterizadores: la oralidad.

El capítulo tercero aborda el núcleo o nudo central de la obra, la relación del *folklore* y las obras literarias, desde algunas de sus muchas posibilidades: 1º los elementos folklóricos como ocasionales integradores de una obra literaria (incorporados textualmente o trasmutados por el artista); 2º las proyecciones literarias en sentido estricto; 3º los complejos folklóricos reflejados en la literatura regional; 4º el *folklore* en función de actividades estéticas (romanticismo, realismo, etc.); 5º el caso especial de nuestra gaitanesca, etc. Al final del capítulo un *corolario* destaca el valor de la literatura como fuente para la investigación folklórica.

Desde un punto de vista opuesto a lo asentado en el capítulo precedente, en el cuarto, Cortazar hace referencia a aquellos casos *en que ensayos folklóricos de carácter científico tienen valor literario (por el tema, la actitud o el estilo) sin desmerecer por eso su rigor técnico*.

Cortazar completa su trabajo destacando a) la necesidad de una metodología para el estudio sistemático de las interrelaciones en folklore y literatura y b) ofreciendo una síntesis de los fundamentos y resultados del método "histórico-geográfico" o "finlandés".

Un capítulo de conclusiones y una bibliografía cierran este libro que, con plausible sobriedad, no pretende agotar el tema, sino abrir perspectivas de estudio y alentar futuras investigaciones.

El autor, destaquémoslo, ilustra y apuntala sus planteos teóricos con múltiples ejemplos y citas, tomados de la literatura hispánica casi exclusivamente, desplegados con un somero estudio de sus orígenes y derivaciones.

Folklore y Literatura es, en fin, un estudio minucioso y firme. Corroborla la viva y disciplinada curiosidad intelectual de Cortazar, pone de manifiesto el conocimiento erudito a la vez que la fina aptitud expositiva. Un volumen de enfoques originales, bien escrito, metódicamente organizado.

HILDA E. PUIATTI

LAURA DE LOS RÍOS. *Los cuentos de "Clarín"; proyección de una vida*. Revista de Occidente, Madrid, 1965. 327 p., 22 x 16 cm.

En la bibliografía sobre "Clarín", lamentablemente no muy abundante, no había, exceptuando el trabajo de Katherine Reiss, ningún estudio detenido sobre sus cuentos. El libro de Laura de los Ríos realiza un aporte importante: un profundo y amplio análisis de la temática y los procedimientos de la narrativa breve "clariniana".

El propósito del libro, ya enunciado en el título, es hacer un estudio ordenado de los cuentos considerando la obra de "Clarín" como proyección de su propio ser, de su sentir. Para ello, atendiendo a la extensión, divide las narraciones breves en novelas cortas y cuentos. Las novelas cortas permiten un tratamiento del tiempo más moroso y lento, una incursión más analítica en el alma del personaje o un tratamiento más circunstanciado del incidente novelesco. El cuento, dada su naturaleza como género, ofrece una acción más concentrada y una definición sintética de los personajes.

En la Introducción se señalan algunos rasgos peculiares del autor, que luego serán ejemplificados en el análisis detenido de las novelas cortas y los cuentos: su eclecticismo, la fidelidad a sí mismo, la ternura, la comprensión, la caridad y una preocupación ético-religiosa de la vida. El entroncamiento en lo tradicional hispánico se realiza a través de una concepción integradora de la realidad donde todos los ambientes aparecen unidos e igualmente dibujados y tratados, de acuerdo con la tradición cervantina. La totalidad del mundo narrativo aparece, finalmente, dominada y conformada por un enfo-

que, humorístico, también tradicional pero, que, de ahí su modernidad, llega a veces a una deformación casi “esperpéntica”.

Al analizar, en la Primera Parte, las novelas cortas la autora examina la creación de personajes basada en la plenitud y unidad de los sujetos artísticos elegidos: la libertad creadora en la reconstrucción de un tipo popular (*Pipá*), la desproporción entre la realidad y la ilusión (*Avecilla*), la piedad por los caminos de la poesía (*Doña Berta*), la presentación de un carácter en la plenitud de su manera esencial de ser (*Cuervo*), el contraste entre el mundo vulgar y un mundo idealizado y fantástico (*Superchería*).

Los cuentos son interpretados como una fusión del sentir con el hacer, conclusión del Epílogo. “Clarín”, uno de los hijos rebeldes y angustiados de la España finisecular, proyecta en su obra las dudas, inquietudes y desgarramientos del hombre. En la Segunda Parte se detallan los procedimientos y recursos que definen y caracterizan su obra narrativa: la trasposición de planos del lenguaje, manifestada en un determinado “montaje” de palabras populares y cultas, la transferencia de planos por la cual el autor impone su perspectiva a los personajes, la humanización de animales y la selección de series significativas de objetos reales, donde se ve la presencia constante, y consciente, del autor. En todos los cuentos encontramos la concepción “clariniana” del amor, una preocupación moral-religiosa, una actitud humana, comprensiva e imparcial, una irreductible actitud crítica y siempre el humorismo, en sus dos vertientes, popular y culta, y en tres modalidades: humor burlesco, fantástico y grotesco.

Los cuentos de Clarín; proyección de una vida, de Laura de los Ríos, representa una valiosa contribución a la crítica sobre “Clarín”, no sólo en relación con sus narraciones breves sino con la totalidad de su obra. Además, ha sabido cumplir eficazmente con la función de la crítica, puesto que ha elucidado con idéntica sagacidad, la intención del autor y los procedimientos empleados.

MATILDE I. TEJEDOR

JORGE LUIS BORGES. *Leopoldo Lugones*. Con la colaboración de Betina Edelberg. Editorial Pleamar. Buenos Aires. 1965. 144 p., 12 x 20 cm. Segunda edición.

La segunda edición de este libro no aporta demasiadas variantes respecto de la primera —Troquel, 1955, Bs. As. En cuanto al texto, solamente se ha agregado la conmovedora dedicatoria a *El hacedor*, que se cuenta entre las páginas más intensas de Borges. Con buen criterio, se añade ahora una bibliografía preparada por Edgardo Cozarinsky y distribuida en dos partes: bibliografía de Lugones (p. 107) y sobre Lugones (p. 107). Según consta en nota *Esta bibliografía no aspira al carácter de compilación erudita. Es, solamente, una selección y ordenamiento con alguna adición incidental, de materiales incluidos en la más completa publicada hasta ahora: Alfredo A. Roggiano,*

Bibliografía de y sobre Leopoldo Lugones, México, Editorial Cultura, 1962 (p. 99).

El libro se compone en parte de trabajos ya publicados y de vario alcance y procedencia. Estas disparidades no lo reducen a la mera adición o colecta. Es un libro orgánico, una sagaz visión de Lugones desde diferentes puntos de vista. Hombre de muchas fases, estos cambios de perspectiva favorecen el conocimiento cabal de Lugones. Los propósitos de los autores se resumen en la *Advertencia* (p. 7); son claros y no eluden responsabilidades: *Este libro es una introducción a la obra de Leopoldo Lugones. Situar esta obra en la historia de la literatura argentina y de la literatura hispanoamericana, proponerla a la curiosidad del lector y esbozar un principio de orientación por su poblado ámbito, son los propósitos fundamentales de este trabajo.*

Queden para otros los exhaustivos análisis estilísticos y la historia de un hombre solitario, orgulloso y valiente, cuyos libros despertaron la admiración, pero no el afecto, y que murió, tal vez, sin haber escrito la palabra que lo expresara.

El rasgo definitorio que el libro sostiene, ya de manera declarada, ya como insinuación, es la soledad en que vivió Lugones. No se trató de una contingencia, sino de un destino. *Alcanzar en un medio indiferente una vida tan fértil y tan plena es una empresa heroica; su vida entera fue una laboriosa jornada, que desdeñó las recompensas, los aplausos y los honores y hasta la gloria que ahora lo sustenta y lo justifica. Su destino le impuso la soledad, porque no había otros como él y en esa soledad lo encontró la muerte* (p. 13).

Esta soledad hace de Lugones un símbolo potente y doloroso del intelectual latinoamericano. Porque Lugones no buscó la torre de marfil sino la torre de combate. Se sentía caudillo y su vocación más honda lo impulsaba a imponer su guía a los otros hombres. Quiso que sus escritos influyeran real y vastamente en la historia argentina. Acaso sus dotes mejores, pienso, no servían a esta vocación pública. Acaso sea ésta la tragedia de Lugones y una de las claves de su grandeza. Sus intervenciones en política fueron peleadoras, agitados. El libro les dedica un par de páginas respetuosas, más informativas que enjuiciadoras. Reconocen que Lugones actuó siempre al margen de todo provecho y por los motivos más hondos e intachables. *Este libro ("Acción", 1923) inauguró la serie que clausuraría, en 1932, con "El estado equitativo". A través de ellos puede seguirse la evolución que lo llevó a un credo totalitario. Sin detenernos a juzgar, y por cierto a condenar este credo, labor que no incumbe a estas páginas, queremos sin embargo dejar a salvo la indiscutible sinceridad de Lugones* (p. 66-67).

Se insiste en la condición *fundamentalmente verbal* del genio literario de Lugones (p. 11 y ss.). Quería evitar toda trivialidad de estilo, perseguía la dicción trabajada y con frecuencia dada a la búsqueda del efecto insólito. *Las ventajas de esta conducta son evidentes; su peligro es que el sistemático rechazo de lugares comunes conduzca a meras irregularidades que pueden ser oscuras o ineficaces. Lugones tuvo la vanidad de trabajar detenidamente su obra, línea por línea; un resultado de esta dedicación es el elevado número de páginas de índole antológica* (loc. cit.).

Lugones, se agrega, participó de *dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente.* Su actitud estética tuvo vastas repercusiones. Suscitó amplias adhesiones, concitó oposiciones encarnizadas. Su actualidad

no ha desaparecido. *La literatura de América aún se nutre de la obra de este gran escritor; escribir bien es, para muchos, escribir a la manera de Lugones. Desde el ultraísmo hasta nuestro tiempo, su inevitable influjo perdura creciendo y transformándose. Tan general es ese influjo que para ser discípulo de Lugones, no es necesario haberlo leído* (p. 12).

Después de afirmar la inseparable relación de Lugones con el Modernismo y de trazar una concisa descripción de este movimiento (p. 15 y ss.), se estudia a *Lugones, poeta* (p. 27 y ss.). Nos hubiera gustado un examen más detenido de algunas etapas de la trayectoria de esta fase de la obra de Lugones. Si bien algo más se dice al ocuparse de los estudios helénicos, la capacidad de Borges y de Bettina Edelberg puede y debe en una futura edición ofrecernos algo de lo mucho que ahora han callado. El balance, en este aspecto, es sagaz y digno de reflexión asidua. *Nadie discute que Lugones sea un gran poeta; esta definición, aplicada en general a escritores de producción abundante, acepta la presencia de irregularidades y de cierta grandilocuencia. Paradójicamente, resulta más difícil decidir si fue o no poeta. La dificultad es sólo verbal. Si, para tipificar a la poesía, pensamos en Anacreonte, en Keats, en Verlaine, en Garcilaso o, entre nosotros, en Enrique Banchs, hombres de tono íntimo, quizá no podamos incluir en esta categoría a Lugones. En cambio, si pensamos en Pindaro, en Milton, en Hugo, en Quevedo, es evidente que también Lugones tiene derecho a la fama de poeta* (p. 49-50).

En vez del orden cronológico, se ha preferido el temático para referirse a Lugones prosista (p. 51 y ss.). También esta parte incurre en brevedad excesiva, mayor aún, si cabe, que el estudio del poeta. El elogio más cálido es para *El payador*. Hubiera venido bien alguna precisión acerca de las incursiones científicas de Lugones, un rasgo mucho más aclarador de su personalidad de lo que suele creerse. En cambio, es destacada la preocupación de Lugones por lo helénico (p. 59 y ss.). El juicio acerca de las traducciones homéricas es duro y certero. *Más atento al significado de las palabras que a su valor estético, Lugones las combina y las prodiga con extraña insensibilidad. Y esta acotación de carácter general y admonitorio: Tengo la convicción —escribe Lugones— de que mi comentario es interesante y de que mis traducciones son buenas. Acaso le parecieron buenas porque en cada palabra seguía oyendo el texto original; tal ilusión es frecuente en los traductores, y casi inevitable. Esa iluminación indirecta no alcanza al lector, que no ve sino el resultado último del trabajo* (p. 62).

Los capítulos que siguen a *Lugones y la Política* y *El narrador*, donde con justicia se encarecen los méritos excepcionales de algunos cuentos de *Las fuerzas extrañas*, son más ocasionales que los precedentes. No falta la observación precisa y, sobre todo, la referencia a situaciones inimitables de la literatura argentina. Pienso, muy particularmente, en el artículo *Las nuevas generaciones literarias* (p. 75 y ss.) aparecido originariamente en *El Hogar*, febrero 1937, y que desató alguna respuesta polémica.

En *Página final*, Borges intenta un examen más a fondo y personal de Lugones. Su punto de partida es la concepción literaria de Flaubert y el culto del *mot juste* que en Lugones degeneró en el “*mot surprenant*” y la *página proba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos aptos para conmover o para persuadir que para deslumbrar*. Las mejores virtudes críticas de Borges reaparecen con brillo. Lúcido, penetrante, dice sin rodeos lo que piensa. *Lugones encarnó en grado heroico las cualidades de nuestra literatura, buenas y malas. Por un lado, el goce verbal, la música instintiva, la*

facultad de comprender y reproducir cualquier artificio; por el otro, cierta indiferencia esencial, la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla (p. 96).

Sería desleal exigir a este libro lo que no promete y juzgarlo desde esta imaginaria deficiencia. No tiene pretensiones de obra fundamental, de trabajado empeño analítico. Se trata, como la *Advertencia* lo subraya, de una introducción, una guía —utilísima— para el lector que inicia el conocimiento de Lugones. Para el lector ya avezado, abundan las oportunidades de reflexión, de discusión y de disfrutar de una prosa excelente. Su aporte a los estudiantes seguirá siendo, como hasta ahora, valioso.

A. RUIZ DÍAZ

RAÚL H. CASTAGNINO. *El Análisis Literario*. Introducción metodológica a una estilística integral. Editorial Nova. Buenos Aires. 1965. 341 p., 15 x 20 cm. Cuarta edición aumentada y actualizada.

La cuarta edición de esta obra utilísima confirma su éxito merecido. Esta acogida tan favorable ha sido un nuevo estímulo para la laboriosidad del autor. *El Análisis Literario* aparece considerablemente aumentado y puesto al día. Es difícil imaginar hoy una obra que cumpla mejor sus propósitos entre nosotros. Mantiene, por lo pronto, con notable destreza un doble alcance. Por una parte, tenemos el papel introductorio desempeñado con firme seguridad de los temas esenciales para quien da los primeros pasos en la difícil, inagotable ciencia literaria. Por otra, la ayuda constante para el profesor y para el especialista que encuentra en este libro el apoyo y la información indispensable para el propio trabajo.

En la *Advertencia* a esta edición, puntualiza y enumera muy bien Castagnino las modificaciones que ahora enriquecen su obra. Su transcripción ahorra comentarios. *Esta cuarta edición llega al lector tras prolijos recaudos, fundados en el hecho de repensar totalmente el ensayo, en razón de los avances de la disciplina, y del destino y función cumplidos por el trabajo hasta el presente. Como consecuencia, y en tal sentido, la nueva edición incluye, entre otras novedades: un cuadro de referencias para la visualización conjunta del itinerario total del análisis literario a través de contenidos, estructuras, estilo y la interrelación entre los mismos; una serie de esquemas para rápida confrontación de pormenores configuradores de épocas o escuelas; un apartado acerca del concepto de "paisaje" en literatura; la ampliación de los tratamientos teóricos concernientes a "personajes", "caracteres" y a la "acción". Pero el más compacto aporte para la actualidad del libro finca en el extenso estudio teórico-práctico, incorporado a su Tercera Parte, donde sistematiza la metodología del análisis genético-estructural, según el estado presente de la ciencia morfológica literaria* (p. 7).

Uno de los méritos, no menores, de *El Análisis Literario* consiste en la sobriedad y la modestia que orienta sus premisas y desarrollos, Castagnino no

aspira a la explicación total (utópica) de la obra literaria, sino, con impecable criterio estético, mantener el desarrollo analítico en plano de totalidad. Sabe, por sensibilidad y por experiencia, que todo análisis literario va enderezado a una nueva intuición total, más intensa y profunda. Sabe, en fin, que la literatura, como la pintura o la música, no se dejan captar por la sola eficacia de las herramientas conceptuales. Pero éstas son indispensables. Castagnino las ofrece y nos enseña su manejo. Bajo su dirección, la tarea de leer adquiere nuevas intensidades.

Hoy se lee, acaso, mucho. Pero se lee mal, muy mal. Otros medios de comunicación amenazan con aniquilar los procedimientos más delicados de la literatura en favor de dudosos poderes de *choc*. La tendencia que hace ya varios decenios deploraba Paul Valéry ha crecido peligrosa, casi irresistiblemente. El libro de Castagnino se opone a estas dolorosas facilidades, ofrece un método noble y riguroso de enseñar a leer a los hombres.

Quiero, en fin, agradecer a *El Análisis Literario* lo mucho que me ha ayudado en mi tarea docente. Esta nueva edición será, no lo dudo, una corroboración de la amistad de tantos años.

A. RUIZ DÍAZ

Esta Revista se terminó de imprimir
en "VÍCTOR HUGO FASANELLA" Editorial
Talleres Gráficos, calle Rioja 1922, de
la ciudad de Mendoza, Rep. Argentina,
el día 12 de setiembre de 1967.