

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1961 - n. 3

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1961 - n. 3

INSTITUTO DE LETRAS

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Instituto de Letras
año 1961 - n. 3

Facultad de Filosofía y Letras

INSTITUTO DE LETRAS

Director interino

Dr. ADOLFO PRIETO

Secretario técnico

Prof. ELENA CARRERO DEL MARMOL.

Ayudante

MIRYAM SOTTINI

Boletín

de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

I N D I C E

	PÁG.
RODOLFO A. BORELLO, Notas al " <i>Libro de Buen H' mor</i> "	5
ADOLFO PRIETO, Consideraciones sobre " <i>El hombre que está solo y espera</i> "	23

NOTAS

MAETA SCRIMAGLIO, <i>Dos novelas de Goyanarte</i>	41
ADOLFO PRIETO, <i>Una curiosa "Revista de orientación futurista"</i>	53

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

NOÉ JITRIK, <i>La novela rural de Benito Lynch</i> , por Julio Caillet Bois	63
NORMA DESINANO, <i>Origen de lo erótico en la poesía americana</i> , por Rosa Franco	66
ROMEO MEDINA, <i>Problemas de la novela</i> , por Juan Goytisolo	70
<i>Libros recibidos</i>	75

NOTAS AL « LIBRO DE BUEN AMOR »

por RODOLFO A. BORELLO

ADVERTENCIAS CONTRA EL VINO

Castro, en *La Realidad Histórica de España*, Méjico 1954, pasando revista a las estrofas que el Arcipreste dedica al vino (528-549), escribe: "...las semejanzas literales que hallamos entre el texto judío antes citado y el del Arcipreste, hacen ver la procedencia oriental de la crítica contra el vino en el *Libro de Buen Amor*; la juzgo más musulmana que cristiana, porque el Alcorán condena el vino como una abominación y el Evangelio no" (op. cit., p. 390).

Claudio Sánchez Albornoz, en *España un Enigma Histórico*, Bs. As. 1956, acumuló primero un conjunto de ejemplos que prueban plenamente la afición báquica de los hispano-musulmanes anteriores y coetáneos de Juan Ruiz, y al final de su demostración (I, 473) citó varios textos de autores antiguos en los cuales se señalan los malos efectos del vino. Entre otros uno de San Isidoro donde la embriaguez, la fornicación y la soberbia son considerados como algunos de los más graves pecados. Nosotros quisiéramos aportar varios ejemplos medievales, y demostrar que la totalidad de las estrofas e ideas manejadas por el Arcipreste en este punto, son propias de su época, y se inscriben en una tradición occidental tan clara como indiscutible.

Creo, con toda la gran admiración que me merece la obra de Castro, que la primera incitación para su tesis la encontró en una nota de Cejador a la estrofa 528, donde se lee: "Y luego dirán que el Arcipreste era tabernario, cuando jamás alaba el vino". Castro, después de citar las estrofas 548-49 de Juan Ruiz, escribe: "lo cual no es nada goliardesco. Si

hay un tema popularizado por la poesía de los clerici vagantes y goliardos, es sin duda el del vino..." (op. cit., 389). (1).

El supuesto fundamental de la demostración de Castro, hábilmente manejado por el crítico, es que Juan Ruiz condena el vino en forma total. Pero no es así. Juan Ruiz solamente aconseja beberlo *con mesura*, 548. Aquí está la diferencia fundamental entre el Arcipreste, y el texto judío de *El Libro de las Delicias* y el árabe del sermón de Rabadán (pp. 389-90 de la obra de Castro) que allí se citan. Al confrontar el último con Juan Ruiz se ven las notables diferencias entre ambos:

Del beber del bino tú sey bien guardado,
de lo poco y de lo mucho tu sey bien bedado

Juan Ruiz sólo aconseja "Guárdate sobre todo mucho vino beber", 528, pero no llega a la negación absoluta del texto reproducido, pues en la misma estrofa ha dicho "es el vino muy bueno en su mesma natura". Nuestro retozón Arcipreste aconseja moderación, en consonancia con la doctrina cristiana que aparece por ejemplo en algunos de los Himnos de Prudencio (cfr. "Himno al Ayuno"). Por otra parte, no podía despreciar el vino, cuando sabe el escritor que en el sacrificio de la misa, el vino se convierte en la sangre de Cristo (así en el relato del ermitaño, donde el diablo lo tienta a beber, 534 "del vyno se faze la sangre verdadera de Dios: en ello yaze Sacramento muy santo").

Basta comparar el apartado de Juan Ruiz con algunos textos medievales, para ver dónde está su origen. Todos los comentadores medievales amplían de alguna manera relatos bíblicos (1'). La estr. 528, sobre Lot, a quien sus hijas por medio del vino arrastran al incesto, tomada

(1) Ya Spitzer había escrito en su reseña de Lecoy: "El hecho de que el goliardo Juan Ruiz no hable más que del amor, y no de la taberna ni del juego, en franco contraste con los goliardos del resto de Europa, ¿no debe situarse en el cuadro nacional, y explicarse en función de la antipatía por la vida de bacanal y de garito, tradicionalmente mayor en el español que en los otros pueblos?", *RFH*, I, 272.

(1') Cor. I, 6; Gen. IX y XIX; Reg. II, 13; Eeess. XIX, 1-2; Eeess. XX, 27; M. R. Lida, repite la opinión de Castro sin comentarla, "Nuevas notas para la interpretación del Libro de Buen Amor", *NRFH*, XIII, 30; en p. 26, nota, reproduce la opinión de G. Llubera en su trad. de el *Libro de las Delicias*, para quien las consideraciones sobre el vino se remontan al *Secretum Secretorum*, obra que no tengo aquí.

como bien indica Cejador del Génesis, XIX, aparece siempre entre los ejemplos que se dan de los malos efectos de la ebriedad. Así en Inocencio III, *De Contemptu Mundi*, Lib. II, *PL*, CCXVII, col. 724, luego de indicar que el vino en demasía es un peligro, agrega:

Quid turpius ebrioso? cui fetor in ore (Juan Ruiz, 545 “Ffaze oler el huelgo... Huele muy mal la boca”), tremor in corpore (544, “Faze temblar los huesos”), qui promittit multa, prodit occulta, cui mens alienatur, (544 “todo seso olvida”), facies transformatur?” (546, “Los omes enbriagos ayna envejecen... En su color non andan...”)

Al citar los casos de los males que produce el exceso de vino, agrega, “verenda mudavit, Gen. IX... incestum commisit, Gen. XIX... filium regis occidit, II Reg. XIII”.

Ivo de Chartres, en el *Decretum*, *PL*, CLXI, cols. 818-819, condena a los sacerdotes a distintas penas según la ebriedad sea por ignorancia, 7 días a pan y agua, por negligencia, 15 días, y por afición, 40 días. Al final de la col. 818 leemos:

“Ebrietas autem perturbationem gignit mentis, furorem cordis, flammam libidinis (539-540, “Cobdició fer luxuria, desque con vyno estava, etc.”; 548, “al que demás lo beve, sácalo de cordura”). Ebrietas ita mentem alienat, ut ubi sit nesciat (548, “Al que demás lo beve, sácalo de cordura: Toda maldad del mundo fase é toda locura”). Unde etiam malum non sentitur quod per ebrietatem committitur... ebrietas sicut in Lot, sensum rationis captivat, Gen. XIX”.

Al final, Ivo de Chartres repite el lugar común que usará el Arcipreste en su Libro. San Bruno, *Sententiae*, *PL* CLXV, col. 936 C, luego de repetir que el vino no es malo por naturaleza, sino tomado en exceso, escribe:

“Crapulo vero, et ebrietas peccatus est, quia superflua sunt, modum excedunt, corda gravant, corpus corrumpunt, libidinem provocant, mentem evertunt, et simul *exteriorem hominem debilem reddunt*”

Compárese los males que según Juan Ruiz produce la ebriedad, estr. 544-546, con estas palabras de Alano de Lila, *Summa de Arte Predicatoria*, *PL*, CCX, col. 120 A-C:

“Seis unde proveniant corporis infirmitates, mentis alienationem? certo ex cibi impendio, ex potur diluvio, vel profluvio?... ex ebrietate nascitur paralysis, et ex vinolentia hydropisis? Ebrietas implicat verba, obliquat lumina, degradare facit errantem, stomachi tormenta efficit, viscera ipsa distendit (545, “Quema las assaduras, el fygado trasecala”) (2), capitis operatur vertiginem: ipsam verecundiam mentis, et oris custodiam expellit, pudoris characterem ejicit, sigillum castitatis frangit... quia sicut a stomacho corporis usque ad os virum exit...”.

En el *Speculum Stultorum* de Nigel de Longchamps, texto inglés del siglo XII-XIII, v. 703-714, ed. Mozley y Raymo, Univ. de California, 1960, después de las advertencias sobre los males y el vino (“Multaque contingunt quo mediante mala”) leemos:

711 Quatuor ex causis teneor vitare Lyaeum,
Quamvis sensus hebes exaeuatur eo:
Sumptibus ut propiis parcam, ne febre laborem,
Et ne desipiam degeneremque simul.

Véase además, Eugenio, *Contra Ebrietatem*, ed. Vollmer, *MGH*, Berlín 19501, pp. 236-237; Egberto de Lieja, *Fecunda Ratis*, ed. Voigt, Halle, 1889, 234. Hubo numerosas disputas y debates sobre las ventajas del vino y de la cerveza, y del vino y el agua. En un debate citado por F. J. E. Raby, *A Hist. of Secular Latin Poetry*, 2ª ed., II, 286, titulado *Denudata veritate*, el agua dice al vino:

qui sunt tui potatores,
vitam perdunt atque mores,
tendentes ad vitia.

(2) Cfr. Juan Manuel, *Libro enfenido*, ed. Castro y Calvo y Martín de Riquer, Barcelona 1955, Cap. II, 49, “Et ruégovos et conséjovos et mándovos que si queredes el mi amor, que vos guardedes mucho del vino. Ca sabed que del día que omne nasce fasta que muere, seyendo sano et sin otro embargo, cadal día se paga más del vino et cadal dia lo ha más mester, et cadal dia le enpesçe más”. En *El Libro de los Exemplos*, BAE, t. 51, 1860, CCCLXXIII, “El vino es muy virtuoso / Mal usado es dannoso”; la idea se repite al comienzo: “Ravano en el *Libro de las Naturas*, é Fulgencio, considerando las propiedades del vino á los que bien usaban dél, é las malicias á los que dél usan mal...”. Donde aparece claramente la doctrina cristiano-medieval sobre el tema.

tu seis linguas impedire:
titubando solet ire
tua sumens basia;
verba recta non discernens,
centum putat esse, cernens
duo luminaria.

et qui tuus est amator,
homicida, fornicator;
Davus, Geta, Birria,
tales tibi famulantur;
multi per te perturbantur
tabernali curia.

Véase sobre el tema la ya clásica obra de H. Walter, *Die Streitgedicht*..., Munich, 1920. En un artículo, E. Brauholz ha estudiado la disputa que sobre los méritos del vino y de la cerveza mantuvieron dos autores medievales, *Zr Ph*, XLVII (1947).

El Arcipreste muestra en este pasaje, otra vez como tantas, de qué manera un tópico de la época puede transformarse para colocarlo en un contexto profano. Todas estas observaciones sobre el vino, si comienzan con el ejemplo del ermitaño, van dirigidas principalmente a señalar los efectos del vino sobre el aspecto físico del posible amador (afecta el estómago, el rostro, el pelo, los huesos; la belleza corporal en suma). También aquí se repite lo señalado por Kellermann, de que priva en el Libro lo práctico sobre lo épico. Y también aquí se da la dualidad que ya había molestado e irritado a Puymaigre: junto al ejemplo moralizante, el descubrir que uno debe guardarse del vino también porque “non cala” a quien desee ganar el amor de las dueñas...⁽³⁾.

(³) En la vieja obra de Puymaigre, ya está presente la idea que aparece, desarrollada dentro de una visión histórica que creo inexacta, en la última edición de *Poesía Juglaresca y Juglares*, de D. Ramón Menéndez Pidal, 1957, p. 207 (“es fides sine operibus, algo así como la fe del saltador de caminos que lleva sobre el pecho un devoto escapulario”). Escribía Puymaigre: “Pour moi, je ne crois pas volontiers à la pureté d'intention de ces eccrivains qui accumulent les gravelures dans un prétendu but moral, et j'ai été souvent révolté par la mélange d'obsécinité et de dévotion qui s'étaie dans l'oeuvre étrange de Ruiz... Mais ce qui m'inspire de la méfiance à l'égard de l'archiprête de Hita, c'est justement le soin qu'il prend de parler sans cesse de ses bones intentions; ce sont ces adages philosophiques, ces paroles saintes qu'il cite à toute propos et si hors de propos, qu'il profane, qu'il souille par le

518, "Prueba fazer lygerezas e fazer balentia"

La idea de verlo todo, de "provar todas las cosas", 950, no sólo es bíblica, también se convirtió en un lugar al parecer frecuente en las parodias (carezco aquí de la obra de Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*) de textos escriturísticos. En los *Carmina Burana*, ed. Hilka y Schumann (4), núm. 219, "De vagorum ordine", de autor desconocido, se lee:

1. Cum "in universum" sit decantatum "ite"
sacerdotes ambulans, currunt coenobitae,
et ab evangelio iam surgunt levitae:
sectam nostram subeunt, quae salus est vitae.
2. In hac secta scriptum est: "omnia probate! (5)
vitam nostram optime vos considerate!
contra pravos clérigos vos perseverate,
qui non large tribuunt vobis, caritate!"

contact de reminiscences d'Ovide ou d'égrillards fabliaux", 2ª ed., vol. II, pp. 258-59, 1890. Semejante desconfianza sobre los fines morales del Arcipreste, plantea Dn Claudio Sánchez Albornoz, "Originalidad creadora del Arcipreste", *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*, nº 47, pp. 81-83. No está de más recordar aquí unas líneas del siempre justo Leo Spitzer, en su reseña de Lecoy, "El ars amandi y el fin moral sólo para nosotros se excluyen", *RFH*, I, 270-271.

(4) Cito por la útil edición *Poemas medievales en latín (épica y lírica)*, fasc. 14 de la Antología Alemana, Institución Cultural Argentino-Germana, Selección, traducción, prólogo y notas, de Alfredo Dornheim, Bs. As. 1960, 76. Traduce el Dr. Dornheim:

1. Habiendo sido proclamado "¡Dispersaos por el mundo!",
deambulan los sacerdotes, corren los monjes,
y abandonan el evangelio, ya se levantan los diáconos:
entran en nuestra secta, que es la salud de la vida.
2. En esta secta está escrito: ¡Probadlo todo!
¡Observad cuidadosamente nuestro modo de vivir!
¡Encarnizáos contra los malos clérigos,
que no os dan con abundancia, por caridad!"

(5) El texto parodia profanamente Tesalon., 5, XXI, "Omnia autem probate: quod bonum est, tenete". Véase además 76c, "Provar ome las cosas non es por ende peor". No alcanzo a comprender de qué manera Castro puede usar este topo para señalar una de las facetas de la cosmovisión del Arcipreste. Castro, op. cit., pp. 384 y sgts. Véase además p. 236 del artículo de Kellermann citado en la nota 11.

En el texto, además del “omnia probate”, encontramos otro uso paródico de un texto bíblico, estr. 1, San Marcos, 16, 15, “Y les dijo: Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura”.

166, “...cosa dura e fuerte

Es dexar la costumbre, el fado e la suerte,
La costumbre es otra natura, ciertamente”

Compárese esta estrofa con una parte de la *Confessio*, que el Arcipoea escribió en Pavía, en 1161 ó 1162, y que el extraordinario poeta dirigió al Archi-canciller Reinaldo de Dassel explicando su conducta libertina ⁽⁶⁾:

6. Praesul discretissime, veniam te precor:
morte bona morior, dulci nece necor:
meum pectus saucit puellarum decor,
et quas tactu nequeo, saltem corde moechor.

7. *Res est arduissima vincere naturam,*
in aspectu virginis mentem esse puram,
iuvenes non possumus legem sequi duram
levidumque corporum non habere curam.

Esta composición, una de las más extraordinarias de la lírica medieval latina según Raby, comienza de modo grave, casi melancólico; pero a partir de la estrofa 6 cambia su tono en irónico y burlesco. Junto a la imagen “morte morior bona” esto es, que se condena para toda la eternidad a cambio de la dulce muerte ganada amando a las doncellas, justifica su pecado de la misma manera que el Arcipreste en varias partes de su obra, 73-76, 109-111, etc.

(6) Tomado también de la benemérita edición de Alfredo Dornheim, cuya traducción es la siguiente, p. 59 op. cit.:

6. Muy sabio señor obispo, te pido perdón:
muero de buena muerte, caigo víctima de dulce ruina:
la hermosura de las jóvenes hiere (mortalmente) mi pecho,
y las que no puedo abrazar, las seduzco en mi corazón.

7. Es cosa muy ardua vencer la naturaleza
y mantener pura la mente a la vista de una doncella,
Nosotros, los jóvenes no podemos seguir la dura ley
y despreocuparnos de los cuerpos gentiles.

16cd, "ca segund buen dinero yace en vil correo,
asy en feo libro yace saber non feo"

Esta fórmula, que remite al significado valioso oculto a veces en palabras o cosas exteriormente deplorables, aparece con suma frecuencia en el Libro, así 17, 18, 46, 65, 67-70, 986, 1390, 1631, etc., y constituye un lugar común de la literatura didáctica medieval. Se trata de la conocida relación entre "corteza" y "meollo", texto y glosa, que tiene su origen en la exégesis judeocristiana de las Escrituras. Fue Spitzer (7) el primero en destacar y analizar con claridad este aspecto del libro, como inserto en la cosmovisión medieval.

En la serie de textos del Arcipreste, se combinan dos tópicos que casi siempre aparecen en las obras literarias, entrelazados: a) el de que relatos de poca importancia contienen ejemplos morales; b) el de que debemos penetrar el sentido (= seso) de las palabras, no su sonido literal. El primero aparece ya en los fabulistas latinos; el segundo tiene dos orígenes que confluyen en el medioevo: uno griego, otro exegético.

Spitzer y María Rosa Lida, han señalado fuentes anteriores y ejemplos posteriores de este tópico en las letras españolas. Así el prólogo de *Calila e Dimma*, Sem Tob, *Proverbios*, 47, Mingo Revulgo, Berceo, *Milagros*, estr. 16 ("en el que no hay influencia oriental alguna", como señala Spitzer), Juan Manuel, *Lucanor*, XLVIII, etc. (8). En Europa también aparece la misma idea de la glosa de gran valor, en Chaucer, en Boccaccio, y en *De arte honeste amandi* del Capellán Andrés (M. R. Lida, op. cit. 31). Esta investigadora, llevada tal vez por las brillantes páginas de Castro, acentúa la búsqueda de orígenes orientales para los textos europeos (así los posibles influjos árabes en Andrea Capellani, acotados por J. J. Parry en su traducción inglesa de 1941, p. 7 sgts.).

(7) "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *ZrPh*, 54 (1934); cito por la trad. castellana, incluida en el vol. *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 105. Estas ideas presiden la visión que M. R. Lida, da del Libro en su *Selección* de 1941, modelo de edición escolar, no repetido luego en nuestro país, con muchos atisbos nuevos, y con el más completo y agudo análisis estilístico de la obra hasta ahora intentado.

(8) SPITZER, op. cit., p. 109-110; MA. ROSA LIDA, *Libro de Buen Amor*. Bs. As. 1941, Selección Losada, pp. 12-14, y *NRFH*, XIII, 30-31.

El primer tópico que hemos llamado a), aparece ya en Fedro, ed. Havet, París, 1895:

3. Duplex libelli dos est, quod risum monet ⁽⁹⁾
Et quod prudenti uitam consilio monet.
Calumniari siquis autem uoluerit,
Quod arbores loquantur, non tantum ferae,
Fictis iocari nos meminerit fabulis.

También en Aviano, *Fabulae*, ed. Guaglianone, Turín 1958, "Epistola ad Thedosium".

"Verum has pro exemplo fabulas... quod in se, sub iocorum communium specie, vitae argumenta contineant..."

De his... redactas fabulas dedi, quas rudi latinate (Juan Ruiz "Yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza", p. 5, ed. Ducamin, cfr. estr. 1133, 1135, 1633), compositas elegis sum explicare conatus. Habes ergo opus, quo animum oblectes, ingenium exerceas, sollicitudinem leves, totumque vivendi ordinem cautus agnoscas. Loqui vero arbores, feras cum hominibus gemere, verbis certare volueres, animalia ridere fecimus, ut pro singulorum necessitatibus vel ab ipsis in animis sententia proferatur"

Textos semejantes justificando el valor moral de las fábulas en Hervieux, *Les Fabulistes Latines depuis le siècle d' Auguste jusqu' à la fin du moyen âge*, Paris, 1893-95, Romulus, Prol. ad. Fab., II, 195; Walter el Inglés, *ibid.*, II, 316; Baldo, *ibid.*, vol. V, pp. 339-340. Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, Cambridge, 1943, pp. 339-340.

Los dos tópicos aparecen en el "Prologus autoris", del *Speculum Stultorum* de N. de Longchamps, citado:

5. Ipsa superficies quamvis videatur inepta
Materiesque rudis, verba diserta minus,
Multa tamen poterit lector studiosus in illis
Sensibus et studiis carpere digna suis.
Non quod verba sonant, sed quae contraria verbis

10. Insita sensus habet sunt retinenda magis.

(9) Cfr. con JUAN RUIZ, 12 "librete rimar... puedan solaz tomar", y 13.

13. Saepius historiae brevitatis mysteria magna
Claudit, et in vili res pretiosa latet. ⁽¹⁰⁾

La primera parte (5-8) constituye el llamado tópico a), reiterado en los versos últimos (13-14). Confróntese estos versos con las estrofas 16-18 del Arcipreste.

Los versos 9-10, remiten a la diferencia entre los sentidos literales y alegóricos de un texto, nuestro tópico b), que aparecen en el *Libro de Buen Amor*, 65b, 67-68, y amplificados en 69-70. Para el alegorismo medieval véase la amplia información de Edgar de Bruyne, *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Gredos, 1958, cap. VII, vol. II; la parte literaria en las pp. 333 y sgts., "El alegorismo en la explicación y la creación literarias". "El alegorismo tiene doble fuente, una griega y la otra semítica. Jugó papel importante, por una parte en la enseñanza formalista de los retóricos y gramáticos... y por otra en la exégesis de la Sagrada Escritura entre los judíos (Filón), los griegos (Orígenes) y los latinos (Jerónimo, Ambrosio, Agustín). Para unos, el alegorismo deriva del adorno formal del discurso, afín a la metáfora y a la comparación, y se funda en el placer refinado de ocultar un pensamiento precioso o de cubrirlo con velos más o menos espesos. Creación literaria o poética, engloba a la vez la forma y el contenido, pero como tanto los pensamientos como las imágenes forman la base de las representaciones, no sólo verbales sino plásticas, desborda naturalmente el cuadro de las bellas letras y tiende a materializarse en formas visibles", op. cit. pp. 316-317. Los otros, agrega el estudioso, ven en las Escrituras no sólo un texto con un significado preciso, sino también la verdad de Dios, su palabra, que hay que desentrañar.

El alegorismo medieval, presenta las dos formas que ya tuvo en Grecia, siglos antes. Los estoicos (Zenón, Cleantes) muestran gran tendencia a interpretar alegóricamente los textos homéricos. Cleantes inventó la palabra alegoría, que luego se populariza en el tratado atribuido a Plutarco, *Sobre la poesía de Homero*, donde los versos del poeta ciego llegan a enseñarlo todo. En la época de Pisístrato la interpretación alegórica también aparece en el rapsoda Estesícoro y acaso en su discípulo Antímaco.

⁽¹⁰⁾ La expresión "in vili res pretiosa latet", se repite en Walter el Inglés, Hervieux, op. cit., vol. II, p. 316, l. 3: "Res vili pretiosa loco".

Ya Teágenes, distingue dos tipos de alegoría, la moral y la física. Así, las luchas entre los dioses pueden ser o representaciones de la naturaleza, o facultades mentales; o pugnas cósmicas o conflictos del alma.

Frente a ellos se levantan los sofistas, preocupados sobre todo por los aspectos formales de la poesía y la oratoria. De los sofistas nacen la retórica y la gramática. Ambos, descienden de los más antiguos intentos griegos para comprender la poesía como expresión de la religiosidad. Ha escrito Alfonso Reyes, a quien seguimos para las líneas que anteceden: "ambos tipos de exégesis (la alegórica y la racionalista) parten de dos actitudes en la investigación del testimonio religioso aportado por la poesía", *La Crítica en la Edad Ateniense (600-300 a C.)*, Méjico, 1941, p. 44.

Es probable que la unión entre las dos corrientes (el alegorismo que parte de Filón y Orígenes y el de los sofistas, haya tenido lugar ya en los primeros tiempos de la Iglesia, cuando se acostumbró a revestir de formas literarias amenas, la enseñanza teológica. Ejemplo de ello en la novela de las *Recognitiones Clementinae*, o en las visiones simbólicas y herméticas del *Pastor*, de Hermas. Por otra parte, si Elio Donato escribe al parecer la primera interpretación alegórica de la obra de Virgilio, buscando en ella profundas verdades, en su mismo siglo un gramático, Servio, compone otro comentario que mira la obra desde el ángulo estético y filológico.

En la Edad Media conviven ambos puntos de vista, centrados siempre en una cosmovisión teológica. Así, según Faral (*Les Arts Poétiques...*, pp. 89-90), los procedimientos de ornamento del estilo son dos: ornamento *difícil* y ornamento *fácil*. El primero se caracteriza por el uso de los tropos. Entre los tropos que menciona Matthieu de Vandome (siguiendo la tradición de Donato) se cuentan la alegoría y sus variedades, y el enigma. Geoffroi de Vinsauf y los restantes gramáticos estudiados por Faral, definen los tropos siguiendo la tradición de Cornificio, y denominan a la alegoría, *permutatio*. Véase de Matthieu, *Ars versificatoria*, III, 43 y 44, ed. cit.

LA ALEGRIA DEL ARCIPRESTE

La alegría del Arcipreste forma, con mucho, parte de la visión del mundo que caracteriza al escritor; en esto tiene razón Américo Castro. Pero, fuera de ciertos casos, sobre todo aquellos en que la visión cómica se

manifiesta estilísticamente o por una situación peculiar ⁽¹¹⁾, la risa del Arcipreste tiene dos fuentes claramente distinguibles. Por una parte, la alegría del moralista, “castigat riendo mores”, que aparece en la mayoría de los versos citados por Castro, 13, 44, 1712, 627, y que ya hemos visto ejemplificada en los textos de los fabulistas (y que encontramos tanto en Fedro como en Samaniego). Por otra parte, la alegría es una constante que aparece no sólo en la Biblia, sino en los más antiguos textos de la Iglesia, y hasta en algunos que muestran influjos de sectas no bien conocidas. Los ejemplos de la alegría y su valor son innumerables en el Viejo y el Nuevo Testamento. Basta ver que en las *Cartas de los Apóstoles*, una de las cinco Vírgenes sabias es la alegría. En *El Pastor*, de Hermas, ed. du Cerf, París 1948, el tema de la alegría aparece repetidamente: “Éloigne de toi, dit-il, la tristesse, car σεαυτοῦ elle est soeur du doute et de la colère”; p. 190: “Ἐνδοσαι οὖν τὴν ἰλαρότητα, τὴν πάντοτε ἔχουσαν χάριν παρὰ τῷ θεῷ καὶ εὐρόσδεκτον οὖσαν αὐτῷ, καὶ ἐντρόφα ἐν αὐτῇ. Πᾶς γὰρ ἰλαρὸς ἀνὴρ ἀγαθὰ ἐργάζεται καὶ ἀγαθὰ φρονεῖ καὶ καταίρονε τῆς λύπης. Ὁ δὲ λυπηρὸς ἀνὴρ πάντοτε πονηρεῖται.

“Revêts-toi donc de la gaieté qui plaît toujours à Dieu et qu’il accueille favorablement: fais en tes délices. Tout homme gai fait le bien, pense le bien et méprise la tristesse. L’homme triste fait toujours le mal”.

Aparte de estas dos fuentes, la alegría de Juan Ruiz es totalizadora, unifica y tiñe toda su visión de la realidad. Pero no afecta, de ningún modo, su seguridad en la ordenación ética del mundo, de acuerdo con su fe ⁽¹²⁾. En otras palabras: Juan Ruiz descubre que su visión sonriente de la realidad, se corresponde con su actitud didáctica y con las más antiguas tendencias cristianas. Y así, integra ambas en su creación literaria.

⁽¹¹⁾ CASTRO, *op. cit.*, pp. 394 y sgts. M. R. LIDA, Selección, estudia finamente la maestría del Arcipreste en el manejo del sufijo que expresa una deformación humorística (diminutivos, despectivos, coloquio familiar, etc.) pp. 26 y sgts. Sobre la ironía en el Libro, ha observado algunos aspectos importantes W. Kellermann, “Zur Charakteristik des Libro del Arcipreste de Hita”, *ZrPh*, LXVII, pp. 247-249, aunque subrayando una escisión entre lo mundano y lo divino en el ánimo del Arcipreste que tal vez no existió nunca.

⁽¹²⁾ Lo mismo había señalado J. Gillet en su espléndida reseña a la primera edición de la obra de CASTRO *HR*, XVIII, “their reality is not morally reversible”.

EL ORDEN RECITATIVO-JUGLAresco DEL LIBRO

Tres páginas de sólida información y buen sentido, dedica María Rosa Lida al examen de la problemática estructura de la obra (13). Con razón desecha las distintas disecciones del Libro en torno a “núcleos de importancia” y episodios “satélites”, evidentemente inventadas por los críticos, pero no presentes en la totalidad que es la obra, y reitera una vez más la presencia unificadora, aglutinante del autor en todas sus páginas. Las conclusiones fundamentales de su exposición serían las siguientes: 1) unidad evidente del Libro, que no es un cancionero hecho a trozos y ordenado después (14); 2) esa unidad reside en un yo autoral, creador, personalísimo; 3) no hay partes más o menos importantes, ni núcleos fundamentales ni, mucho menos, un desarrollo psicológico, o moral o formal que progresa hacia un fin determinado. Por último, coincide con las expresiones de perplejidad que ya había manifestado Lecoy: “On m’y sent point la présence invisible de cette idée maitresse, qui, dans les oeuvres fortement charpentées, appelle à son tour chaque élément, et relie entre elles, d’un lien solide et nécessaire, les parties constitutives de l’edifice. Cet ordre n’est, à tout prendre, qu’un procédé commode de présentation...” (15). En otras palabras: el Libro se resiste a toda ordenación coherente, pero presenta una unidad de la cual tenía plena conciencia su autor y sus coetáneos inmediatos.

El examen de un documento precioso para la historia del arte juglaresco en España, tal vez podría darnos una pista para comprender la inexplicable ordenación de las diferentes partes de la obra. En *Poesía Juglaresca y Juglares*, D. Ramón Menéndez Pidal reprodujo un fragmento del recordatorio o índice usado por un juglar castellano del siglo XV (16). El texto, lamentablemente destrozado y con numerosas lagunas, nos permite contemplar a un juglar cazarro en acción. Las pocas líneas que res-

(13) “Nuevas notas...”, cit., *NRFH*, XIII, pp. 17-19.

(14) Spitzer ya había escrito: “Tampoco puedo creer en un zurcido tardío de piezas compuestas anteriormente (en una especie de Vita Nuova, en suma), sino en el nacimiento orgánico, completo, de un prosimetrum o chantefable”, *RFH*, I, p. 269, nota.

(15) *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, 1938, p. 359.

(16) *Op. cit.*, ed. 1957, pp. 233 y sgts., y el apéndice III de la misma, donde se reproducen los tres folios conservados al final de una Crónica General de España.

tan prueban que se trataba de una “ayuda memoria”, breves anotaciones que los juglares llevaban consigo y usarían como bases, como “pies” para recordar sus diferentes recitados, y que variarían o ampliarían de acuerdo a su inspiración, al lugar donde se encontraban o al público para el cual actuaban. El hecho de ser síntesis o anotaciones necesitadas de ampliaciones, ya aparece al comienzo:

(fol. 140 v.) “Señor don Sancho por
Yhesus...”

que debía continuar con otras invocaciones destinadas ya a Dios, ya al Santo del lugar, ya al Señor o monarca reinante (la justicia de su señoría, expresiones de buenos deseos sobre su salud, etc.).

Lo valioso del documento para una confrontación con el Libro del Arcipreste, se encuentra en dos aspectos: a) la mezcla de lo indecente o chocarrero con lo moralizante (así, junto a los versos sobre la ciudad andaluza, “Córdova, cordoveses / aguas frías, mugeres calientes”, se recitaban estos otros: “Nesçio es en porfia / quien del neçio mucho fía”).

Y b) la ordenación de los distintos trozos en la recitación juglaresca. Como ha señalado Menéndez Pidal, se comenzaba con una primera parte sentenciosa, moralizante, encabezada por la invocación divina; luego venía una segunda, con bufonadas cómicas. A estas dos series, podría agregarse una tercera y final, con una vuelta a lo sentencioso, en la cual se une, probablemente, el pedido de soldada con notas moralizantes que la justifican. En p. 392 op. cit.: “Por eso dize que mas valle pedir e mendigar que en la forcea pernear. Mas vale pedir a los buenos que catar a los rruysnes” (17). Tenemos en consecuencia un orden ternario, formado de la siguiente alternancia: 1) Invocación divina, trozos moralizantes; 2) trobas cazaras, versos chocarreros o cómicos; 3) nota moralizante o religiosa, que se une, al final, con el pedido de soldada.

Aunque esta es una hipótesis, aquí encontramos el orden con que está armado, organizado, el *Libro de Buen Amor*. El esquema se repite no sólo en las partes una tras otra, sino en la totalidad de la obra. Al comienzo,

(17) Lo de *rruysnes* es juego verbal entre el apellido Ruiz y ruines; ¿indicación de que el apellido del Arcipreste siempre se pensaba unido a lo cómico, lo satírico o lo falsamente moralizante...? O, a pesar de la sabia opinión de D. Ramón Menéndez Pidal, ¿apenas una falla de pluma o de mala lectura?

invocación a la Virgen y a Dios, y prólogo en prosa; luego, la serie de episodios cómicos, eróticos, paródicos, boccaccescos, las paráfrasis de obras latinas, lo que los críticos han llamado las aventuras del Arcipreste; al final, los versos a la Virgen, seguidos de la cantica de los clérigos de Talavera, y los dos cantares de ciegos, pedigüños, atravesados de consideraciones morales y sentenciosas. He aquí, en gran escala, el esquema que muestra el programa-ayuda memoria, del juglar. Esto, que vertebra el Libro en tres grandes partes (siempre desde el punto de vista de la ordenación de los materiales), se repite, parte por parte en el orden que siguen los episodios. Por eso creo que los dos cantares de ciegos, deberán ir al final, como los ha puesto Cejador, y no después del cantar de estudiantes, estrofa 1160, como aparecen en el códice G, y propone María Rosa Lida (*RFH*, II, 115).

Hay un orden dado por la recitación juglaresca, un esquema que hemos llamado *recitativo-juglaresco*, usado por los *jograres* para dirigirse al público, y que el Arcipreste tomó para ordenar su obra. En este orden, lo que interesa es mantener la atención del lector (u oyente, espectador, público en suma), no organizar, ordenar los contenidos de un libro como un ente cerrado, insular, autónomo. En ningún momento la obra ha sido pensada dentro de este esquema clásico, greco-romano, que es el que maneja Lecoy por ejemplo. Por eso la continua variación, que nada tiene que ver con la reversibilidad ética de origen oriental que postula Américo Castro, sino todavía repite el esquema de quien debe entretener, mantener viviente y renovada la atención de un público popular rápidamente fatigable. Las continuas idas y venidas casi circenses, que muchos críticos ven en la obra, se aclaran desde este punto de vista. Es que, repetimos, Juan Ruiz no iba a ninguna parte. No quería escribir una autobiografía ni, mucho menos, un arte de amar. Por eso las repetidas formas dialogadas que asoman por todas partes, y la presencia de alguien que no sólo habla en primera persona, sino que habla siempre como pensando, como dando por sentada la existencia de un público al cual se dirige. Hay algo de narcisismo cómico, de saltimbanqui en escena en todo el Libro; de cómico que da piruetas verbales, corriendo de aquí para allá por una plazuela castellana, y asumiendo los papeles más diferentes. No es por casualidad que allí están los primeros y más perfectos ejemplos del habla popular, mostrada en su vivir cotidiano. Porque es obra más para hablada, para representada, para mimada, que para ser

leída; la imagen del lector adusto que parece presidir los libros de Don Juan Manuel, obras para leer detenidamente en el gabinete, obras *para un lector*, resulta incomprensible aplicada al *Libro de Buen Amor*. Si el Libro se piensa desde un tabladillo, puesto en boca de un actor (o de varios), adquiere sentido la mezcla de distintos géneros, y la coexistencia sin problemas de lo chocarrero y lo religioso. Son las variaciones indispensables de un gran juglar divirtiendo a su público; el relato, el cuento con animales, la fábula, la poesía religiosa o cazorra, los trozos moralizantes o paródicos, constituyen todos distintos “espectáculos”, modos de alegrar y de divertir.

No hay progresión; ni psicológica, ni estética, ni ética; y mucho menos “centros” de interés, más o menos importantes. Fue Spitzer quien señaló, hablando de las *Coplas* de Jorge Manrique, que Dante debió ser el primer escritor medieval, que intentó ordenar los contenidos de su obra en un orden progresivo coherente. El Arcipreste no quiso o no pudo o no le interesó eso; ordenó su Libro, repetimos, siguiendo un esquema recitativo-juglaresco, que tenía a mano, y que debió resultarle sumamente cómodo.

Lo que complica nuestras posibilidades de comprensión, es que ese esquema externo, fue apenas el punto de partida; el Arcipreste usó el esquema citado para exponer veladamente contenidos autobiográficos en primera persona. La razón fundamental del inusitado interés que la obra despierta en nuestros días, es que por debajo de una enorme variedad de materiales de época, se adivina la presencia de una personalidad singular. Juan Ruiz fue un auténtico creador a quien le fue dado nacer en un país y en un momento histórico en el que lo individual, la expresión estética de la propia personalidad, resultaba casi teratológica. Por eso resulta asombroso comprobar cómo, a pesar de todas esas vallas, un adjetivo, un trozo de diálogo cotidiano, un retrato, nos ponen de pronto junto a una personalidad bullente, enamorada de todas las cosas que pueblan el mundo, lanzada sobre la realidad con todos los sentidos abiertos.

Sobre la base de este esquema recitativo-juglaresco, el yo del Libro, más que el “yo del maestro que, para mayor eficacia, presenta como vivido u observado en propia persona el caso abstracto sobre el que dogmatiza”, de que habla María Rosa Lida ⁽¹⁸⁾; más que un dicotómico “yo

(18) *RFH*, II, p. 109.

narrador” y “yo actor” de que habla Kellermann, es un yo lúdico-actor. Acierta el erudito investigador de Gotinga (19) al decir que es un “yo portador de funciones”; es un yo-presentativo, un yo que *juega*, que *interpreta* los distintos papeles que le corresponde representar ante un público siempre presente, y siempre tenido en cuenta. Por eso, a la vez, puede ser alternativamente un Erzähler-Ich y un Handlungs-Ich encajado en el yo moralizante medieval. Esta es la razón que hace ilusorio todo intento de buscar verdad autobiográfica en los distintos sucesos narrados en la obra (20). Pero ella documenta no sólo su sabiduría libresea como probaron Lecoy y María Rosa Lida, sino también una vastísima experiencia vivida en los campos, las ciudades, las plazas y callejas, las ciudades y la naturaleza (21).

Contemplado desde esta perspectiva, el Libro de Buen Amor documenta una simbiosis sin igual en la literatura europea de su época. Se trata de la única obra que reúne en una síntesis coherente el paso de la literatura oral (para ser escuchada, representada, “contemplada”), a la literatura para ser leída, a la literatura que se analiza desde el seguro refugio íntimo de un sillón mullido. Juan Ruiz, y aquí está por si no hubiera otras, la prueba de su genio creador, parte del esquema recitativo-juglaresco, y convierte en “espectáculo” un enorme repositorio de materiales tomados en las fuentes más diversas. El, como escritor, se encuentra a caballo entre dos modos muy distintos de hacer literatura, y de gustarla, y de juzgarla. Son dos concepciones casi opuestas las que coexisten en el Libro, y ello explica la incoherencia, las dificultades casi insalvables que ha presentado hasta ahora comprender la estructura del “librete”.

Por eso también priva en la obra el estilo dramático-lírico, mezclado aquí y allá con fórmulas narrativas típicas de la juglaría épica. Y gran parte de sus recursos cómicos consisten en la utilización de fórmulas épi-

(19) Vid. pp. 234-35 del art. de Kellermann citado en nota 11.

(20) Además de las numerosas comprobaciones que muestran cómo renovó muchos textos sacados de los lugares más diversos.

(21) Vid. MANUEL CRIADO DE VAL, *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 1960, obra que prueba incontestablemente la riquísima experiencia de la realidad campesina que poseyó el Arcipreste. Aunque la tesis central del libro de Criado de Val es insostenible e inaceptable, hay muchos atisbos valiosos.

cas aplicadas a situaciones y personajes que no son tales ⁽²²⁾. Aquí, en el mismo meollo de la obra, está su raíz ajuglarada, pública, objetiva, que se codea sin dificultades con formas literarias subjetivas como los distintos cantos a la Virgen plenos de auténtico sentido religioso. Por una parte el lírico; por la otra el escritor de cantos para estudiantes noherniegos, para troteras y danzaderas. Toda la complicada realidad castellana de su época, trasvasada a una obra sin par en la Edad Media.

(22) Así lo de "vieja fardida", estr. 64; cfr. con "fardida lanza" del poema de Mio Cid.

CONSIDERACIONES SOBRE «EL HOMBRE QUE ESTA SOLO Y ESPERA»

por ADOLFO PRIETO

Importa empezar diciendo que *El hombre que está solo y espera*, alcanzó un éxito editorial superior al de los libros escritos sobre un tema similar, por autores argentinos o extranjeros, en los años inmediatos al año de su aparición: 1931. Este éxito hace presumir, aparte de los imponderables que intervienen en todo fenómeno de difusión literaria, una cierta adecuación del lector a los esquemas y observaciones de Scalabrini Ortiz, un más eficaz ajuste que el obtenido por obras y enfoques tan dispares como los de Ricardo Rojas, Waldo Frank, Keyserling, Martínez Estrada, Ortega o el mismo Mallea. En un plano concreto puede asegurarse que ya el título del libro segregó una fuerza de plasmación suficiente como para incorporarse al lenguaje culto —y aún al popular— con los alcances de una fórmula evocadora de un tipo humano y de un estado de ánimo peculiar.

Pero cualesquiera sean los factores determinantes de ese fácil acceso al público lector, y de esa capacidad para acuñar un mito literario, lo indudable es que la obra de Scalabrini se introdujo con un especial significado en el capítulo de la ensayística dedicado al análisis de la realidad nacional. Este trabajo se propone revisar la significación histórico-literaria de aquel libro, ponderar las circunstancias de su aparición y evaluar tanto la vigencia de sus aportes como el verdadero alcance de sus limitaciones.

Aunque escrito y publicado en 1931, *El hombre que está solo y espera* pertenece a la década clausurada por el año 30. Coincide con la línea de intereses del *Evaristo Carriego*, de Borges; con una de las preocupaciones fundamentales del grupo martinfierrista: el criollismo; con una época de relativa facilidad para la que era posible, todavía, una indis-

criminada confianza en el futuro. Es un libro históricamente anterior a la crisis económica de 1929; previo a la quiebra vertiginosa del régimen yrigoyenista y al golpe militar de Uriburu. Fue sorprendido en la última etapa de gestación por estos sucesos, pero apenas si uno u otro signo denuncia la impronta de aquellos notables acontecimientos ⁽¹⁾. *Los siete locos* (1929) será el exacto correlato novelístico de una sociedad desquiciada en sus bases económicas, del mismo modo que *Radiografía de la pampa* (1933), será el azorado razonamiento de esa situación, razonamiento desplegado desde dentro, con la angustia, el nihilismo, la despiadada lucidez de una inteligencia que descubre, de pronto, las falacias del mundo oficial y aparente.

El libro de Scalabrini corresponde a una atmósfera menos enrarecida, y es, podría tal vez asegurarse, el último epígono del optimismo novocen-

(1) Por lo demás, aunque el libro fue redactado, en su conjunto, en 1931, se sabe que las ideas fundamentales del mismo fueron anticipadas con bastante anterioridad. En 1928 dio a conocer un bosquejo de *El Hombre de Corrientes y Esmeralda*. Ese mismo año, Carlos Mastronardi se refiere a él en un artículo de "Síntesis" (nº 18), titulado *Reflexión inocente sobre tipos literarios*.

Dice Mastronardi: "El hombre de Corrientes y Esmeralda me fué presentado por el escritor Scalabrini Ortiz.

Esta humanidad esquinera sufre algunas limitaciones y no se manifiesta como un tipo literario diferenciado. Se modifica, se perfecciona, sobrelleva un estado de efervescencia racial.

Yo me permito dudar su totalidad. Pero eso nada importa: será el argentino del porvenir, me dicen.

Puede ser un personaje de interés novelesco. A primera vista, parece una re-edicción lujosa del compadre, pero esconde señas particulares.

Figura oscilante, con hemisferios de cinismo y de honestidad, aparenta ser un hombre ejercitado en la viveza. Mueve su espíritu con direcciones de aventura, de misteriosa pasión, de tapada ironía.

En ocasiones, parece un "ventajero", un hombre que no se abandona, a pesar de su generoso fondo criollo. El problema sexual lo señala y atormenta. El éxito amoroso le significa blasón, dureza y primacía. Busca su leyenda en la mujer y aspira a consagrar su voluntad de potencia por medio de la conquista sexual.

Estas cualidades apuntan en toda la gama social de aquella esquina: desde el muchacho adinerado hasta el sujeto de mal vivir y peor morir".

El hombre de Corrientes y Esmeralda fue incluido en la colección *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)*, de Miranda Klix. En el autorretrato que antecede a la edición, Scalabrini Ortiz habla de sus actuales preocupaciones sobre "el alma de Buenos Aires, el alma del hombre que yo he situado en Corrientes y Esmeralda".

tista. Compárese, si no, las ideas sustentadas por un Ricardo Rojas, representante típico del novecientos, en *Eurindia*, ensayo-síntesis de largos años de especulación sobre la realidad nacional. *Eurindia* (1924) propugna ciertamente una estética de lo americano, pero las reflexiones y el material con el que opera Rojas permite, sin esfuerzo, considerar este ensayo circunscripto a la historia y a la realidad argentina.

Rojas empieza por reconocer dos leyes de tipo organicista: una ley de continuidad de la tradición y una ley de unidad de la cultura. Interpreta a las dos y encuentra su confirmación en datos analizados no desde una perspectiva materialista, como hubiera sido sospechable si se toman en cuenta los años de su formación intelectual, sino desde un curioso espiritualismo que no se atreve aún a desdeñar las leyes del determinismo organicista. Así dirá de la ley de continuidad de la tradición: "El río de la tradición autóctona ha caído en un abismo hacia el siglo XVI, pero seguirá su curso subterráneo para reaparecer más tarde. Es un misterio de la intrahistoria popular, la que persiste, más esencial que la historia externa. Atahualpa ha muerto, pero resucitará en Tupac Amaru a fines del siglo XVIII, y, después de la independencia, en el proyecto de Belgrano para coronar a un descendiente del Inca. La tribu se ha convertido de sus idolatrías al cristianismo, pero el culto del sol reaparecerá en nuestra bandera". Y un poco antes: "He hablado al comenzar este ensayo sobre los ritmos históricos de la cultura europea, movimientos de progresión cronológica que en América se complican con otros de transgresión geográfica, como si cortaran de pronto la continuidad de la tradición. Pero esto último no ocurre, sin embargo, según lo veremos. La cáscara se raja: la pulpa continúa madurando, y hasta madura más pronto, porque tal es la virtud de las frutas, que los hortelanos conocen".

Continuidad de la tradición y unidad de cultura se mantendrán, pues, sujetas a leyes cuyo cumplimiento no parece reconocer la posibilidad de opción. Este paradójal espiritualismo determinista se manifiesta también en la intuición clave de Rojas, aquella que subyace como *primum movens* de su teología nacionalista. Es la intuición del espíritu de la tierra, el "genius loci", la presencia y expresión de la *Argentinidad*. Vale la pena transcribir ampliamente estas ideas.

"Hay en los diversos lugares de la tierra —dice Rojas— misteriosas influencias espirituales, como de númenes invisibles, cuya presencia mística suele hacerse más perceptible en ciertos sitios: grutas, selvas, fuentes—, al menos para la intuición de algunas almas excepcionales". "Esta

influencia espiritual de los dioses a través de la tierra crea la unidad emocional de una raza, la continuidad histórica de una tradición, el tipo social de una cultura. Los dioses de América se manifestaron en tiempo de los Incas; pero se alejaron de la tierra amedrentados por los crímenes del conquistador militar y por los exorcismos del evangelista católico. Volvieron otra vez a manifestarse en tiempo de los Libertadores, y se alejaron más tarde, aquí en la Argentina, corridos por el sensualismo del colonizador industrial y por la hostilidad del sabio materialista. Veo, sin embargo, claros indicios de que los dioses de América rondan otra vez muy cerca de nosotros, sugiriendo nuevas formas estéticas y morales, como si quisieran abandonar su destierro metafísico para reentrar en el necesario tormento de la historia. Uno de esos dioses americanos es aquel espíritu o fuerza que llamamos *Argentinidad*". . . "Argentinidad es un espíritu angélico que se nos manifiesta en la tierra, en el hombre, en la tradición y en la cultura, enviando a nuestra conciencia reflejos de su propia luz espiritual".

Erigida la intuición de ese numen en principio de conocimiento lógico, Rojas interpreta sin hesitaciones del pasado, enjuicia el presente y adelanta el porvenir. En algunos pasajes de *Eurindia* resulta conmovedor su afán de acomodar la materia real de la historia con las hipótesis para el mañana u observar la mirada estrábica o la simple ceguera con que pretende no ver los hechos que desconciertan con la arquitectura del sistema. Así acumula datos —o prescinde totalmente de ellos— para mostrar el paso natural de la escultura primitiva a la colonial, de ésta a la cosmopolita y de ésta a la escultura nacional del futuro. Lo mismo con la danza, con la música, con la literatura. Así omite lo que ve de Buenos Aires (La Cartago del Plata, "anclada en el río, con su tripulación babilónica afanada sólo en el tráfago de la estiba"), y buena parte de lo que sabe de Buenos Aires, rescatando apenas su liberalismo, para deducir de tales exclusiones que Buenos Aires es la ciudad predestinada de *Eurindia*. Pasarán su individualismo mercantilista, lo soez y lo ignaro de nuestros días, las resacas de la barbarie indígena o importada: "la justicia y la belleza, que son los más altos propósitos de la cultura, organizarán la urbe inmensa en cuerpo armonioso, dándole conciencia de su tradición y de su destino".

Este ingenuo nacionalismo inspiró a Rojas lo mejor y más duradero de su obra, en la medida en que lo obligó a mirar el pasado cultural del país —primero que nadie en nuestro siglo— con ferviente pasión

ordenadora; marcó también sus peores defectos, ya que proponía una praxis apoyada no en una apelación a la libertad del hombre y su capacidad de optar por un destino, sino en una simple admonición o moralina cívica cuyos términos podrían traducirse a las siguientes fórmulas: no estorbar a la historia; dejar que se manifieste la Argentinidad, el espíritu angélico.

Está claro que al hablar del ingenuo nacionalismo de Rojas no entiendo encerrar el hecho en los límites de un fenómeno personal, de un "caso" más o menos interesante y significativo. Rojas pudo haber sido ingenuo en la aceptación de esa perspectiva, pero esa perspectiva rebasaba su horizonte crítico —con todos los matices que quieran asignársele al talento real y a la cultura de Rojas— para convertirse en usufructo de toda una época, o al menos de un grupo de hombres que vivieron esa época desde parecidas coordenadas vitales.

Con variedad de onda, el mismo sentido tiene la historia sin fisuras que Joaquín V. González traza del país en 1910 ⁽²⁾, la perduración de los mitos helénicos en el *Martín Fierro*, hipótesis señalada por Lugones en 1913 ⁽³⁾, o el progresivo blanqueamiento de la población hacia la

⁽²⁾ En *El juicio del siglo*, escrito por encargo de "La Nación", para celebrar el centenario de la Emancipación argentina. Transcribo algunos párrafos para ilustración del lector:

"La política económica de la constitución ha triunfado del pasado, del desierto y de la raza misma, renovando el germen de la sangre primitiva e inoculando en ella la savia de una energía nueva y de una voluntad creadora de trabajo y de lucha. El aislamiento interprovincial ya no existe, las llanuras del litoral y sus ricas zonas bañadas por los grandes ríos o por las lluvias del cielo en periodicidad maravillosa, constituyen un granero y una inmensa estancia donde el mundo se provee de cereales y frutos, y lo que antes de la era revolucionaria era un tímido producto de contrabando, es hoy un peso formidable en la balanza comercial de la civilización europea y americana. Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Entre Ríos, Corrientes, La Pampa, son teatro opulento de una labor agrícola y ganadera de asombrosa potencia productiva; Mendoza, Córdoba y Tucumán, se convierten en focos de producción más intensiva, gracias al esfuerzo auxiliar de sus hijos y de los capitales importados, y las más lejanas provincias ligadas por dobles y triples vías férreas con el interior y el exterior, comienzan a desplegar sus alas con tendencia segura hacia la formación de sus propias fuentes de vida".

⁽³⁾ Ningún ejemplo, tal vez, tan asombroso de la imbricación de los esquemas positivistas con los reclamos de un nuevo espiritualismo, como el que ofrece la lectura de *El Payador* de Lugones. Lugones intentó primero en las conferencias del Odeón (1913), y luego en el libro (1916), demostrar que los ideales de la civilización helénica —el más alto grado de civilización alcanzado por el hombre— se transmitie-

primera década del siglo, hecho entusiastamente destacado por José Ingenieros. Sí; la Argentina soñada por Sarmiento y por Alberdi cum-

ron desde España a América, por vía del conquistador, y encarnaron en el gaucho. Esta peregrina hipótesis, sustentada con analogías más o menos dudosas y discutibles, perseguía el evidente propósito de asegurar la más clara progenie al desarrollo de la civilización en América; de paso, enaltecía la figura del gaucho y adscribía el poema máximo de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro*, a la más rigurosa tradición de la poesía épica. Si Lugones hubiera cumplido estrictamente los propósitos enunciados, no habría razón para negarle el mérito de haber prestigiado en los círculos cultos el poema de Hernández y de haber recortado para la posteridad, con caracteres heroicos, la figura del gaucho. Pero Lugones estaba demasiado cerca de Bunge, de Ingenieros, del mismo Joaquín V. González. Necesitaba dar su apreciación sobre el gaucho, de acuerdo con los cánones científicos en boga, y la dio sin retaceos.

El Gaucho, "producto definido sin ninguna contrariedad, en un medio que tenía absolutamente por suyo, pronto habría llegado a la posible perfección dentro de aquél. Subsistiría, mientras las condiciones ambientales permanecieran, y ello no habría de durar... Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su sangre indígena..." "Los gauchos aceptaron, desde luego, el patrocinio del blanco puro, con quien nunca pensaron igualarse política o socialmente, reconociéndole una especie de poder dinástico que residía en su capacidad urbana de gobierno. Con esto, no hubo conflictos sociales ni rencores, y el patronazgo resultó un hecho natural. He aquí otra inferioridad que ocasionaría la extinción de la sub-raza progenitora; pues quien de suyo se somete, empieza ya a desaparecer. Aquellos patronos formaban, por lo demás, una casta digna del mando." "La guerra de la independencia inició las calamidades del gaucho. Este iba a pagar hasta extinguirse el inexorable tributo de muerte que la sumisión comporta, cimentando la nacionalidad con su sangre. He aquí el motivo de su redención en la historia, la razón de la simpatía que nos inspira su sacrificio, no menos heroico por ser fatal"... "No lamentemos, sin embargo, con exceso su desaparición. Producto de un medio atrasado, y oponiendo a la evolución civilizadora la renitencia, o mejor decir, la incapacidad nativa del indio antecesor, sólo la conservación de dicho estado habría favorecido su prosperidad".

Algún apresurado detractor de Lugones podría juzgar con dureza su ambivalente actitud ante el gaucho, su neta dualidad de elogio y denigración. Podría aclararse que Lugones pagó tributo a su época y que fue obnubilado por un conflicto de esquemas valorativos que excedía su personal capacidad de objetivación. Lo sorprendente es que todavía hoy algunos lectores encuentren en las páginas de *El Payador* una auténtica exaltación del gaucho y una cumplida exégesis del *Martín Fierro*. Respecto de esto último, basta recordar que Lugones entendía que un poema épico debe expresar la lucha de un paladín por la libertad y la justicia, pero vale en cuanto vierte ese conflicto en términos de belleza. Para Lugones importa fundamentalmente la belleza del poema. La lucha por la libertad y la justicia era una contingencia condenada al fracaso. El atavismo indígena y las exigencias de la civilización minimizaban el gesto del héroe y lo vaciaban de sentido.

plía su destino entre los pueblos del mundo. Sólo que lo que para Sarmiento y Alberdi era un programa cargado de tensión, de esfuerzo, de cálculo, para los hombres formados en la atmósfera finisecular parecía más bien el cumplimiento de un mandato de esóticas fuerzas espirituales, o una mecánica concatenación de causas y efectos sociológicos, o el necesario y previsible desarrollo de un ciclo vital. Rojas transmite con absoluta espontaneidad la primera variante, la más seductora, y por lo mismo, la más peligrosa: la que descarga en la incógnita voluntad de dioses tutelares la realización plena de la historia.

La facilidad, el conformismo, hasta la honesta presunción de que el país marchaba o debía marchar por el mejor camino posible, explica en casi todos los casos el panglossiano optimismo de nuestros escritores y pensadores del novecientos. Menos explicable resulta la perduración de esos esquemas mentales en hombres nacidos y criados en un mundo y en un país por completo diferentes; en hombres que vieron marcadas su niñez o su adolescencia por el estallido de la primera guerra mundial, la revolución rusa y las vastas conmociones sociales de la post-guerra. Bien que Rojas mencionara en 1924 el "espíritu angélico"; Rojas no hacía más que repetir viejas ideas, desgranadas de un repertorio coherente y válido en sí mismo; pero sorprende que Scalabrini Ortiz, en 1931, a los 33 años de edad, comience *El hombre que está solo y espera* con la siguiente recomendación al lector: "No catalogue vacío de sentido a lo que en el interior de este libro llamo *espíritu de la tierra*".

Sería un error, sin embargo, circunscribir la sorpresa a lo que anuncia el libro de Scalabrini. La literatura de los años posteriores repite el esquema, con mayor fuerza todavía, aunque cambiando a veces el concepto de angélico por el de demoníaco, o convirtiendo a América en un nuevo drama de la sustanciación del espíritu en la naturaleza, o destacando la ventaja de tomar contacto con la tierra como una suerte de refinado ejercicio moral.

Y aquí, tal vez, la primera observación de conjunto que cabe a la ensayística argentina del novecientos hasta ahora. Hay una línea de coincidencia en cuanto a la utilización de una hermenéutica capaz de explicar el ser nacional. En sentido positivo o negativo, para afirmar la consolidación de ciertos rasgos de carácter definitorios, como para negar la mera posibilidad de que sobre este suelo se erija una comunidad con pretensiones de elevarse al nivel histórico, muchos de nuestros

escritores han apelado sistemáticamente a la existencia o a la no existencia de un principio al que podría denominarse, según una fórmula promedio, de “espíritu de la tierra”.

Los hijos y los nietos de la generación positivista del 80, con la tendencias que los sistemas racionales poseen de segregar motivaciones irracionales al encarnarse en sus ejecutores, puso en circulación esta flexible fórmula, tan apta para ser fecundada con las ideas de Fichte, como por los esquemas recalitrantes al estilo Barrés, o el poderoso intuicionismo de Keyserling; fórmula que ha servido de instrumento de comprensión a generaciones tan distintas como la que celebró enfáticamente el Centenario, la de los jocundos martinfierristas de los dorados años de la primera post-guerra, la de los patéticos inquisidores de la década infame, y la de sus no menos patéticos discípulos.

Metodológicamente, esta generalizada hermenéutica de nuestros ensayistas tiene una plausible explicación en las enormes facilidades que ofrece al intérprete, como que basta el simple indicio de una intuición —o de una constelación de intuiciones— para ordenar de un trazo la compleja acumulación de materiales que hacen la historia de una comunidad. Rojas, que llegó en esto más lejos que nadie, hasta propone algo así como una escuela de intuicionismo, una formal palestra en la que la sensibilidad se vuelva seguro detector del espíritu de la tierra. Crepúsculos otoñales en la pampa, noches de estío en la cordillera, rumores del bosque virgen, paz de los riachos, “tales disciplinas de la experiencia, o las otras del pensamiento que disocia ideas hechas o descubre nuevas asociaciones eurindianas, darán al artista la limpidez mental indispensable para llegar al término de estas intuiciones”. Mallea, practicante de estas singulares disciplinas, dirá de sí mismo en *Historia de una pasión argentina*: “Aprendí a ver nuestro campo, nuestros ríos planos, nuestros ríos acostados, de movimiento lento y aguas de un color insólito... Aprendí a descifrar el monólogo articulado de la tierra, que tiene una voz extraña, diferente y significativa... Y nuestra reflexión está empapada de humanidad, casi tan cerca del cielo como de la napa de agua que corre en la tierra, subterránea. No podemos pensar sino con naturalidad — ese mundo que nos circunda es demasiado grande para nuestros odios, para nuestras pasiones, para nuestra vil morosidad, para todo lo que sea sentimiento cerrado. Una inmensa naturalidad nos está rodeando y, lejos de concluirnos, de cerrarnos, nos

comunica, nos extiende a su medida; nos pone tan cerca del alto campo estrellado, como del campo firme y bajo, como del agua profunda, como de los demás hombres, de las mujeres, de las cosas. Lo que tenemos es ganas de gritar: “¡Señor, Señor, estamos con cada segundo, naciendo, renaciendo! ¡Universo, te tocamos! ¡Tierra, te tocamos!”. Y lo que tenemos de la tierra no es tan sólo la tierra, sino el modo como nos lleva al absoluto”.

Desinteresado de tales ejercitaciones, Martínez Estrada captará, sin embargo, los hábitos espectrales de la pampa en el obstinado propósito de destruir la obra de los hombres; y un declarado discípulo suyo, Rodolfo Kusch advertirá la presencia de un demonismo vegetal tras la fachada de una civilización importada de Europa (4).

Los escritores de la generación del 22 (me refiero a aquellos que fueron seducidos por la variante criollista), matizaron la búsqueda de ese principio oculto con todos los rasgos de color que encontraron al paso y con la invención de una galería de tipos en los que, presuntamente, aquel principio encarnaba. Tanto *Don Segundo Sombra* como el malevo borgiano responden a las mismas instancias indagatorias, y más que ninguno, *el hombre que está solo y espera*, tipo en el que Scalabrini corporizó sus intuiciones del ser nacional (5).

Scalabrini imagina ese hombre como un gigante nutrido por el aporte inmigratorio; le asigna una grandeza que empequeñece al destino y

(4) RODOLFO KUSCH, *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, 1953.

(5) La pasión criollista de este grupo de escritores ha dejado suficientes testimonios en la historia y en el anecdotario de nuestra literatura. Ningún testimonio, tal vez, tan apreciable, como el que brinda Leopoldo Marechal, por vía satírica, en su novela *Adán Buenosayres*. En el Libro III, el de la regocijante incursión por Saavedra, se pasa revista a los más importantes temas del criollismo: el indio, el gaucho, el malevo, el tango, el neo-idioma, la pampa, y, naturalmente, El espíritu de la tierra. Mencionado por Bernini, El espíritu de la tierra se aparece en forma de gliptodonte; responde sobre el origen geológico de la pampa y adelanta una oscura profecía sobre la formación etnográfica del país. Franky Amundsen, uno de los siete incursionistas, le pregunta entonces “si su estructura peludiforme algo tenía que ver, al menos en símbolo, con el famoso líder que a la sazón era el encanto de las masas y la delicia de las Musas”. El gliptodonte, “ofendido en su honor millenario, le respondió que no estaba dispuesto a escuchar zonceras, ni a firmar autógrafos, ni a dejarse reportear, ni a servir los intereses de la baja politiquería; dicho lo cual amenazó muy seriamente con meter violín en bolsa y regresar a sus fantasmales dominios”.

acepta que los millones de hombres que lo integran sólo pueden unirse a su conciencia por la cuerda vital del sentimiento. Inaccesible a la inteligencia, este hombre —cuyo símbolo topográfico será el de la más simbólica de las esquinas porteñas, la de Corrientes y Esmeralda— representará el vértice en el que se precipita el torbellino de la argentinidad, por donde “lo que se distancia de él, puede tener más inconfundible sabor externo, peculiaridades más extravagantes, ser más suntuoso en su optimismo, pero tiene menos espíritu de la tierra”. El Hombre de Corrientes y Esmeralda solamente sabe, y solamente quiere saber, que está aferrado a esta tierra por sobre todas las cosas”. El Hombre de Corrientes y Esmeralda está resignado a ser un elemento vil de los cimientos, uno de los cascotes que se gangrenan bajo el suelo... Su misión es más tosea, y él presta enorgullecido sus lomos para consolidar la patética edificación del espíritu de la tierra”.

Imaginado ya el vehículo transmisor de su intuición básica, Scalabrini se ocupará en la mayor parte del ensayo por caracterizar los rasgos del hombre a través del cual pasa el espíritu de la tierra, pero apenas se ocupa en desentrañar y explicar el oscuro principio invocado. No propone sus fuentes paisajísticas, como Rojas. Por el contrario, cuando describe la llanura, paisaje natural de *el hombre que está solo y espera*, Scalabrini señala más bien los efectos perniciosos de “esa tierra impía, chata, acostada panza arriba bajo un cielo gigantesco”. Tampoco ofrece un corte en la acción específica de ese principio informador —como de algún modo lo hace Martínez Estrada en su aspecto negativo— y todo parece reducirse al empleo de una fórmula de ribetes mágicos, o más simplemente aún, a la expresión de un anhelo patriótico de plenitud proyectado al futuro, anhelo al que se le adscribe un hálito de fatalidad cuya clave no se manifiesta sino a quienes participan de idéntica actitud emocional.

No demoraré más la circunstancia de que Scalabrini expone sus observaciones dentro de la levedad de un impresionismo sociológico puesto a la moda por Ortega, y en un estilo periodístico que aleja a su obra tanto de la grandilocuencia de Rojas como del barroco resultante de erudición y furia apocalíptica de Martínez Estrada; del confesionalismo literario de Mallea, como de las metáforas judiciales de Canal Feijóo. Es probable que por uno y otro motivo, muchos lectores subestimen el mérito real del libro al extender a éste las naturales sospe-

chas que despiertan, aun por separado, el impresionismo y la facilidad periodística. Sin embargo, el libro de Scalabrini ofrece agudas reflexiones sobre la vida y las motivaciones profundas del argentino medio; aporta interesantes puntos de vista sobre la realidad nacional, y fuera de la insostenible teleología adosada al supuesto espíritu de la tierra, carece de la molesta presuntuosidad que caracteriza a nuestra ensayística, demasiado sensible al halago de las grandes formulaciones y siempre dispuesta a confundir las crisis personales o de clase con el destino mismo de la comunidad.

El Hombre de Corrientes y Esmeralda, como toda abstracción, no sirve para explicar ninguna individualidad concreta, pero ha contribuido eficazmente a fijar los rasgos de ese "hombre nuevo" surgido del congestionante proceso inmigratorio. Hay un modo de sentir el amor, de profesar la amistad, de padecer la soledad, que pueden señalarse como propios de este hombre, y en esos rasgos insiste particularmente Scalabrini, en coincidencia parcial con otros observadores que señalaron ya el recato, la reserva, el pudor, común denominador de nuestra vida afectiva (6). También otros señalaron la orgullosa defensa de la libertad in-

(6) En la literatura de habla española es fácil señalar una proclividad especial a describir y definir pueblos y naciones. Gracián y Quevedo, entre otros, gastaron particular ingenio en aislar las características de "lo español", "lo francés", "lo alemán". A lo que pueda haberse heredado de esa tendencia, debe agregarse, entre nosotros, el peso de una abundante literatura de viajeros, preocupada en constreñir a fórmulas netas, la fisonomía de grupos humanos conocidos de prisa. Cualesquiera sean los factores coadyuvantes, lo cierto es que nuestra literatura, desde Sarmiento, se ha enriquecido con numerosas páginas que reflejan gran capacidad de captación y un seguro registro para los complejos datos de la psicología social. Los escritores argentinos se pierden con facilidad en la maraña de los hechos históricos, eluden frecuentemente todo trato con la economía, juegan con alguna desaprensión a la metafísica y son singularmente afectos a las formulaciones ontológicas. Sin embargo, suelen ser certeros en la descripción de tipos, en el descubrimiento de rasgos caracterizadores, o de alguna imponderable modalidad que diferencia y sitúa a la vez. Sarmiento, Mansilla, Gutiérrez, Hernández (el prosista), Quintana, Quesada, Payró, han dejado inmejorable material para el conocimiento del hombre argentino y sus formas de sociabilidad. Entre lo más perdurable de Martínez Estrada acaso pueda ya señalarse tal o cual capítulo de rastreo caracterológico, e importa decir que escritores como Mallea, Canal Feijóo, Sábato, Escardó, Kusch, Borges, y Mafud, para citar nombres al azar, mantienen esa fuerte tendencia, con esporádicos aciertos individuales. Scalabrini Ortiz desplaza importancia especial en

terior, como asimismo la actitud del argentino medio ante el Estado o la Cultura; sobre esas coincidencias, Scalabrini empina una observación que le pertenece por entero, sino por la originalidad, al menos por los sustanciosos comentarios con que la enriquece. Se trata de la actitud del argentino medio ante el idioma.

Scalabrini parte de una elemental comprobación. El argentino restringe el idioma al uso de unos cuantos giros y vocablos, y aún retacea de ellos la significación habitual hasta convertirlos en cápsulas o moldes canjeables. Scalabrini entiende que esta actitud se apoya en la calculada desconfianza hacia un sistema de signos que momifica siempre una realidad infinitamente más compleja, y que obliga a definir, es decir, a juzgar los hechos y las personas.

“Con un cuidado inconciente y sorprendente, evita anatematizar las personas, lapidarlas con adjetivos irrevocables. Sopesa las acciones y no los ejecutores. De preferencia dice: *Jugó bien* y no *juega bien*. *Fué generoso* y no *es generoso*”. Esta desconfianza en el idioma implica, necesariamente, una visión del mundo minada por la desconfianza; hecho admitido por Scalabrini y atribuido a la influencia de la llanura. La llanura —y no el espíritu de la tierra— relativiza en los hombres la idea del tiempo, y esta idea relativiza a su vez los conceptos sobre la vida y la muerte. Hay una visión del mundo coherente en *el hombre que está solo y espera*, aunque el autor no se preocupe por sistematizar esa visión. Están los temas básicos. Naturaleza condicionante; desconfianza intelectual; relativismo axiológico; búsqueda de un idioma que exprese auténticamente la situación en su conjunto.

Por este camino, Scalabrini apuntó una nueva perspectiva a la más antigua preocupación de los escritores argentinos, empeñados desde Echeverría, Sarmiento, Gutiérrez y Alberdi en fundir nacionalidad con expresión nacional. Atentos excesivamente al plano político, los románticos puntualizaron la necesidad de diferenciar nuestro español del español de la metrópoli; sin programa a la vista, vinieron luego los gramáticos y los dómines a señalar los desatinos del español hablado en

esta nómina; ha sido uno de los más felices observadores de la vida nacional y de los tipos humanos representativos. En este sentido, las referencias específicas al hombre medio de Buenos Aires, vuelven casi tolerable el sub-título de “Biblia porteña” conque los editores del libro, (sino el propio autor) quisieron destacar ante el lector su profunda identidad con *el hombre que está solo y espera*.

Buenos Aires, y vinieron los profetas fáciles a anticipar el nacimiento de un nuevo idioma, según una conveniente mezcla de lunfardo, italianismos y tal o cual reminiscencia guaraní. Abundan, en lo que va del siglo, dictámenes y dicterios sobre el idioma nacional; escasean, en cambio, las tentativas de explicar las características y tendencias de ese idioma en relación a la comunidad que lo usa, a lo que ésta quiere o se propone expresar. La explicación ofrecida por Scalabrini es pasible, sin duda, de todas las reservas que merece una opinión fundada en datos y hechos no verificables en su casi totalidad; con esta cautela, avancemos para decir que aquella interpretación, además de la coherencia interna con que se entrega al análisis, aporta un juicio razonablemente optimista sobre el problema del idioma en la Argentina. Martínez Estrada descubre oscuras vetas de resentimiento en diversos atisbos de originalidad lingüística; Mallea denuncia en el empobrecimiento palpable del idioma, la preponderancia de la Argentina visible sobre la noble y recóndita Argentina interior (7). Scalabrini advierte en la lengua

(7) Héctor A. Murena por su parte, lleva el reconocimiento de un idioma pobre a consecuencias tan extremas, como extrema es la situación que piensa para el hombre americano. Su hipótesis del desarraigo espiritual de América, expuesta desde diferentes puntos de partida, halló el más insólito de todos en una simple anécdota que amigos y conocidos de Florencio Sánchez transmitieron para el pintorequismo de la crónica. Sánchez necesitaba, a lo que parece, de la voz humana, o del ruido, para redactar los originales de sus obras. Esta circunstancia es suficiente para revelar la condición del hombre americano, desterrado de Europa es decir, de la cultura, condenado a soportar el silencio de la creación, es decir, la pavorosa presencia de Dios, hasta tanto en América se construya una nueva cultura que neutralice y reduzca a términos humanos "la insoportable violencia con que Dios se manifiesta primordialmente". En la propia obra de Sánchez, y en la adhesión constante del público, encuentra Murena la confirmación de su hipótesis. En el teatro de Sánchez, dice el ensayista, no hay palabra. "Y de ahí el extraño triunfo de Sánchez, su subterránea e inmediata comunicación con un público que tampoco tiene palabra, que sabe por propia experiencia que no se cuenta con palabra capaz de paliar o detener la fatal marea de los hechos, que sabe que esas palabras convencionales que se articulan en la escena son convención, un público que se siente retratado como nunca en esos personajes mudos y que además hablan. Ese público que de antemano hubiera reaccionado con desconfianza y frialdad ante toda palabra, por la larga pena de saber que la palabra no le corresponde aún, que trae siempre alivio de problemas ajenos, entregó su adhesión a este hombre que daba a los vocablos el valor real que aquí asumían: el valor de una nada, de un supuesto tras el cual corren los verdaderos problemas, los propios". Dadme un punto de apoyo y moveré al mundo. Empecemos por sentirnos desterrados de Europa y será cómodo elaborar una apabullante teología *ad-hoc*.

coloquial un reflejo de la profunda alquimia que se opera en el alma del hablante, juzga a aquella por ésta y se congratula de que las palabras y los giros conversacionales circulen en el nivel de la más ajustada reciprocidad. Scalabrini comparte la gozosa convicción enunciada por algunos de los hombres de su generación (ese “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética” de Gironde!), y omite toda pauta comparativa que no provenga de las mismas fuentes del idioma. Por eso acepta que el Hombre de Corrientes y Esmeralda se reconozca en las letras de tango y no en el producto que los intelectuales le ofrecen según cánones que repugnan a su idiosincrasia; por eso no le preocupa reconocer las probables insuficiencias del idioma que se habla en la Argentina (como lo hiciera Borges en su conocida conferencia del año 1927, con explícitas comparaciones a la gran literatura expresada en español⁽⁸⁾), porque esas insuficiencias se conjugan según una pauta de verdad y comprensión interior que escapa a las comparaciones.

El Hombre de Corrientes y Esmeralda trabaja pacientemente en la obtención de un idioma que exprese su ser original, y toda originalidad exige, naturalmente, la invención y el ajuste de distintos instrumentos de comprensión. Decir, como dice Borges, que el vocablo “macana”, con sus múltiples significados, es un síntoma de sueñera mental, es juzgar un idioma desde el mirador de los idiomas clásicos, para los cuales la precisión e individualización de los términos es un objetivo valioso; Scalabrini entiende que estas y otras palabras constituyen “verdaderos pases magnéticos verbales en que se trasfunde de un interlocutor al otro

(8) Borges anota esas insuficiencias, pero, ciertamente, no deduce de ellas una condena especial para el idioma que se habla en la Argentina. Borges señala con entusiasmo la matización, el modo de connotar, el ritmo distinto que adquiere el español en la Argentina. Y apunta, a propósito de la probable relajación del idioma, una observación que vale la pena leer con cuidado:

“Ser argentino en los días peleados de nuestro origen no fue seguramente una felicidad: fue una misión. Fue una necesidad de hacer patria, fue un riesgo hermoso, que comportaba, por ser riesgo, un orgullo. Ahora es ocupación descansadísima la de argentino. Nadie trasueña que tengamos algo que hacer. Pasar desapercibidos, hacernos perdonar esa guarangada del tango, descreer de todos los fervores a lo francés y no entusiasmarse, es opinión de muchos. Hacerse el mazorquero o el quichua, es carnaval de otros. Pero la argentinidad debería ser mucho más que una supresión o que un espectáculo. Debería ser una vocación”. En *El idioma de los argentinos*, 1927.

una sensación humana completa”, una expresión tornasolada y equívoca, neutra de sentido en cuanto se la desgaja de la intencionalidad del hablante. El Hombre de Corrientes y Esmeralda, en “su afán de no inmovilizar lo humano, de no estructurarlo, ha creado un lenguaje de más en más esóterico e irreproducible en la escritura, en que la vida puede derivar sin estrellarse contra las palabras que la van registrando. Emplea voces más semejantes a interjecciones que a legítimas palabras. Son vocablos sin convicción, ambiguos, equívocos, cuya acepción varía entre antagonismos e incompatibilidades preceptuales muy cercanas al absurdo. Cada una de esas palabras, involucra, a lo menos, un centenar, si no más, de adjetivos castellanos... No más de cincuenta son estas voces porteñas que aisladas, en la soledad de un diccionario, carecen de significación. Para ver algo, para vivir, tienen que unirse a un hombre. Cualquier acepción que se les atribuya es errónea. Su significación, como el de una interjección, es un reflejo del estado de ánimo del que habla y varía con la prosodia, con su inserción en el discurso, con la intención que las acentúa, con el gesto que la acompaña, y, sobre todo, con los episodios y anécdotas ya relatados o añadidos o supuestos, referentes a la persona que se califica”.

En el arranque de su visión del mundo, junto a la desconfianza intelectual que le impone la naturaleza circundante, Scalabrini destaca en el Hombre de Corrientes y Esmeralda una fuerte actitud revisionista. El hombre nuevo no cree ya en La Tradición, en El Progreso, en La Humanidad, en La Familia, en El Honor, en El Exito; estas fórmulas son espejismos, golosinas para pobres de espíritu. No es que no crea, haciendo como que cree, según el estilo de duplicidad que observa Martínez Estrada en la relación del argentino con los valores; simplemente no cree, y hasta ha acuñado su terrible arma condenatoria para los que demoran en admitir la consigna. El Hombre de Corrientes y Esmeralda llamará “engrupido” a cualquiera que tome en serio alguno de los valores tradicionales. Pero no se extraigan excesivas consecuencias de esa actitud revisionista. El elenco de valores cuestionado por el Hombre de Corrientes y Esmeralda es sobradamente amplio como para que no se sospeche en él un nihilismo declamatorio. Y es, en efecto, declamatorio. Lo que quiere decir el Hombre de Corrientes y Esmeralda es que ya no cree —ni hace como que cree— en valores que por estar dados como absolutos, han perdido la capacidad de ser operantes, y pos-

tula, aunque con cierta oscuridad, el deber de interiorizar esos valores, en el supuesto de que la experiencia singular de cada hombre pueda rehabilitarlos del deterioro sufrido. Aparentemente, si la interpretación es correcta, eso daría sentido a la eficacia de algunos términos como "gaucho", "derecho", "macanudo", términos que saludan, juzgándolos positivamente, hechos, actitudes e ideas valiosas para la comunidad, hechos e ideas que padecen una profunda reelaboración en el inconciente de cada individuo, sin que implique para el hablante, una ruptura real con un marco de referencias. Esos calificativos tantean una nueva situación, un nuevo sentido de humanidad, es cierto, pero no se trata de una situación y de un sentido de humanidad creado de la nada, o con intenciones de absoluta originalidad. Se trata más bien de una reelaboración del concepto de humanidad, bebido en las fuentes más clásicas, para uso de un hombre nacido en un continente y en circunstancias históricas que hicieron, hasta ahora, difícil el experimento. Los viejos valores no han muerto; sufren el injerto en un cuerpo nuevo y han quedado, temporariamente, vacíos de representatividad. Pero el autor, atento a ese proceso, podrá anticipar etapas con el más seguro lenguaje:

"Hay una lucha enorme ya planteada y entablada entre dos gigantes potencias materialistas: EE.UU. y la Rusia Soviética. Ninguna de las dos tiene una migaja de espíritu... Nosotros debemos abstenernos. Somos una asociación espiritualista. La más bella desde la decadencia de Atenas. A los romanos no hay que contarlos... Los romanos actuales son los rusos y los americanos del Norte. ¡Allá lejos! ¡Cuidado con las rivalidades! A no entusiasmarnos con las manufacturas y las industrias. ¡Así estamos bien! La carbonilla y el empapelamiento nos repugnan".

Esta impresionante vuelta a las ideas que Lugones manejara con notoria seducción del público en *El Payador*, cierra la parábola vital de *el hombre que está solo y espera* y explica el signo fatídico que le impide toda posibilidad de acción y decisión. El Hombre de Corrientes y Esmeralda digiere, a solas, y en necesaria actitud de espera, la elaboración de un nuevo humanismo espiritualista.

Es innecesario destacar que el grueso de las observaciones de Scalabrini no tienen el propósito de demostrar el advenimiento de esa comunidad espiritual, y hasta podría sostenerse que han sido pensadas y sentidas sin tomar en cuenta un plan tan rígidamente rematado. Hay

un corte horizontal en la óptica del autor, el que abarca la descripción actual del argentino medio, y en ese corte Scalabrini alcanza algunos indiscutibles aciertos; y hay una dimensión vertical que pretende incluir el pasado y el futuro de ese hombre, en la que no se advierte más que la apelación a una fórmula mágica, tan apta para sustituir la historia como para atribuirse el rol de Pitonisa. El “espíritu de la tierra” invocado en el prólogo, no iba a permanecer indiferente al desarrollo de los hechos; es un espíritu voluntarioso y no admite que nada se decida sin su consentimiento. Hasta San Martín, el más alto arquetipo en que cuajó la argentinidad, “fué glorioso sin proponérselo, resignadamente: porque el espíritu de la tierra se lo exigía”.

Tal vez sea materia de debate la eficacia didáctica de ésta y de otras metáforas parecidas, y acaso muchos sostengan la conveniencia de su uso en comunidades como la nuestra, necesitadas de un núcleo o *élan* inspirador. No lo discuto. Sólo quiero recordar, para concluir con estas consideraciones, que pocos años después de escribir *El hombre que está solo y espera*, Scalabrini Ortiz inició una serie de estudios sobre la penetración imperialista en la Argentina, algunos de cuyos títulos será de rigor señalar: *Política británica en el Río de la Plata* (1936); *Historia de los ferrocarriles argentinos* (1940). No hay en estos libros impresionismo sociológico, abundancia de intuiciones ni interpretaciones metahistóricas. Hay un intento de explicar, con el manejo de datos concretos y de cifras aún más concretas, el usufructo de la economía nacional por intereses extranjeros y la consecuente deformación de la historia nacional. Ninguno de estos datos había sido utilizado para la redacción de *El hombre que está solo y espera*. Dada la proximidad de las fechas, se podría sospechar que la insatisfacción del bosquejo trazado en este libro, indujo a su autor a buscar explicaciones en otras fuentes y con otra metodología. Por lo pronto, sabemos que *El hombre que está solo y espera*, visto y pensado por un escritor que escribe desde la literatura, significó la culminación y la liquidación de una etapa del autor, y que a partir de entonces, o muy poco después, son libros específicos de historia, de economía o de política, los que ocupan definitivamente su interés. El viraje es significativo y evita todo comentario. Lástima, sin embargo, que Scalabrini no intentara llegar a una síntesis de ambas tentativas; que no decidiera rehacer la imagen del silencioso Hombre de Corrientes y Esmeralda sobre el trasfondo de la intrincada

historia de los convenios ferrocarrileros; que no conectara la enajenación de la riqueza nacional con la actitud fatalista del hombre de la calle; el taponamiento de todo programa de realización comunitaria con la pasividad contemplativa y la incomunicabilidad de *el hombre que está solo y espera*.

Scalabrini realizó por separado el análisis de un tipo humano y el análisis de una situación. En conjunto, tal vez hubiera logrado el ensayo totalizador y una adecuada síntesis comprensiva de la realidad nacional. La formulación de esta hipótesis vale para indicar que tal *desideratum* aun no ha sido cumplido.

NOTAS

DOS NOVELAS DE GOYANARTE

Por MARTA SCRIMAGLIO

Hay entre *Lago Argentino*, (obra en que alcanza plena madurez el escritor aún indeciso de *La semilla que trae el viento* y *La semilla en la tierra*) y las novelas posteriores de Juan Goyanarte, una diferencia que implica un cambio fundamental en su posición de novelista. Aunque existen en *Lago Argentino* algunos elementos que serán desarrollados por el autor en sus obras más tardías, estas obras se presentan como esencialmente distintas. La técnica ha variado, pero no todo reside en el cambio de técnica. Tampoco es un simple cambio de ambiente, pues si bien la diferencia es más notoria en novelas de ámbito ciudadano como *Lunes de Carnaval* o *Tres mujeres*, el cambio puede también observarse si se ponen frente a frente *Lago Argentino* y *La Quemazón*, obras que presentan un ámbito semejante y una situación similar.

Aún dentro de *Lago Argentino*, hacia el final de la obra, la acción se desvía hacia un cauce que se vincula más o menos directamente con las novelas posteriores de Goyanarte. El autor es consciente de la diferencia que existe entre estos últimos capítulos y el resto de *Lago Argentino*; hay evidentemente en la obra un corte entre una primera parte de pocos personajes, que viven estrechamente vinculados al suelo, cuyos problemas son los problemas de la tierra y en la que los años transcurren lentamente, sin ser advertidos, y una segunda parte, donde irrumpen personajes ajenos al lugar, con preocupaciones trasplantadas y en la que el tiempo se precipita hacia la destrucción. La división entre ambas partes no es objetiva, pero está señalada por un hecho intrínseco al libro: la novela no comienza donde cronológicamente comienza la acción, con la fundación de "Los Témpanos" unos veinticinco años antes del desenlace, sino que comienza en el año 45, cuando la estancia está ya formada, un día de otoño o principios de invierno en que Martín Arteché ha salido a recorrer:

“El patrón de “Los Témpanos” había salido muy de madrugada a caballo para recorrer las trampas de león y la quebrada que mira hacia Chile. El invierno del 45 se presentaba amenazador y era necesario aprovechar bien el tiempo antes de que empezaran las grandes nevadas”. Y se agrega: “El león era para él un enemigo personal, el único antagonista que no le fue posible vencer a pesar de sus veinticinco años de lucha con la cordillera salvaje” (1). Luego la acción retrocede un cuarto de siglo, y comienza la lenta y progresiva evolución en el tiempo, hasta que llegamos nuevamente al año 45 en el capítulo cuarto. También aquí el invierno se presenta amenazador, y Martín ha salido a recorrer. Regresa al fin, victorioso y vencido, herido por el león y trayendo el trofeo de su cuero. Sea ésta o no la recorrida del comienzo del libro, ambas tienen lugar en la misma época, y no sólo constituyen el cierre de un ciclo temporal, sino que encuadran un cuarto de siglo en el que el hombre ha luchado contra la naturaleza, influyendo y siendo influido por ella, tal como Martín vence y es vencido por el león. Se cierra así una etapa de vida; “Mañana ha de llegar el doctor Potter con su señora y la hermana de Celestino” (2), recuerda Susana a su esposo recién llegado, y sus palabras anuncian el comienzo de la nueva orientación del libro.

Pero no es éste el único círculo que se cierra en *Lago Argentino*, sino que toda la novela constituye un enorme ciclo cerrado, no como el anterior en su punto de partida, sino una instancia más allá: Martín Arteche, vencido, debe recomenzar la lucha iniciada veinticinco años atrás, pero ahora su hijo comienza con él. El tiempo se ha deslizado tan lentamente, arrastrándose, que los hombres ocupados no advirtieron su curso, y se disponen a recomenzar, trabajando junto a la nueva generación.

Goyanarte hace deslizar los años de su historia en forma tal, que no interrumpen esa idea de lenta evolución, de tiempo transcurrido parejo, en paz y sin cortes. Dada la extensión del relato, deben pasarse por alto años enteros en la narración de los hechos. Esto podría solucionarse fácilmente haciendo transeurrir el tiempo al pasar de un capítulo a otro del libro, pero de esta manera se establecerían divisiones que atentaría contra la estructura general de la obra. Cada capítulo de *Lago Argentino* comienza, pues, prácticamente donde terminó el anterior, y si bien en el

(1) *Lago Argentino*, Buenos Aires, Ed. Goyanarte, 3ª ed., 1955, pág. 7.

(2) *Ib.* pág. 187.

capítulo cuarto, "La Mujer", han transcurrido cuatro años respecto al anterior y Martín aparece ya casado, el capítulo tercero concluye mostrando al señor de "Los Témpanos" resuelto a encontrar su "castellana". El mayor lapso, un lapso de veinte años, se desliza dentro del capítulo "La Huelga", y aquí Goyanarte hace evolucionar el mundo y transcurrir el tiempo universal, en torno a un objeto minúsculo e inanimado, extraño al lugar, que poco a poco va transformándose en contacto con la tierra, tal como se transforman los hombres: Murangunic, luego de los meses de huelga, vuelve a la estancia con una gorra nueva, un gorro del ejército turco que va sufriendo la influencia del tiempo y del ambiente; "El gorro cuartelero del ejército turco no tenía una armazón tan rígida como el gorro anterior, y se fue achatando blandamente con los golpes, con la grasa, con las heladas que se depositaban y se derretían en su copa. Con el tiempo perdió por completo su forma para transformarse en una boina de color indefinido". Y el párrafo siguiente comienza: "Los Témpanos había cumplido ya sus veinte años. Los árboles de la quinta tenían ya cinco o seis metros de altura" (3).

La naturaleza está constantemente presente en la obra como una enorme potencia blanca, aparentemente quieta y mansa, pero indomable en su estatismo. En ese ambiente quieto, de nieves eternas y paisaje invariable es natural que el tiempo transcurra con lentitud, eternizándose cada momento. Sin embargo, en el capítulo segundo, "El Ventisquero" (4), el tiempo se distorsiona, se torna irracional y acelerado coincidiendo con la movilización de la naturaleza. Este tiempo ilógico, dislocado, es el tiempo que va a dominar en las novelas posteriores de Goyanarte. El ventisquero Moreno se presenta como algo mágico, misterioso, propio de un sueño, y en esa visión onírica tiempo y espacio se trastruecan, las leyes naturales desaparecen, los hombres pierden la razón: los pesados bloques de hielo se tornan livianos, volátiles, "...el hielo tenía así la vaporosidad de los copos de espuma bien batida, y cuando se desprendía en bloques tremendos para vagabundear por las aguas del Lago, conservaba la gracia exquisita de lo ingrávido..." (5). El tiempo vital se halla en pugna con el tiempo natural: "Cada minuto transcurría con lentitud enervante. El segundero de su reloj de plata iba tan despacio, que desviaba los ojos de él, impaciente, an-

(3) Ib. pág. 144.

(4) Ib. pág. 74-110.

(5) Ib. pág. 77.

tes que terminara de dar la vuelta. . .” (6). Y también el espacio se torna ilógico: “La ventana de mansarda de la salita de máquinas estaba a cuatro o cinco metros. . . y aquél trecho de puente se le aparecía tan largo como la inmensidad de pampa que se extiende desde la cordillera hasta el mar” (7) Murangunic se siente hipnotizado por la magnificencia y la hermosura de la naturaleza; en Biguá despierta el terror ancestral de su especie por el Lago; y Martín que se convierte primero en “una vieja de veinticinco años”, torna luego a ser, frente al dolor de su pierna herida, una enorme cadera dilatada. Sólo Torrén, que encerrado en sí mismo nunca sintió la fascinación de la naturaleza, permanece dueño de sí.

La irracionalidad del hombre en este capítulo es consecuencia directa de la irracionalidad desatada de la naturaleza. Hombre y naturaleza se hallan unidos a lo largo de todo el libro, tanto que es a través de la naturaleza que se establece la comunicación y la unión entre los cuatro personajes fundamentales. En efecto, estos cuatro personajes no presentan rasgos comunes, y entre ellos no existe comunicación oral, ni siquiera intentos de comunicación fallidos. Cruzan entre sí las palabras estrictamente necesarias, y cada uno de ellos respeta la individualidad del otro (a excepción de Torrén en su primera época). Sin embargo nunca estos cuatro hombres se sienten aislados, frustrados en su ansia de unión y comunicación, tal como sucede con casi todos los personajes posteriores de Goyanarte: los cuatro sienten, casi físicamente que están unidos, que constituyen una comunidad. La unión se establece a través de la tierra y del trabajo que realizan en ella. Cada hombre siente el ambiente, lo vive y tiene una visión diferente de él; por eso es aún más grande el contraste existente entre estos personajes y los que aparecen luego, seres extraños al ambiente, que llevan a él sus propios problemas, ante cuya aparición la novela se re-tuerce hacia un rumbo diferente y la naturaleza pasa a ser apartado telón de fondo.

A pesar de la presencia constante de la naturaleza, Goyanarte no cae en lo telúrico; esta naturaleza no es una fuerza que lo arrasa todo, haciendo desaparecer al hombre e igualando a todos los seres humanos. Cada uno de los personajes es él, distinto de los otros, y tiene conciencia de ello. Además, sólo Biguá es hijo de la tierra; los otros tres se han formado en distintos lugares del mundo antes de internarse a luchar contra el hielo.

(6) Ib. pág. 79.

(7) Ib. pág. 103.

Esto los mantiene siempre diferenciados, aunque les otorgue cierto estatismo, sobre todo en el caso de Martín. El carácter de Martín Arteche está ya templado en los largos galopes por la pampa antes de entrar en acción, y no cambia, no evoluciona a lo largo de todo el relato. El estatismo de los personajes está sin embargo en correspondencia con el estatismo de la naturaleza, y el personaje que más evoluciona, Torrén, es justamente el que no se ha fijado en el ambiente.

Goyanarte evita también la caída en lo telúrico haciendo que sus personajes realicen trabajos diversos y logrando de esta manera que tampoco la labor de lucha contra la naturaleza los iguale. Si bien los cuatro personajes deben hacer un trabajo similar, cada uno de ellos se inclina, y es mostrado preferentemente en la tarea que está más de acuerdo con su carácter. Martín es el señor de "Los Témpanos", y aparece conduciendo a hombres y animales con mano firme y suave; es el ex-estudiante de ingeniería, y coloca alambrados, planta hileras de árboles, divide, goza con las líneas rectas del campo parcelado y ordenado. Biguá es el "pedazo de pampa", la roca inamovible clavada en el lugar, (a tal punto se halla unido a la tierra que cuando ésta se ve burlada por los hombres que la invaden sin comprenderla, también él aparece herido, traicionado por el mismo ser al que debe la tierra su desgracia), y cuida las ovejas, que aunque traídas desde afuera van poco a poco aclimatándose hasta constituir una tibia mancha blanca que se confunde con la nieve. Murangunic es la planta exótica llevada a la Patagonia; se muestra siempre ausente, con una cortina de niebla sobre los ojos y parece vivir en otro tiempo y otro lugar. Si fuera personaje de una novela posterior, Goyanarte hubiera seguido sus pensamientos íntimos, para mostrarnos por dentro, en el sufrimiento de incomunicación, al hombre que no puede hablar por desconocer el idioma. Pero Murangunic nos es casi desconocido en su interior, y su trabajo está de acuerdo con su modo de ser: trata de hacer prosperar en el suelo seco y frío las plantas de regiones más cálidas, y se dedica a las excavaciones, a buscar lo que está por debajo de la tierra, y lo que muchas veces necesita aún siglos para madurar. Y Torrén es el hombre que se siente perseguido, que ve la naturaleza levantada contra él, que, siempre desconforme, no se halla asentado en la tierra, y en correspondencia con su carácter no tiene ocupación fija; trabaja en el campo, con las ovejas, como mecánico, y luego lucha en la guerra civil.

Esta diferencia existente entre los hombres no es sólo por sí misma un antídoto de la fuerza telúrica, sino también en sus consecuencias, pues

permite al autor darnos cuatro visiones diversas del mundo, además de su propia visión impersonal. La disparidad existente entre la forma de ver el mundo de Martín y Torrén, por ejemplo, es notoria en los pensamientos que desfilan por la mente de cada uno mientras escuchan golpear las piedras sobre el precario techo de cine ⁽⁸⁾: al idealismo optimista de Martín Arteché se opone el pesimismo del español. Al fin, sus pensamientos afloran en dos monólogos encontrados:

“Martín seguía diciendo:

—En pocos años tendremos aquí un galpón de esquila para hacer mil quinientos animales diarios, y bañaderas de portland, y depósitos, y casas, y arboledas por todos lados. Sembraremos todo este valle con alfalfa, más de cien hectáreas . . . Habrá quinta, comodidades para los peones, de todo . . .

Torrén lo interrumpió:

—Pronto vendrá la avalancha con una fuerza que nadie podrá destruir, y se dará vuelta la tortilla” ⁽⁹⁾.

Finalmente la novela escapa a lo telúrico por su conclusión: no es la naturaleza la que vence al hombre que osó penetrar en su seno, sino otro hombre venido desde fuera. El planteo es correcto, pero falla la solución; el vencedor de Martín Arteché, del hombre fuerte y superior, casi inmortal e invencible, como un héroe épico, no es un adversario digno de él que lo enfrente y lo venza en justa lid: es un hombre débil, enfermo, despreciable, que lo engaña en forma inverosímil.

El capítulo “El Ventisquero”, de *Lago Argentino*, es el que más se aproxima a la novela *La Quemazón*, pero a la luz de esta semejanza leve podemos entrever también más claramente las diferencias radicales existentes entre ambos libros. El tiempo acelerado e irracional de “El Ventisquero” es el tiempo que priva en *La Quemazón*; en ambos se da esa distorsión ilógica, pero mientras en el primer caso la irracionalidad imperante en el tiempo y en los hombres es consecuencia exclusiva de la irracionalidad desatada de la naturaleza, en el segundo el tiempo dislocado y el fuego que convulsiona la naturaleza son consecuencia directa de la irracionalidad de los hombres presente desde un principio y que quedará en pie cuando todo lo demás desaparezca. En ambos casos el hombre se halla frente a un elemento desatado de la naturaleza que debe dominar, pero en tanto el ventisquero es un elemento más del hielo que rodea al personaje durante

⁽⁸⁾ Ib. págs. 40-46.

⁽⁹⁾ Ib. pág. 46.

todo el libro, es un elemento de la naturaleza ambiental, el fuego es un principio ajeno a la pampa, y mientras el ventisquero sigue su curso normal ignorando al hombre al que está por arrasar, el fuego ha sido encendido exclusivamente para dañar a ese hombre.

Clarísimamente aparece la diferencia en una comparación común: hielo y fuego son comparados con una serpiente ⁽¹⁰⁾.

La serpiente-hielo avanza sin intención de atacar al hombre; no hay en ella deseo de venganza: "Vista de lejos, la cabeza del ventisquero era apenas la cabeza de un ofidio que quiere alargar su lengua hacia el morro boscoso de la orilla opuesta". La serpiente-fuego es el reptil rencoroso que se dirige contra el que la ha ofendido: "¡Es traicionero el fuego!... Cuando viene arrastrándose por el suelo es como víbora de la cruz a la que se ha hecho enojar y que se acerca a toda la velocidad de su lomo ondulante...". A la rapidez de la serpiente vengativa se opone la lentitud de la otra que sigue un curso determinado desde la eternidad: "Después, la gran serpiente de hielo levisimo inició su marcha de siglos por el camino marcado en la quebrada. No tenía prisa por llegar al Lago; se arrastraba sobre su panza arrancando moles de piedra, y para reponer sus fuerzas bebía por sus grietas los chorrillos que bajaban de la montaña".

Ambas serpientes fascinan al espectador, pero la serpiente de fuego despierta ante todo temor y furor, y la de nieve admiración por su belleza: "y cuando los rayos de sol resbalaban por su superficie, las venas y arterias se tenían de cien variedades distintas de violeta y azul, desde el añil fortísimo hasta el celeste muy pálido, desde el violeta obispo de la carne machucada hasta el violeta sombreado de esmeralda y aurora que tienen las orquídeas jóvenes que se anidan en los troncos muy viejos".

En *La Quemazón* el fuego que avanza es simplemente comparado con una víbora de la cruz, disminuyéndose así la magnificencia de las llamas en la comparación y quedando sólo el espíritu vengativo y el terror; en *Lago Argentino* no se parangona el hielo a la víbora, sino que el ventisquero se personifica en una serpiente; la naturaleza animada es puesta en movimiento y así la serpiente se dignifica convirtiéndose en un ser sublime, fascinante, casi irreal; en un espectáculo de sueño.

Porque el hielo, la nieve, es en *Lago Argentino* una fuerza imponente constantemente viva, y si opuesta, nunca enemiga ni traicionera; es sólo el

(10) Ib. págs. 77-78. *La Quemazón*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1955, pág. 150.

poder que defiende su posición, mientras que el fuego de "*La Quemazón*" prendido por un loco (y que ocupa el lugar del paisaje dado que la pampa casi no existe) es un accidente surgido con un fin, la venganza, para luego desaparecer.

En *La Quemazón* vuelve Goyanarte a mostrarnos un grupo de hombres que viven en contacto con la tierra, pero estos hombres parecen haber perdido la ligazón que los une al suelo. La pampa se da por sobreentendida. La acción ocurre en un pueblo pampeano, los hombres son hombres de campo, pero la tierra parece escurrirse, esfumarse.

En el primer plano se mueven aquí los hombres, los animales, las calles pantanosas, las casas; al fondo arde la quemazón, y cuando aparece la tierra se desvía la atención hacia algo más apto para ser descripto, o más fácil de describir, como en el caso de la laguna "Del Ganso", algo que rompe el paisaje igual y monocromo, algo variable, pintoresco y exótico:

"Mirando desde "6 Esquinas" hacia la pampa, se podía ver en el fondo de la cañada la pequeña laguna "Del Ganso". En el transecurso del día, sus aguas jugaban con los más sorprendentes matices de verde y azul. En el paisaje llano, amarillo, polvoriento del verano pampeano, aquel parche rutilante era más que un oasis, porque no tenía el contraste brutal de los racimos de palmeras en el borde de la arena estéril, con sus casas pintadas a la cal, con las torres del caravensarail o de la mezquita, con los grupos de camellos y los hombres envueltos en albornoces tremolantes. En la cañada "Del Ganso", todo el contraste estaba hecho simplemente de colores, y la llanura brindaba el presente de aquella laguna con timidez, con delicadeza conmovedora, como si la ofreciera en el hueco de la mano... Pero ¡qué colores! (...) El verde, el amarillo, el marrón de la tierra, y el blanco, el azul, el rojo del cielo pasaban por los tonos más sorprendentes, zamarreados por momentos por los rayos del sol, o esfumados en deslizamientos apenas perceptibles, como si los colores hubieran sido llevados y traídos delicadamente por la brisa" (11).

Pero a veces, raras veces, se entreabre esa red oscura formada por los problemas de los hombres, y la tierra se presenta entonces, aunque débilmente, en impresiones auditivas más que visuales. Así Tula y el resero Villarino olvidan por un momento sus preocupaciones y sienten cómo el ambiente los penetra (12).

(11) *La Quemazón*, Ib. págs. 145-146.

(12) *La Quemazón*. Ib. pág. 117.

La quemazón que luego azotará la pampa, está presente desde un comienzo en los pensamientos sin ilación de Justín Juárez y en el sol ardiente que pesa sobre la tierra. Sintiendo perseguido por los hombres, Justín Juárez cree también que el sol lo ataca, y en su mente enferma la idea de sol se une a la de fuego:

“Las mosquitas de fuego y los esmaltes refulgentes se agitaban alrededor de sus ojos; tuvo la impresión de que todo su cuerpo iba a quedar envuelto en llamas para derretirse como un cirio que se arroja al fuego. Prendió un cigarrillo. Dejó caer al suelo el fósforo encendido. Pensó: si se me cayera el fósforo así en el rastrojo, se acabarían las penas” (13).

La quemazón aparece cercana al poniente, como encendida por el sol que se esconde, y su calor continúa el calor de ese día tremendo:

“...había sido un día atroz durante el cual la resolana había estado achicharrando pastos y yuyos sin lástima, y al mirar el humo allá lejos, los hombres inmóviles, duros como estacas, iban absorbiendo con firmeza vegetativa todos aquellos vahos de tierra recalentada y de hojas abarquilladas” (14).

El fuego prendido por un hombre que quiere acabar con todo, cae sobre un mundo en discordia y lucha. El primer capítulo es un desfile de personajes encerrados en sí mismos y en pugna con los demás: Justín Juárez se siente perseguido, Sánchez preferiría destruir el mundo antes de que se descubrieran sus engaños, Romualdo Giarini insulta al carnicero y siente vergüenza de pertenecer a su misma especie: “De bichos así está lleno el mundo y habría que liquidarlos a todos” (15); el viejo Funkelton desde su sillón de ruedas pide a gritos que le permitan pelear; el peluquero apenas puede sujetarse y no degollar a Mareelino.

Así, tanto el sol que calienta la tierra como el fuego surgido en ella, no son sentidos, ni son, fenómenos de la naturaleza, sino efecto de la mente de los hombres. El hombre que en *Lago Argentino* vivía en el ambiente, pasa ahora a ser el centro de todo, y aún ocupa el lugar de la naturaleza:

“Hasta poco tiempo atrás, sólo los grandes cataclismos del cielo, las plagas o la fatalidad de un desecado catastrófico podían destruir aquella florecencia gloriosa de tantos trabajos y afanes. Ahora, un ex-trabajador

(13) *La Quemazón*, Ib., pág. 30.

(14) Ib. pág. 51.

(15) Ib. pág. 41.

casi analfabeto se transformaba en plaga para encargarse de esa tarea de devastación" (16).

Todos contemplan cómo las llamas destruyen la cosecha excepcional, pero nadie toca una bolsa: la huelga ordenada por el Visor debe ser respetada.

Tanto *Lago Argentino* como *La Quemazón* constituyen un ciclo cerrado en sí mismo, pero en un caso el movimiento cíclico es positivo, de progreso y recuperación (Martín Arteche, vencido, se dispone a recomenzar con las esperanzas puestas en su hijo), y en el otro caso el círculo se cierra demostrando que todo ha sido inútil y vano: el fuego de nada ha valido, y muerto un caudillo los hombres eligen otro.

Ese ciclo que en *Lago Argentino* abarca toda una vida, en *La Quemazón* comprende prácticamente un día. En *Lago Argentino* los hechos se suceden con lentitud, todo evoluciona pausada, naturalmente, y nadie piensa en el tiempo que transcurre como en un enemigo agazapado. Los personajes parecen no envejecer; estar por encima del tiempo, y resulta natural que Martín se case cercano al medio siglo o que Biguá diga simplemente, sin advertir su desafío al tiempo, sintiéndose inmortal al no temer la muerte: "Hemos de tener potrero para cincuenta años" (17).

La Quemazón, por el contrario se sucede, como vimos, en un tiempo vertiginoso; la acción en sí abarca sólo un día; todo se precipita, y los personajes, acordes con ese tiempo acelerado, sienten el paso de los años, desde la hija mayor del Delegado Municipal, que contempla con terror el cuarto de siglo cercano, hasta don Macario, achacoso en su vejez. Todo se precipita, y la profundidad en el tiempo está dada por los largos pensamientos retrospectivos de los personajes. Sin embargo hay algo que quita fuerza a esa aceleración: el fuego no irrumpe al fin sobre los hombres como el climax de esa espera angustiada, sino que en el momento en que las llamas alcanzan a la muchedumbre reunida, el relato se detiene, y el suceso es reconstruido a medias por las narraciones sueltas que de él hacen los sobrevivientes. También quita fuerza a la narración el hecho de que la escena final del libro tenga lugar un mes después de producida la quemazón.

En forma opuesta a lo que sucede con los cuatro personajes de *Lago Argentino*, constantemente presentes, trabajando en silencio, los persona-

(16) *La Quemazón*, Ib. pág. 154.

(17) *Lago Argentino*, Ib. pág. 38.

jes de “*La Quemazón*” no trabajan ni están unidos y por eso hablan más consigo mismo o con los otros. Son, además, tantos, que desfilan ante nosotros sin que los conozcamos a fondo, a excepción de cuatro o cinco, no muy vivos ni reales, encasillados en sus problemas. Encierran más vida aquéllos que no conocemos en su interior, los campesinos que vemos simplemente actuar, moverse, hablar y luego desaparecer. Son éstos los personajes que sienten el ambiente que los rodea, que viven unidos a la tierra, como el viejo Nicanor Anzuela, “con su voz grave, poco acostumbrada a la polémica pero templada en los largos silencios durante los cuales se escucha a la gente o al viento, los rumores, el paso, las voces de los animales o los crujidos de los viejos árboles...”⁽¹⁸⁾. Muchas veces estos hombres nos son mostrados más por sus gestos que por su habla, y se mueven con naturalidad frente a nosotros. Esto es notorio en los grandes movimientos masivos de la novela: Goyanarte sabe reunir la gran cantidad de personajes y agruparlos en una multitud en movimiento y a veces en eferescencia. La masa de hombres se mueve por ejemplo en los recuerdos de Tula, y cosa extraña, el ambiente que en la pampa se esfuma, está presente y pesa en esa pequeña narración de la puna⁽¹⁹⁾. Pero el movimiento masivo llega a su cumbre en el momento en que también el fuego está por alcanzar su culminación; los huelguistas, ciegos, atropellan al único hombre que ha intentado mostrarles su error:

“Los hombres que rodeaban a Marcelino se habían vuelto todos hacia el agricultor. Había asombro y amenazas en todas las miradas, en las de los estibadores de la estación y en las de los “pistines”, peones y manejantes de camiones. El turco Ibrahim dijo algo que salió de su boca desdentada como una imprecación o un berrido. Había amenazas e imprecaciones, cabezas tocadas de viejos sombreros aplastados, de chambergos sin cinta y de gorras y boinas desteñidas. Todos ellos estaban proyectados hacia adelante, los puños cerrados. El tonto no comprendía nada todavía. El carnicero Sánchez estaba sintiendo también que el furor colectivo venía arrastrándose poco a poco hacia él para entrar en todo su ser con creciente violencia, y las mujeres estaban también comenzando a sentir ansias de gresca. Schuster apretó el destornillador en su mano crispada (...) El turco Ibrahim eructó otra sucesión de palabras incomprensibles; los estibadores lanzaron un bramido de furor y se fueron maniobrando en silencio para acercarse a

⁽¹⁸⁾ *La Quemazón*, Ib. pág. 178.

⁽¹⁹⁾ Ib. pág. 126.

Nicanor, agrupándose como cuando se aprestaban a recibir las bolsas que les alargaban de la culata de un camión; los brazos colgantes, un hombro ligeramente dirigido hacia adelante, se adivinaban sus miradas torvas y su ceño fruncido bajo la sombra de los fieltros recortados y doblados en formas estrambóticas....” (20).

Recapitulando, la evolución fundamental de Goyanarte, establecida entre *Lago Argentino* y sus novelas posteriores, a pesar de su aparente multiplicidad, puede reducirse en realidad a dos cambios que en último término se aúnan en un cambio radical.

El primer cambio fundamental reside en la relación hombre-tiempo. Este tiempo, que es al principio algo real y existente por sí mismo en el que el hombre flota, pasa luego a ser algo que existe gracias a la profundización individual en la mente de los personajes, es decir que pasa a ser un tiempo del hombre.

El segundo cambio fundamental reside en la relación hombre-ambiente. Se establece el pasaje de un hombre que vive dentro del ambiente, en constante intercomunicación con él, a un ambiente que existe en el interior de los hombres en discordia.

Se pasa, entonces, de una novela del hombre en el universo, a una novela del universo en el hombre, pero este personaje centro de todo, no ha recibido el aliento creador que le infunde vida.

El universo vivo, así, se desploma, y sólo aflora aquí y allá, en escenas en las que generalmente son dejados de lado el personaje y su problema demoleedor.

(20) *La Quemazón*. Ib. pág. 174.

UNA CURIOSA «REVISTA DE ORIENTACION FUTURISTA»

por ADOLFO PRIETO

Tanto los manuales como los estudios especializados en literatura argentina contemporánea, coinciden en acreditar al ultraísmo la condición de introductor absoluto de las modalidades vanguardistas de la primera post-guerra. En este sentido, el regreso de Borges al país, en 1921, adquiere un poco el carácter del primer viaje de Rubén Darío a Buenos Aires, en 1893. En términos generales debe reconocerse que los hechos se acomodan a este esquema, y confirman la presunción de un verdadero hiato histórico entre la eclosión del modernismo finisecular y la tardía apertura vanguardista del ultraísmo. El ultraísmo fue sólo una decantación o variante *sui-generis* de otros movimientos de vanguardia gestados en Europa antes y durante la primera guerra mundial. Todos estos movimientos reconocían, implícitamente, la paternidad del futurismo, cuyo primer manifiesto, publicado en 1909, pone fuera de duda la prioridad cronológica de la escuela propiciada por Marinetti. Pareciera que la literatura argentina (la impresión puede extenderse, con variedad de matices, a toda la literatura de habla española), hubiera pasado del modernismo al ultraísmo —o a su hermano casi gemelo, el creacionismo— sin solución de continuidad, sin salvar algunas de las etapas que la vanguardia literaria había vivido en Europa desde 1909: futurismo, cubismo, dadaísmo, etc. (1). De

(1) El caso de Huidobro, en Chile, tal vez pueda considerarse una excepción. Pero su influencia real en la literatura argentina, antes del alba ultraísta, no parece demostrable. Huidobro estuvo en Buenos Aires en 1916, donde pronunció una conferencia que al decir de alguno de sus panegiristas, como Undurraga, constituyó nada menos que el acta de fundación del creacionismo: "De este modo, el poeta, involuntariamente, leyó el acta de fundación del Creacionismo; después de años de meditaciones en torno a su teoría poética —;por fin!— hallaba el nombre justo. Hombres

la influencia real del futurismo en las literaturas de habla española la crítica se expresa con escepticismo. Guillermo de Torre, en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), asevera que “el futurismo es el más conocido, el único movimiento probablemente conocido de los letrados y del público latino —al menos en sus postulados fundamentales y en sus hechos más sonoros—. Pues los gestos futuristas y Marinetti, su máximo inductor han tenido siempre un relieve mundial anecdótico y pintoresco”.

En la Argentina, fuera del eventual conocimiento de aquellos postulados básicos, y del sabroso anecdotario del fundador de la escuela, no se advierten, sino tardía y esporádicamente, signos reveladores de influencia.

De 1924 es la frase de Oliverio Girondo, inserta en el manifiesto del periódico *Martín Fierro* (nº 4):

Martín Fierro se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

ilustres del Río de la Plata, entre los cuales se hallaba Leopoldo Lugones, rodearon el nacimiento o velaron las armas de la nueva escuela estética” (Antonio de Undurraga, *Teoría del creacionismo*, prólogo a *Poesía y prosa de Vicente Huidobro*, Madrid, Aguilar, 1957). La conferencia, cualesquiera sean los alcances que se le atribuyan en la propia obra de Huidobro, no parece haber ejercido el menor influjo inmediato; como tampoco es fácil señalar indicios que atestigüen la influencia de *El espejo de agua*, supuestamente editado en Buenos Aires el mismo año, y que tan enojosas polémicas valió a su autor.

Contemporáneamente a la introducción del ultraísmo, se ensayaron, sin duda alguna, otras maneras poéticas. Los *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, confirman, con holgura, esta presunción. González Lanuza recuerda una de estas experiencias:

“Con el obligatorio retardo que a todo tren de ondas estéticas parece imponer el cruce del Atlántico, el impulso dadaísta llega a nuestro país poco antes de la aparición de *Martín Fierro*. Con Borges, con Guillermo Juan y Francisco Piñero, jugábamos (es la palabra que corresponde) un par de años antes a la fabricación de fábulas dadaístas, algunos de cuyos nombres recuerdo: *El exágono robusto*, *El ermitaño usado*, *Caramba con las bicicletas*, refocilándonos con los regocijantes efectos procurados por el inesperado encuentro de imprevisibles palabras. Dadá enseña a la Literatura a desarrugar el ceño, y aunque no tuviera otros méritos aducibles, ya es bastante. Su coincidencia en nuestro medio con la aparición de *Martín Fierro* es, a mi ver, la determinante del tono desenfadado del periódico”. (*Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1961).

Evidente perífrasis de lo que Marinetti expresara en su primer manifiesto de 1909:

Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.

En *Prismas*, de González Lanuza (1925), pueden señalarse resabios de la estética futurista en cierta propensión a las imágenes que valoran un mundo dominado por el maquinismo, y en tal o cual audacia tipográfica que no pasa, por lo demás, de tímido remedo del revolucionario manifiesto técnico que Marinetti publicara en 1912. Así, por ejemplo, en el *Poema de las fábricas*:

Los gritos encadenan un instante con todos los instantes		trajín apretujado mil prisas se penetran
--	--	---

Pistones bielas émbolos		El alma sueña con engarzar los horizontes.
-------------------------------	--	---

En la carne de fuego trepidan las centurias		CALDERAS	{	prolijidad exacta El manómetro es el pulso de la fábrica.
--	--	----------	---	--

.....

La presencia del propio Marinetti en Buenos Aires, en el año 1926, promueve una notable expectativa. *Nosotros*, saluda al autor de *Mafarka, el futurista*, con la publicación de uno de sus poemas. Igual actitud se sigue en los suplementos literarios de la prensa de mayor prestigio y de mayor tiraje. Pero son los escritores jóvenes y especialmente los agrupados en torno a las tendencias de *Florida* y de *Boedo*, los que registran con más aguda sensibilidad la presencia de Marinetti. La gente de *Florida* lo agasajó en el singular estilo martinfierrista, con sus puntas de sorna y la admiración implícita al viejo luchador, morigerado a la sazón por el empaque de la Academia; los de *Boedo* no podían escindir al escritor del prominente dirigente fascista; denunciaron a éste, sin que se dejara de advertir el respeto que les merecía aquél. Salas Subirat, en un breve trabajo titulado *Marinetti. (Un ensayo para los fósiles del futurismo)*, ilustra

bastante bien esa doble vertiente valorativa: “No escapa a nuestra prevención que para la posteridad tendrá escasa importancia la manifestación personal de Marinetti y quedarán como valiosas conquistas de nuestra época algunas de sus obras, del mismo modo que gran parte de la producción de D’Annunzio ha de ser siempre un exponente de belleza; ni la prepotencia de uno, ni el enfermizo egotismo del otro trascenderán de modo especial en el futuro. Mientras tanto, no podemos cerrar los ojos ante la manifestación morbosa y amoral de ambos hombres”. Y formulará luego esta severa advertencia:

Hace muchos años que Marinetti descubrió el Futurismo.
Estamos bien informados de lo que es y lo que puede dar.
Pero dudamos, y mucho, de la honradez de Mussolini.
Marinetti expresó claramente que su visita es exclusivamente artística.
Si en arte Marinetti no puede decirnos nada nuevo, a qué vendrá?
Si no quiere hacer propaganda del amo de Italia, que también
es futurista, de igual modo que Marinetti es fascista, qué lo
trae a estas tierras?

Con todo propósito he omitido hasta ahora la mención de “*Los Raros. Revista de orientación futurista*”, cuyo primer número aparece fechado en Buenos Aires el 1º de enero de 1920. Tanto la fecha como la variedad de los datos consignados en este número (el único de que tengo noticia), justifican sobradamente su exhumación, y aunque de ella no se desprenda, en absoluto, un ajuste a los esquemas conocidos, puede enriquecer la imagen de los años en que se introdujo la vanguardia literaria.

El director, y redactor prácticamente único de la revista, es Bartolomé Galíndez, poeta prolífico, cultor del énfasis y las formas suntuosas, a quien Borges, en la humorística clasificación que propusiera en 1927, (*Nosotros. Página sobre la lírica de hoy*), ubica en la “Escuela de la fina cursilería de Flores”, junto con Atilio García Mellid. Excluidos el *manifiesto*, una pequeña antología y una reveladora página de Ezequiel Martínez Estrada (2), la revista se agota en un largo y caótico artículo de

(2) *Lamentación*, se titula, y en ella están ya presentes ciertas características del estilo, y, fundamentalmente, una actitud psicológica que con el tiempo adquiriría relieves patéticos. Estos son los párrafos iniciales:

“Verdaderamente, en verdad de realidad, ¡cuán lejanas están las épocas, aban-

43 páginas, en las que Galíndez enjuicia las nuevas tendencias. La preocupación principal del autor pareciera ser la de dar cuenta del ultraísmo, escuela flamante de la que posee suficientes noticias, pero por la que no se muestra seducido. Para convalidar sus reservas, Galíndez saca a relucir el ejemplo del futurismo, cuyo vigor y brillantez resumen todos los ismos en que se ha ido desgranando el afán de novedad y cambio: el *cubismo*, el *tactilismo*, el *simultaneísmo*, el *creacionismo*, el *ultraísmo*, finalmente. En realidad, Galíndez demuestra haber tomado conocimiento del futurismo de manera casi contemporánea a la del *ultra* de Sevilla. No otra cosa se deduce de las siguientes afirmaciones:

Aquí, en nuestra América, poco se sabe de Marinetti. Fuera de algunos datos, de las noticias de los diarios, de las referencias de algunos escritores que aman estas sanas novedades, Marinetti era para todos el autor de *Le roi Bombance*, *D'Annunzio intime*, *Futurisme* y alguna que otra cosa más. Pero Marinetti es un trabajador infatigable, ambiciosamente infatigable. Buen sportsman, buen excéntrico, buen conde italiano, hastiado de su castillo que conserva aún las pisadas del señor Duque de Ferrara. Tiene muchos libros publicados en lengua italiana y francesa. De los primeros puedo, hoy, señalar gracias a su amabilidad, además de los ya mencionados, a *La conquête des Etoiles*, poème épique, edición de la *Plume*, París; *Destruction*, poèmes, Varnier, editeur, París. *La Momie sanglante*, poème dramatique. Edizion del "Verde e Azzurro", Milano. *La Ville Charnelle* (cuatro ediciones), París. *Les Dieux s'en vont d'Annunzio reste* (once ediciones) Sansot, París. *Poupées électriques*, drama en tres actos, en prosa, París, y *Futurisme*. Algunos de sus libros se han traducido a varios idiomas. Se leen en italiano, en francés, en español, debido a la traducción de Germán Gómez de la Mata y Hernández Luquero; y en ruso (ediciones de "Prometeo", Saint-Petersbourg).

donadas sin tutela a una generación petulante y siniestra, las épocas floridas de los bíblicos rapsodas!

No solamente los habitantes, malos o malvados, que perturbaron los formidables designios; no solamente las leyes con que legislan su existencia sombría..., sino las mismas cosas, las mismas fuerzas, las mismas conciencias colectivas, y las individuales, madres y raíces, han modificado hasta geológicamente la tierra, y este babélico planeta, agobiado por una atmósfera humana, asfixiante para el sano pulmón, y por el peso de millares de millones de hombres que viven empotrados, incrustados, en la humanidad que constituye la humanidad permanente —con alguna analogía al arquetipo esencial—, parece como que estuviera próximo a violentar su órbita, y a rodar por el vacío, al son de una trompeta milagrosa.

¡Épocas floridas de los profetas fuertes!"

.....

Y aunque la nómina de obras se complete con la puntual mención de *Mafarka il futurista*, *La bataglia di Tripoli*, *Zan-Tumb-Tumb*, *L'aeroplano del Papa* y *Guerra sola igiene del mondo*, importa mucho más destacar la contundencia de este párrafo:

Confieso que no conocía a Marinetti ni por sus hechos ni por sus libros. Conocíale a través de *Letras* como perfecto hombre de mundo, y por algunas referencias de escritores que, a la verdad, le conocerían tanto como yo. Hoy me encuentro en diferente situación con respecto a él.

Con el deslumbramiento del neófito, Galíndez le atribuye al futurismo virtudes tan heterogéneas como las de representar un filtro contra los anacronismos, una universal aspiración de belleza, o la insinuación de “un completo socialismo, un perfecto bolshevikismo intelectual de actitud indefinida”. Es natural que esta caudalosa y equívoca simpatía futurista, obligara el autor a restringir su entusiasmo por el ultraísmo español, con su soberbia presunción de colocarse más allá de todos los *ismos*. El *Ultra* será, sin duda, la escuela del porvenir; pero lo será una vez que pula sus extravagancias. “Los de *Ultra* deben cuidar su exaltación, calcular con seriedad su tendencia y enriquecer su devoción con la intensidad de los principios que sustentan. No está su éxito en hacer cosas incomprendidas...”. Por lo pronto, hay que estar prevenidos:

Calculad que la escuela llegue a difundirse y a tomar campo como la bohemia en Montmartre, el decadentismo en el Barrio Latino y el rubeonianismo en Centro América; y pensad que a modo de resfrío nos inunde, aunque ya habíamos ensayado por aquí algo que sin ser *Ultra* es ultraico. Lugones en “*Lunario Sentimental*”, pura cosecha laforquina, documento curioso en nuestra literatura “francesa”; el Vizconde Lazcano Tegui (eso de vizconde es de pacotilla) en “*La sombra de la Empusa*” y “*El árbol que canta*”, y aún yo en algunos trabajos de “*Poemas*” tales como “*El verso futuro*”, “*Liberto*”, “*La divina canción*”, “*Arbol*”, “*Descansa viajero*” y otros, habíamos, sin conocer la nueva escuela de Sevilla, hecho versos ultraicos, pero hasta cierto punto moderados.

Señalar, en 1920, los rasgos ultraístas del *Lunario sentimental*, anticipando en varios años una de las hipótesis preferidas de Borges, es un dato menor para la historia literaria, o, si se quiere, simple lujo de la curiosidad. Mayor relevancia tiene de hecho de que “*Los Raros*” anticipara algunos textos de poetas ultraístas, como Isaac del Vando Villar y

Gerardo Diego, y adelantara con ellos la actitud de incomprensión que saludó al ultraísmo ejercitado en Buenos Aires desde 1921. “Esto, aunque no parezca, son poemas, poemas como suena. Reíos de los “Hilos enredados”, de Max Jacob; de los “Poemas Articos” de Huidobro, de las “Baladas francesas”, de Fort... Pero a esto lo daréis vuelta, lo pondréis de costado y, hay que confesarlo, seréis vencidos. Los poemas sevillanos guardan sus secretos”⁽³⁾.

El lector habrá advertido sobradamente que las fallas de información y una no resuelta aspiración a la coherencia, restan al artículo de Galíndez las condiciones necesarias para considerarlo un documento literario importante. Esas mismas imperfecciones le aseguran, sin embargo, la dosis mínima de ingenuidad como para suponer que registra fielmente lo que debió ser el impacto acumulativo de todas las novedades literarias vividas en Europa durante la guerra, en una sensibilidad adiestrada en cánones nunca más holgados que los permitidos por el modernismo. Oficialmente, para la historia literaria, se pasa de Lugones, Banchs y Fernández Moreno a Borges, González Lanuza y Girondo; pero debe entenderse que entre el *Romancero* y *Fervor de Buenos Aires* mediaron numerosos ensayos e infinitos fracasos, experimentados tanto en la mente de los poetas signados por el éxito, como en la de los anónimos inquisidores de la magia verbal. El artículo de Galíndez individualiza y recorta uno de esos experimentos. Y esto le otorga un valor testimonial nada desdeñable. Que lo diga, si no, la lectura del *Manifiesto*, manía vanguardista a la que Galíndez no pudo o no quiso escapar. Aquí se advierten con

(3) Galíndez hasta ensaya una parodia del ultraísmo. Escribe dos poemas titulados, respectivamente *Noche* y *Día*. El segundo dice así:

“La ciudad ha dejado su levita de noche —y se ha puesto su guardapolvo blanco de farmacéutico—. La lengua del trolley de un tranvía, — va saboreando los carrones del cable.

Con la noche, el alfa, barba de la quinta, se ha llenado de rocío; — ya vendrá la buena, la buena navaja de la guadaña a afeitarla.

El fonógrafo de las calles empezó a dar vueltas su disco. —La platea de las veredas se ha llenado de vendedores: —unos venden tumores de árboles y, otros, gritos sin precio.

He recibido un radiograma de la luna: —está buena, aunque con un poco de jaqueca.

En un aeroplano de 1.000.000 H.P., —le envié algunos sellos de aspirina.

Flammarión es un mentiroso.

meridiana claridad el conflicto de lo nuevo y lo tradicional, de lo que el escritor asimila con lo que supera su capacidad de comprensión, de lo que es un galleo juvenil con las propuestas efectivamente innovadoras. Y se advierte, sobre todo, en grado monstruoso, la congestión de lecturas que suele atosigar el cerebro y la sensibilidad de los artistas e intelectuales de los países perisféricos. La necesidad de poner “el reloj en hora”, necesidad que, con mejor suerte, cumplirían algunos escritores de la generación de Galíndez. Transcribo los pasajes más significativos del *Manifiesto*:

1) Amaremos la antigüedad desde Homero hasta Hugo, desde Shakespeare a Schiller, desde Plotino a Maeterlinck, desde Anfon a Beethoven y desde Fidias a Rodin. Tendremos un santo respeto a la antigüedad; pero, porque comprendemos que en la pared del “Quijote” imposible es colgar los retratos de todos los académicos, los olvidamos en un rincón.

2) Seremos optimistas. Combatiremos el feminismo de los poetas, mala herencia del vinagre de la Francia. Creemos que la obra del artista debe ser sana y pura, pura y sana. Sin amar la risa desdeñaremos el llanto, que en el poeta como todas sus confesiones, es un egoísmo.....

3) Seremos universales y cosmopolitas en todo momento, e inquietos a toda hora. Lo mismo será para nosotros hallarnos frente a las Pirámides que a los Rascacielos, a los Circos que a las Columnas, a los Bazares de Argel que a los templos del Aerópolis.

4) Como los chinos glorificaremos el pensamiento, superior al sentimiento, por ser éste fruto de la sensibilidad, o sea de la materia.....

5) No creemos con Oscar Wilde, y los futuristas del Ultra, que el Arte sea perfectamente inútil. En algunas ocasiones, el Arte hace que una ciudad no se convierta en escombros —citaremos a Venecia—, en otros, que un rey tiemble, —citaremos a Napoleón III—, y por último, que una nación se inmortalice y una raza se haga ejemplo: —citaremos a Grecia—. El Arte antiguo ha dejado para los Museos del Vaticano, del Louvre, de Florencia y de Londres, el carácter religioso, la belleza plástica y espiritual de la especie humana mil y más años anteriores a la Era Cristiana. . . Sabemos que la Belleza es la perfecta poesía, que el arte es exquisitez y que el poeta, como ya lo ha dicho Marinetti en su manifiesto, “debe gastarse en color, brillo y prodigalidad, para aumentar el brillo entusiasta de los elementos primordiales”. Desdeñaremos las cosas vulgares y sencillas, la literatura de aldea, las pequeñeces de nuestro alrededor; la filosofía para nuestro interior, y el Arte, la poesía por excelencia, para lo superior.

6) No glorificaremos la guerra, higiene del mundo —“la peste reclama”— como los futuristas del colegio de Alomar; pero glorificaremos al héroe de Carlyle. La espada de la lucha de Carpio y Rolando es bella; pero el cañón es horrible y las máquinas de guerra actuales, horrorosas. Aplaudiremos el paso de César con la levita de Monsieur Catule Mendés,

y la marcha de un regimiento que lleve por bandera un ramo de rosas. Premiaremos el esfuerzo, cantaremos la gloria. No exaltaremos en el arte el paso gimnástico, ni otro deporte; pero como medida de energía la recomendaremos para después de hacer el arte. La nueva generación de artistas debe ser fuerte para que la obra nazca vigorosa.

7) Cada cual concebirá su Dios; pero, porque sabemos que las religiones que tienen menos realidad, tienen más poesía, amaremos a Jehová junto a Budha y a Júpiter junto a Oín. Agregaremos a las Musas griegas una más: la mujer; y a Orfeo un compañero: Sancho Panza.

.

11) Sutiles seremos. El Genio crea; el talento hace. Sin crear, por lo menos intentaremos creacionar, originándonos. Concisos seremos. Matemos el anecdotismo poético y las confesiones baladíes, que a nadie interesan, sino al que las escribe; mandaremos al patíbulo al madrigal; guillotinaremos al soneto, y daremos de puñaladas al octosílabo. En cuanto a la elocuencia rítmica, le pondremos camisa de fuerza.

12) El automóvil por su velocidad es útil; pero sería bello si tuviese figura de cisne, dragón, pavo real, tiburón o dinosaurio. Damos esta idea a sus mecánicos. El aeroplano nos encanta; pero reconocemos que la vida de los hombres es más preciosa que los tornillos de las máquinas y los motores de nafta. Sin embargo, declaramos que el desprecio al peligro es hijo de Icaro y debe ser cantado. Y no olvidaremos la gloria de la hélice, ni la victoria del riel.

13) Lo solemne sin ser macabro nos entusiasmará. Nos descubriremos siempre con respeto ante el sol. Y descendiendo de la montaña en la hora azul, iremos a contemplar el mar.

14) No mataremos a la Luna: primero porque es un farol económico; segundo, porque tiene inverosimilitud de leyenda; tercero, nos advierte y sugestióna; cuarto, porque sin ser "paraíso artificial", es un excitante de los nervios.

15) Los campos de trigos, los maizales, los terrenos llenos de árboles frutales, grandeza de la tierra y del hombre agricultor, enriquecen a las naciones que, a su vez enriquecen las bibliotecas. Todos los poetas, desde Triptolemo, allá en el Eleusis, conocen el trigo y el campo fértil. Debe ser cantado.

16) Despreciaremos el alcohol, el opio, la morfina, cuya influencia en la poesía es señalada. En este sentido, Baudelaire se nos antoja un pobre hombre y De Quincey otro pobre hombre. Sin embargo, elogiamos la extravagancia personal, ya que apoyamos la estética sin reparos.

.

18) Desterraremos la voluptuosidad exagerada, los vicios, todo lo que oculte la frase de Terencio. La voluptuosidad exagerada, puramente carnal, enferma las juventudes. En cambio, la voluptuosidad artística es Belleza. Bello es un desnudo de gloria plástica. Bella es Venus brotando desnuda del Mar Egeo. El Arte no tiene pudor.

Cada uno será crítico de su propia obra. Los demás que pasen. Abierta está la puerta. Un león de piedra los escucha. . .

19) Formaremos el grupo del porvenir. PORVENIR. Nuestra obra será amplia. Prepararemos la generación sana, serena y enérgica del mañana. A nuestro alrededor latirán los artistas perfectos en alma y cuerpo. Cristo es grande, pero tan grande como Cristo es un niño que, defendiéndose, arroja piedras a un monstruo de lomos comidos por la lepra.

20) Hombres seremos dos brazos abiertos bañados de sol.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

JULIO CAILLET BOIS, *La novela rural de Benito Lynch*, Universidad Nacional de La Plata, 1960.

Después de un silencio por cierto prolongado, el interés de la crítica ha vuelto a recaer sobre la obra y la persona del autor de *Los Caranchos de La Florida*, *El Inglés de los güesos*, *Palo Verde* y otras novelas y cuentos. Especialmente en los últimos años, quizá a partir de 1952 ⁽¹⁾ se han publicado apreciable cantidad de notas, de artículos y aún ensayos monográficos ⁽²⁾ como el que nos ocupa, ampliación de una nota publicada en la Revista de la Universidad de Buenos Aires. El presente volumen viene acompañado, además, por una extensa, completa y bien ordenada bibliografía de Albertina Sonol, que ha de servir seguramente para todo trabajo que en el futuro quiera hacerse sobre Lynch.

Dos son los aspectos de este libro de Caillet-Bois que pueden interesar al comentador: el aspecto metodológico y el de las afirmaciones de contenido. Ordinariamente, ambos aspectos vienen muy unidos y aun son inseparables porque se supone que el crítico ordena sus materiales de acuerdo a un método que cree adecuado. En este caso, se asiste a una diferencia de nivel que consideramos apreciable aun cuando no discutiríamos que la intención primera fue no perder de vista tal unidad. En efecto, el método empleado, desde el punto de vista formal, nos parece más calificado que las observaciones obtenidas, algunas de las cuales se nos ocurren inadecuadas cuando no forzadas o erróneas.

Detengámonos en el aspecto metodológico. Desde este punto de vista, el libro de Caillet-Bois es una estructura sumamente sencilla. Decididamente profesional, Caillet-Bois no omite citas ni referencias textuales de modo tal que se da un verdadero cañamazo sobre el cual se bordan los razonamientos y se incorporan las ideas. Estas, a su vez, son expuestas con llaneza y concisión, en lenguaje directo, sin solemnidades visibles y sin adornos retóricos. Destacamos esta seriedad y su resistencia a valerse de un corriente enfatismo celebratorio que perjudica a muchos trabajos de crítica y, en lo que respecta a Lynch, al libro ci-

(1) *Benito Lynch o la Inocencia*, por ESTELA CANTO, Sur.

(2) ROBERTO SALAMA, *Benito Lynch*, La Mandrágora.

tado de Salama. Pero Caillet-Bois no se limita a la exposición de las ideas: extrae conclusiones muy destacables, incluso —o quizá— tipográficamente. Por otra parte, no se excede en el uso de las ideas: su elenco es reducido hasta el punto de que algunas de ellas reaparecen en cada capítulo con variante de la perspectiva probatoria.

Y aquí entramos en el otro aspecto de la cuestión que importa tanto como el primero aunque de una manera diferente. Los méritos anotados en lo metodológico remiten a valores formales, expositivos, docentes tal vez, pero en el caso presente conducen a una valoración de la obra de Lynch que se nos ocurre arbitraria cuando no por lo menos improductiva. Y es que Caillet-Bois ha perfeccionado sus conclusiones parciales teniendo como eje de su trabajo un presupuesto no muy valioso críticamente y aun anacrónico desde el punto de vista de las exigencias de las modernas escuelas críticas. Y dicho presupuesto lo ha llevado a tan sólo rozar zonas trascendentes, y a expresarse a veces también contradictoriamente respecto de algunos problemas importantes. A saber, la necesidad de probar que la obra de Lynch es autobiográfica le ha evitado advertir sus contenidos más trascendentes, le ha hecho desplazar energías hacia costados de la cuestión principal, que a nuestro entender se vincula con el interés que sigue despertando Lynch, con el renacido aprecio que ha merecido después de tantos años.

Apenas aparecieron las obras de Lynch, uno de los que las saludó con eredito entusiasmo fue Horacio Quiroga. Pero no fue el único. Rápidamente fue admitido y reconocido que Lynch era un cultor destacable de un realismo diferente, que contenía “algo más”, pese a cierta superficialidad de exposición, a su (hoy puede decirse) fruición por la “psicología”, el “estudio de caracteres” y otros resabios naturalistas. El impacto se ha reproducido luego de una esperada reedición de sus obras, pero el éxito no ha dependido de ese factor, meramente material. Más bien creemos que el interés se liga al hecho —hoy sumamente atractivo por diversas razones— de que Lynch ha mostrado con más coherencia y con más arte que ningún otro, un momento de la evolución del campo argentino, un instante —el inicial casi— de su desarrollo con sus secuelas humanas, sociales y políticas. Y este valor de representatividad, clave de la perduración es estimado secundariamente por Caillet-Bois que deriva en busca de la determinación de lo autobiográfico, cuando no de alguno de sus aspectos subsidiarios. Pareciera que a Caillet-Bois no le han importado hasta el final las relaciones que se entablan entre ficción y realidad o bien que las ha desdeñado en una búsqueda casi insistente de su módica intención crítica ⁽³⁾.

Hecha esta determinación, corresponde ocuparse de las afirmaciones y exponer algunas de ellas en lo que tienen de básicamente erróneas o contradictorias,

⁽³⁾ No puede dejar de hacerse notar que el presente ensayo no supera las conclusiones a que llegó David Viñas en su *Benito Lynch: la realización del Facundo* (Contorno N° 5-6). Viñas ha conseguido objetivar conflictos esenciales que transporta la obra de Lynch, además de acumular sus observaciones en torno a una médula crítica, a su objetivo nunca olvidado o lateralizado.

desde luego desde nuestro punto de vista sobre Lynch. En primer lugar, llama la atención la profusión de menciones a conceptos no muy recortados, tales como la relación entre campo y ciudad. En función de este mecanismo, Caillet-Bois puede hablar de la "depravación ciudadana", así como señalar "que la ciudad no ha podido desterrar aún de allí hábitos generosos que viven enquistados, como reliquias destinadas a perderse". O sea, como si Lynch fuera indiferente al hecho de que está reconociendo la imposición definitiva y final de la ley urbana en el campo. Lynch expone variantes (en cada una de sus novelas) a la aplicación de esta ley, resultante de un proceso complejo y que ha de tener por consecuencia final la liquidación de un hombre limitado —y por ahora sumiso en relación con la jerarquía de la estancia— para universalizarlo a la medida de la evolución íntegra del país. La ciudad por menos profundamente legítima que sea, elevará al campesino —ex-gaúcho— a una condición igualitaria que Lynch aprecia porque estima a esos hombres y no le place divisarlos en esa torpe zona intermedia entre civilización y salvajismo. De tal modo es así que el peón humillado intrínsecamente, sin ninguna intención personal, por el sabio inglés, ejemplifica esta ecuación en la cual todas las notas subsidiarias a la condición natural son derrotadas por la mera cultura, es decir por la mera ciudad. Ciudad y campo, entonces, poseen signos de valoración, juegan entre sí, sin que importen calificativos que puedan atribuirse a atribuladas reacciones subjetivas de Lynch.

Igualmente, cabe señalar la importancia que concede Caillet-Bois a la naturaleza. Se nos ocurre excesiva porque Lynch sitúa la acción en el campo (noción cultural) y no en la naturaleza (noción abstracta). Lynch liga su idea (preponderante) de campo a la de naturaleza en la creencia primaria, pero difundida, de naturaleza ética, en una legitimidad mayor del campo respecto de la vida ciudadana, legitimidad que se indica siempre melancólicamente, como el bien que se va perdiendo con graves consecuencias. Caillet-Bois parcializa en favor de la naturaleza un poco como si se tratara de una novela de la selva, de la montaña o del mar. El hecho de que haya inundaciones, incendios, guadales, no autoriza a olvidar que lo principal de la acción no surge de allí sino de la realidad estancia, única que provee significaciones concretas y particulares en la obra de Lynch. Tal vez porque no ha balanceado bien la relación entre naturaleza y cultura pueden convivir afirmaciones válidas ("Huir de la ciudad hipócrita y encerrarse en la fortaleza de la estancia, pero defendiéndose del asedio del campo que envuelve y envilece") con expresiones que se nos ocurren forzadas ("Esos tráfugas de la ciudad, que buscan en el campo la vida auténtica ¿no reflejan, acaso, en su esfuerzo por renunciar a las mentiras de la civilización, la parábola literaria de nuestro escritor, vuelto al campo y resentido con la ciudad, pero anotando con crueldad minuciosa los trazos amargos de la naturaleza agreste, impasible o enemiga").

El último párrafo transcrito se refiere otra vez a lo autobiográfico. Otro recurso que demuestra la insistencia del ensayista es la explicación por la transferencia. Caillet-Bois reitera sus explicaciones en este aspecto tomando unilateralmente ciertos mecanismos registrados por la psicología de la creación litera-

ria. En efecto, luego de los conceptos de Caillet-Bois se tiene la impresión de que, a través de Lynch, la creación literaria no sólo emerge del espíritu subjetivo sino que se agota en él. Caillet-Bois nos propone, por lo tanto, una interpretación del hecho literario como un circuito cerrado en el cual no cabe ninguna mención a la realidad. Así, la transferencia le sirve para demostrar cosas muy diferentes. Por un lado, le es útil para atribuir a Lynch búsquedas nostálgicas de uso personal (“Así fue el novelista transfiriendo, unos tras otros, los rasgos amargos de la sociedad que le obsedía a esta literaria, que hubiera podido servirle para recrearse entre seres que no fueran como los próximos); por otro, le viene bien para explicar los procedimientos literarios a que recurrió Lynch (“Quería ocultar las razones sentimentales de su huida literaria de la sociedad urbana y para ello apeló a los procedimientos de la narración realista, objetiva e impersonal.”) además de sugerir que son elegidos no por convenientes al objeto a relatar, del contenido a transmitir, sino por apropiadas a una subjetividad traumática, caracterológicamente incapaz de expresarse con nitidez y con autonomía (“Pero es también una actitud narrativa de una objetividad la más adecuada para el tímido, inseguro o huraño, cuando habla de lo suyo, porque le permite reatarse, como un observador imposible de identificar, escondido entre los personajes que crea.”). No creemos que este párrafo resista la menor generalización (sería como decir que Kafka es un audaz, desenvuelto, y seguro y que Zola y Butor son escritores tímidos) además de implicar una valoración no muy relevante del realismo como sistema de expresión literaria.

En resumen, el tono profesoral de este ensayo no se justifica más que sólo en un aspecto del trabajo, el metodológico. En cuanto al otro, no creemos que haya hecho ningún aporte realmente valioso.

Noé Jitrik

ROSA FRANCO, *Origen de lo erótico en la poesía femenina americana*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1960.

Origen de lo erótico en la poesía femenina americana, no intenta, como su título lo hace suponer, descubrir las raíces de lo erótico. En realidad pretende mostrar los aspectos éticos negativos que la autora, Rosa Franco, cree hallar en el erotismo de las poetisas americanas y en lo erótico en general como fuerza de creación estética.

El punto de partida de Rosa Franco, es la siguiente definición de lo erótico: “es algo presente en toda criatura normal” y luego “los enigmáticos designios de la naturaleza quieren que como defensa de la misma, lo erótico bañe a los seres con su burbujeante tibieza”. Tibieza es sin duda, la palabra clave. El erotismo es tolerado mientras no desborde los límites de lo que está bien visto, de la medianía; es tibieza pero apenas se convierte en calor constituye un pe-

ligro que debe ser evitado pues conduce a la perdición moral. Esta es en suma la tesis de Rosa Franco.

Por otra parte la definición de lo erótico que la autora propone, carece de toda relevancia dentro del encaadre que se pretende dar al ensayo; a lo que debe agregarse que toda intención de seriedad se ve comprometida por la inclusión de reflexiones de índole moralista completamente ajenas a lo específico del tema.

La primera página anticipa un juicio de valor sobre la experiencia recogida a través de la investigación: "Maravilloso viaje... y arriesgado, porque las más de las veces en Arte y en Amor, es como tirarse a un pozo desde cuyo brocal vimos su fondo poblado de nubes y estrellas y cuando ya en su profundidad creemos poder llegar a palpar las sublimes formas de estrellas y nubes, sus contornos se nos esfuman y sólo nos queda un amargo regresar con frío".

El erotismo puede canalizarse en muy diferentes aspectos afectivos y así surgen los distintos acercamientos que la autora intenta en las obras poéticas tratadas.

Bajo el título de "Erotismo dramático" analiza la autora la obra de Alfonsina Storni. Pronto descubre que el valor de esa poesía no puede velarse ni puede abandonarse en "un amargo regresar con frío", y aparece entonces un elemento al que se va a recurrir con cierta frecuencia a lo largo del ensayo; la búsqueda de una excusa más o menos válida para velar los acentos personales con un viso de moralidad convencional. Así, en el afán de limar asperezas, de entibiar, se dice "Hay en ella (Alfonsina Storni) un concepto sublime del amor y de la Humanidad... El hombre es una deidad, tanto más hermosa, porque es como ella misma, humana. Carne y fiebre, pero sobre ambas cosas, espíritu"; o bien "Comprende que ella (Alfonsina Storni) ha liberado, o tiene que liberar todas las ansias que por herencia ha recibido, y, acepta al fin, el saberse fuera de lo instituido, de lo normal, como consecuencia y reacción natural de una estirpe espiritualmente ahogada por mucho tiempo".

Razones tan superficiales no alcanzan a explicar un sentimiento apasionado como el de Alfonsina Storni. Tampoco puede considerarse la obra de Alfonsina Storni como un cauce por el que se vuelca un torrente de ansias heredadas; no es fácil aceptar que alguien se convierta, porque sí, en un receptáculo o un vocero de los anhelos sofocados de sus antepasados.

En Juana de Ibarbourou se analiza lo erótico como una manifestación del placer de vivir, según indica Rosa Franco, de "un sano erotismo, que es como reverenciar a la obra de Dios y a El, sin nombrarlo". La autora admite sin reservas el erotismo que encuentra en la poesía de Juana de Ibarbourou pues ésta se manifiesta en un tono ególatra, soberbio, "que obedece a la íntima satisfacción de ofrendar pureza"; porque la poetisa tiene "la buena soberbia constructiva de las íntegras mujeres bíblicas". Es decir, lo erótico es válido porque posee características éticamente valiosas.

Otra visión de lo erótico surge del estudio de "las narcisas" o "mujeres-aerolitos" como las designa Rosa Franco. Se considera así a Laura Victoria, Lucía Berardo y María Consuelo Garay. Laura Victoria "ha hallado en lo sexual

un incitante para la función poética-creadora". Lucía Berardo es descripta como "narcisista y atrevida en sus estrofas. Porque se lo dicta así su espontaneidad, también de origen erótico". Por último en *Locura de 100 distancias* de María Consuelo Garay, se señala "una preocupación que no es ya canto a Eros, sino análisis ante las fuerzas del dios". Lo que resta del capítulo son consideraciones acerca de la infelicidad que se proporcionan a sí mismas las mujeres-aerolitos, "¡Que reinas haraposas son de inmediato, las mujeres que alguna vez se sienten brillantes e importantes aerolitos!". ¿Será posible esperar una apreciación objetiva luego de un comentario como el transcripto?

El erotismo panteísta se caracteriza según Rosa Franco, porque "La naturaleza pone limpidez en los sentimientos y esa limpieza caracteriza los propósitos. Se espera el cariño y la admiración varonil con vehemencia, pero se lo piensa retribuir con fervorosa dedicación exclusiva". Una vez más todo el problema se reduce a una cuestión temática que no va más allá de la letra y del volumen físico del anuncio. "¿Cómo no ha de ser difícil por ejemplo, ahoncar en el sentido lírico, rico y esperanzado de este canto al "Hombre Naturaleza" de Tilde Pérez Pieroni?" Pero no se advierte el esfuerzo por vencer esa dificultad, como no se lo advierte en la interpretación de los casos de Ida Gramko, Graciela Rincón Calcagno y Serafina Muñoz, cuyas poesías también se incluyen en este capítulo.

"La raza, otro telón de fondo para lo erótico", se inicia con la siguiente consideración: "Ese apego a la raza es la fuerza que primero las hace atrevidas (a las poetisas) para expresar un sentimiento élvico y que luego las faculta para dejar aflorar las emociones amorosas". Hay aquí una confusión evidente de causas y efectos y una relación de los términos raza-erotismo lo suficientemente gratuita como para invalidar el más agudo ejercicio de ingenio. Es de hacer notar que los ejemplos que complementan las consideraciones ya expuestas, hubieran brindado, en un análisis eficaz, elementos capaces de sustentar con mayor efectividad la relación propuesta.

"También hay mujeres que investigan las razones de la carne. Y lo hacen precisamente porque hallan que esa carne está demasiado ligada al alma. Y así lo erótico se vuelca en un molde de intelectualismo casi filosófico". Esta reflexión es el punto de partida para la relación sexo-intelectualismo. Rosa Franco se conforma con indicar en el caso de una de las poetisas tratadas, Orfilia Bardsio: "Su intelectualismo la hace atrevida y él, solamente él, le otorga el derecho de rozar lo erótico cuando en busca de remotos orígenes del ser se siente aguijonada por la ansiedad". De nuevo el recurso de hacer aparecer un elemento de cualquier índole como excusa para lo erótico, sinónimo de pecaminoso.

Gabriela Mistral y su poesía sirven de pretexto para indagar sobre lo trágico y los celos en la poesía erótica. El amor no aparece en Gabriela Mistral —dice la autora— por "influencias ajenas, morbosas o complicaciones cerebrales. Toda la dignidad nace del amor al hombre elegido entre todos. Único". La misma tendencia moralizante subyace en el análisis del erotismo vertido en ansia maternal, como lo aclara la siguiente hipótesis: "el ansia maternal... pretende sublimar la atracción física".

Es innecesario considerar el capítulo "En busca de un ancla", pues se apoya en un plano exclusivamente biográfico, para recordar a aquellas poetisas que como mujeres no encontraron el amor. Tampoco incita a detenerse el capítulo dedicado a Dalmira Agustini, cuya obra poética merece, entre otros, los siguientes juicios: "La abstracción del medio real de la vida, en el amor, conduce a exaltaciones bellas sin duda, pero que se alejan de la verdad... todo lo desorbitado está condenado a perecer por falta de equilibrio". Cabe preguntarse si estas "exaltaciones bellas" están también alejadas de la verdad cuando adquieren valor estético en la creación artística.

Los dos últimos capítulos, "Las rondadoras de muros" e "Importancia metafísica del sexo en la mujer" están dedicadas a consideraciones generales que no implican en absoluto una elevación en el tono del ensayo. "Las rondadoras de muros", el título es de por sí muy elocuente, es el anatema final de Rosa Franco contra todas las poetisas tratadas a lo largo de su estudio, a pesar de la defensa ambigua que arriesga sobre alguna de ellas. Particularmente, escapa a su crítica Gabriela Mistral, que luego del "reconocimiento de errores cometidos ante la ruina de su propia vida", emplea sus energías en la creación.

Para Rosa Franco, lo erótico se da pues en las poetisas americanas como un producto de desviaciones morales siempre reprobables. No corresponde a este comentario realizar un análisis exhaustivo de los argumentos esgrimidos para probar ese supuesto aunque es lícito indicar que se trata de ideas remanidas, o desprovistas ya de significado, o meramente convencionales, y completadas a modo de corolario por máximas moralizantes. Un ejemplo entre muchos: "Muchas de las "rondadoras de muros" ignoran el valor de una buena amistad, por haber buscado siempre y únicamente el aliciente amoroso, y desconocen los afechos constructivos y bienhechores que ejerce sobre el ánimo aliciaído la compañía de los grupos laboriosos, los que estudian, los que trabajan, los que aman, aunque no nos amen. Y es allí precisamente, entre esos núcleos... donde el espíritu... comienza a tonificarse y a percibir la muelle sensación de "ser" experimentando el vivificante aleteo de la emulación, fin de la soledad moral".

En "Importancia metafísica del sexo en la mujer" Rosa Franco intenta un alegato feminista, retórico y superficial, aunque pretenda consolidarlo, dándole matices de réplica a las teorías de Weininger, Adler, Jung, Simmel y otros, teorías que por supuesto no expone, aunándolas bajo el común denominador del antifeminismo. Todo este capítulo se caracteriza por la endeblez de los argumentos expuestos y la falta de coherencia en el tratamiento de los temas.

A la debilidad conceptual debe añadirse el manifiesto fracaso del análisis literario y un criterio bastante discutible en la selección de los textos. Esto último provoca la acumulación de sub-temas que carecen de base sólida y cuestionan la lógica interna con que fue pensada la totalidad del trabajo.

Este ensayo fue publicado con el patrocinio del Fondo Nacional de las Artes. Aconsejó su edición un jurado compuesto por Enrique Banchs, Jorge Luis Borges, José Luis Lanuza y Miguel Alfredo Olivera.

Norma B. Desinano

JUAN GOYTISOLO, *Problemas de la novela*, Barcelona, Edit. Seix-Barral, 1959.

El libro no es un estudio organizado sobre el tema, es solamente una colección de nueve artículos publicados en su mayoría por el semanario *Destino* durante los años 1956, 1957 y 1958 (1). Por esta razón, y tal vez, por presiones de la censura, las ideas de Goytisolo aparecen fragmentadas y dispersas y hay que rastrearlas en diversos lugares del texto. Son artículos de batalla, escritos para las necesidales polémicas del día. No obstante, el libro es valioso porque encara problemas muy candentes de la literatura actual, especialmente de la situación y posibilidades de la novelística española.

Lo que intenta Goytisolo es una renovación de ésta; para ello trata de aplicar a España el andamiaje teórico de Jean-Paul Sartre, lo supera de algún modo, y llega a postular una literatura realista basada en un rescate de la tradición realista española (La Picaresca, Galdós, Baroja) y en una renovación de la técnica novelística que incorpore los aportes de la narrativa mundial contemporánea. Estudia levemente los procesos sufridos por la actual novela francesa, italiana, norteamericana, los compara con lo que sucede en España y solicita para ésta una puesta a tono y su inscripción en la realidad del siglo.

Con miras a eso Goytisolo rechaza una narrativa intelectualizante, extraliteraria, ejemplificada por Unamuno, y en la cual el mundo y los personajes son mera transcripción literal de las ideas del autor, es decir, novelas en las cuales se mueven personajes como muñecos, seres no vivos, no libres, que necesitan un lector también no libre, un cómplice en disponibilidad. Unamuno no es un novelista genuino, es un pensador que se vale de sus novelas para exponer sus ideas. La voluntad de probar agosta la vena vital y produce obras muertas.

Pero más duramente aún, Goytisolo enfrenta y condena el divorcio entre el autor y la sociedad, característico de toda la literatura española actual. Ataca el "inofensivo espantajo" del orteguismo y sus intentos de deshumanizar el arte y crear una novela pura, extrasocial, aislada de las preocupaciones de su tiempo. Condena, en fin, toda la novela psicológica burguesa, esa delicada flor de invernadero creada para distraer los ocios de las élites económicas. Bajo la sombra del orteguismo se desarrollaron en España dos literaturas paralelas: "una popular y folletinesca, demagógica y embrutecedora (Insúa, Pedro Mata, Felipe Trigo); otra deshumanizada y formal, minoritaria y esteticista (Miró, Jarnés, Pérez de Ayala)", dicotomía que corresponde evidentemente a la de una sociedad donde la división en clases está muy agudizada: basura estupefaciente para el pueblo y narcóticos que adormezcan la mala conciencia de sus explotadores.

(1) "Problemas de la novela", 1956; "Los límites de la novela", 1957; "Novela francesa. Novela americana", 1957; "La nueva psicología", 1957; "El caso Robbe-Grillet", 1958; "La novela en Italia", 1958; "Ortega y la novela", 1958; "La Picaresca, ejemplo nacional", 1957; "La herencia de la Picaresca", 1957. Se incluyen como apéndices varios textos relacionados con los temas de los artículos.

En efecto, España soporta las consecuencias de la situación política mundial. El fascismo que fue liquidado en la guerra pervive en ella alentado por el vuelco cada vez más acentuado de todo el capitalismo internacional hacia las formas políticas de derecha. Profundamente insertada en la órbita belicista del imperialismo, España sufre las vicisitudes de la Dictadura, un atraso social y cultural inimaginable para cualquier otro país europeo (salvo Portugal, por supuesto). Con respecto al asunto que nos ocupa, España ha quedado al margen de la renovación de la novela contemporánea. Esa novela que ha ampliado su temática y su público, que ha incorporado personajes y ambientes hasta el momento desechados por el género ("pobres peones agrícolas, obreros sin trabajo, negros analfabetos"), una novela que se inscribe en un realismo cada vez más franco e integral, que, en virtud de ese ensanchamiento necesitaba de una renovación de la técnica narrativa. Dicha nueva técnica se ha ido elaborando a lo largo de todo el proceso sufrido. En España, salvo casos aislados (los citados por Goytisolo: Cela, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, los hermanos Goytisolo y algún otro muy reciente) muy poco de esto ha sucedido, no existe en ella una corriente equivalente al neorrealismo italiano, por ejemplo. Las condiciones que posibilitaron el desarrollo y la difusión de éste —derrota del fascismo, incorporación de auténticos narradores al cinematógrafo—, no se produjeron en España. Muy por el contrario, la persecución política hizo que sólo quedaran en la península los escritores menos revolucionarios, el exilio de los mejores seccionó la tradición literaria y produjo un hiato fatal. Los escritores jóvenes se encuentran un poco ante el vacío, sumergidos en una situación liberticida que impide el ejercicio total de sus potencialidades. El reciente aflojamiento de la tensión no es suficiente y, además, no produce de inmediato sus posibles pequeños frutos (*).

Juan Goytisolo, escritor lúcido de su tiempo, se sitúa, analiza y toma posición. "Mostrar que el destino del hombre es el hombre: transformar el destino en conciencia: he ahí la misión del artista". Y para eso el artista, caso concreto: el novelista español de hoy, debe ampliar el mundo de sus obras, debe ejercer sobre la sociedad en que vive, una labor de *observación*, debe analizar y juzgar y realizar un valeroso trabajo de *denuncia* ¿Sus apoyos, sus fuentes? Las conquistas de la novela contemporánea (los norteamericanos: Dos Passos, Hemingway, Faulkner; el neorrealismo italiano), la nueva psicología del comportamiento con todo lo que su aplicación significa para la renovación de la técnica narrativa, la propia tradición española.

Ahora bien, Goytisolo no aclara cuál sea ese realismo a que aspira. Nos encontramos primero con que dicho realismo necesitaría la adopción para la narrativa de una técnica behaviorista: el escritor se transforma en un observador externo para quien lo único real es lo que sucede delante de sus ojos, se limita a describir lo que ve y a transcribir los diálogos que oye. Es decir: habiendo

(*) Los mismos Goytisolo constituyen un caso ejemplificador: Juan vive exilado en París, Luis sufre prisión en España.

incorporado a su mundo personajes que participan de una distinta cosmovisión y ante la ineficacia del método psicológico introspectivo para estudiarlos, debemos limitarnos a describirlos simplemente como se nos aparecen. Goytisolo cita a Merleau-Ponty: "...estudiar [un sentimiento] como comportamiento, como una determinada modificación de mis relaciones con el prójimo y el mundo... Cólera, vergüenza, odio, amor, no son hechos psíquicos ocultos en lo más profundo de la conciencia del prójimo, son tipos de comportamiento y estilos de conducta visibles desde fuera. Están en este rostro o en aquellos gestos y no ocultos tras ellos".

Se comprende que, utilizado en todas sus consecuencias, este método cuya aplicación a la novela viene directamente de la influencia del cine, conduce inevitablemente a la nueva objetividad de Robbe-Grillet y sus acólitos. (He aquí un fragmento de *La celosía*, de Robbe-Grillet:

"La mano izquierda —que rodea los cabellos sin apretarlos, entre la muñeca, la palma y los dedos— le deja libre paso por un momento y luego se cierra de nuevo, volviendo a reunir los mechones con un gesto seguro, rotundo y mecánico, mientras el cepillo continúa su carrera hasta la punta más extrema. El ruido, que varía progresivamente de un cabo a otro, no es entonces más que una serie poco nutrida de chasquidos secos, los últimos de los cuales se producen cuando el cepillo, abandonando los cabellos más largos, empieza ya a subir de nuevo por la rama ascendente del cielo"...), tendencia que es acusada con razón por Goytisolo de caer en un nuevo formalismo, tan esteticista como la minuciosa novela psicológica burguesa. Añade luego (citando a Céline) el empleo del monólogo interior como uno de los recursos que distinguirán a la novela del cinematógrafo, y después parece inclinarse con ese mismo fin hacia la necesidad de una *recreación* del lenguaje, pero no nos dice en qué consistirá esa recreación.

Tampoco, como dijimos, llega a formular con total claridad las características de aquel realismo que postula. Todo lo más nos habla de un *realismo relativo*, producto de la inevitable *parcialidad* de todo escritor "En la moderna novela ya no hay juicios inapelables ni verdades absolutas sino parcialidad, ambigüedad, relativismo: el novelista admite fácilmente que un hecho tenga pluralidad de versiones". Behaviorismo y monólogo interior crean un nuevo tipo de lector: el lector activo a quien hay que "*presentar* en lugar de *decir*, *sugerir* en vez de *explicar*", es decir, el lector a quien se le propone un material literario del cual él debe extraer una solución personal. Dicho "material literario" no es de ningún modo una transcripción literal de la realidad bruta, es también producto de una elección personal: la del escritor. Este carácter personal de la elección es el que carga de poesía a la novela. Poesía en la novela sería para Goytisolo la "visión depurativa de esta realidad que constituye la base de la obra novelesca".

Es decir, existe en Goytisolo una toma de conciencia de los enormes cambios que se producen en la novela contemporánea comprendiendo todos sus planos: temática, lenguaje, ampliación y transformación del lector. Existe el objetivo ineludible de renovar la novela española, que hasta ahora se ha quedado atrás de su tiempo con respecto a otras literaturas. Pero nos parece que fracasa cuando in-

tenta desarrollar en detalle las tareas concretas a realizar. Existe, es nuestra opinión, la carencia de una base filosófica coherente e integradora. Podemos sospechar, a veces, cuál es la que alienta en el fondo de sus artículos. Por ejemplo, cuando en "La herencia de la Picaresca" nos dice que ciertas obras "tenían su razón de ser en un contexto y dentro de una estructura histórica hoy desaparecidos" y más adelante: "Cuando Alemán, Quevedo o Estebanillo González nos hablan del hampa, no olvidan que es el resultado lógico de una estructura social..." podemos arriesgarnos y decir que Goytisolo se apoya en el marxismo o, mejor, en los planteos sartreanos de la literatura, que hay debajo de todo ello una sustentación filosófica historicista. Pero no son sino suposiciones aproximativas. En ningún momento nos indica cuál será el método que utilizará para comprender esa estructura social o ese contexto histórico, o para investigar los mecanismos mediante los cuales esas infraestructuras condicionan el plano aparenicial externo. Existe además la indudable presión de la censura que torna peligrosa cualquier exposición franca de un pensamiento que sólo por verdadero es subversivo. Pero lo que en el fondo pesa, más importante que esas dos dificultades innegables, es tal vez la imposibilidad de proyectar en su totalidad un realismo *a priori*. Hay toda una corriente social, un condicionamiento histórico que impulsa a los escritores contemporáneos a salir de las nieblas esteticistas de una literatura de escape, y los inclina cada vez más a realizar un realismo de nuevo cuño, el realismo de nuestro siglo ⁽³⁾. Cuando se haya conseguido, vendrán los críticos sobre esa materia ya lograda y podrán sistematizarla.

Romeo B. A. Medina

⁽³⁾ Goytisolo novelista supera a Goytisolo ensayista. En sus novelas —y sobre todo en su libro de relatos *Para vivir aquí*— va más allá de sus propios planteos teóricos. Consigue —y no de una manera mecánica— ese realismo a que aspira. De lo cual nos alegramos: se salva en gran parte de esa narrativa intelectualizante que él mismo condena.

LIBROS RECIBIDOS

Universidad Nacional Autónoma de Méjico: "Cinco escritores hispanoamericanos", por S. Fernández. "R. López Velarde: Ensayos", por R. de Alba. "Grandeza Mejicana", por R. de Balbuena. "Compendio bibliográfico del triunfo parténico de Don Carlos de Sigüenza y Góngora", por M. Toussaint. "Epístolas a M. Gutiérrez Nájera", por Othon E. de Brakel Welda. "Koxhox y Kikequetzel, una historia mexicana", por Martín C. Wieland. "Sobre el modernismo, polémica y definición", por J. Marinello. "La literatura fantástica en la Argentina", por A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero. "La Celestina y Otelo", estudio de literatura y gramática comparada", por M. Quijano Terán. "Noches tristes y días alegres" y "El pensador mejicano", por Fernández de Lizardi. "La novela picaresca", por J. M. Lope Blanch. "Las paredes oyen" y "Los pechos privilegiados", por J. Ruiz de Alarcón. "Mitos indígenas", selección de Agustín Yáñez. "Teatro indígena prehistórico", prólogo de F. Monterde. "Poesía neoclásica", selección de Octaviano Valdés. "Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a Sor Juana Inés de la Cruz en el Tercer Centenario de su nacimiento". "El paisaje de Hispanoamérica a través de su literatura", por G. Ginés de los Ríos. "Imagen de la poesía mejicana contemporánea", por R. Leiva.

Fondo Nacional de las Artes: "Manuscrito en el espejo", por M. Mosquera. "El guasquero", por L. A. Flores. "Tierra soñada", por J. Liebermann. "Cachorro", por M. del Carmen Leonard de Amaya. "Tutú Marambá", por María E. Walsh. "Suma y sigue", por E. González Lanuza. "La sin razón", por R. Chacel. "El ascensor y otros cuentos", por M. Lancelotti. "El tiempo más hermoso", por J. Vocos Lescano. "Don Frutos Gómez, el comisario", por V. Ayala Gauna. "Las aguas de Mara", por M. Soboleosky. "Cuentos para la dueña dolorida", por J. J. Manauta. "La trampa", por M. B. seo. "La puerta del bosque", por A. Cerretani. "La breve curva", por J. Loubet. "María Rosa en primavera", por M. Victoria. "Atá el hilo y comencé de nuevo", por J. Villafañe. "Origen de lo erótico en la poesía femenina americana", por R. Franco. "Arriba pasa el viento", por F. Lorenzo. "La otra tierra", por R. Navarro. "La gloria de piedra", por N. de los Ríos.

Instituto Iberoamericano de la Universidad de Gotemburgo: "Jorge Luis Borges, un ensayo de interpretación", por R. Gutiérrez Girardot. "Sancho Panza, hombre de bien" por Seif Sletsjöe.

Instituto Nacional de la Tradición: "La décima en Méjico", por V. Mendoza.

Instituto Nacional de Filología y Folklore: "Cuentos folklóricos de la Argentina" por S. Chertudi. "Historia del folklore argentino", por J. A. Carrizo. "Reuca, folklore puntano".

Espasa Calpe Argentina: "La comida bajo los castaños", por A. Maurois. "La escuela de los indiferentes", por J. Giraudox. "Diario de un escritor", por F. Dos-
toiewsky.

Editorial Kraft: "Psicología de Sarmiento", por N. Rojas. "La poesía del simbolismo", por L. de Vedia. "La puerta mágica", por A. von der Heyde G.

Sur: "La semilla muerta", por Ana Gándara. "La vida blanca", por E. Mallea.

Editorial Zamora: "Antología poética de Mayo", por H. Mirri. "Obras completas", por E. Larreta, 2 tomos.

Universidad de Buenos Aires: "Contribución a la bibliografía de la literatura argentina", por Hōracio J. Becco.

Editorial Alfa, Montevideo, Uruguay: "La cara de la desgracia", por C. Onetti. "Vanguardismo y revolución", por M. Maidanich. "La casa inundada", por F. Hernández.

Universidad Nacional de Tucumán; Instituto de Lenguas Vivas: "Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días", por Hellmuth Albrecht, 3 tomos.

Instituto de Humanidades de la Universidad del Sur: "Diccionario comentado Mapuche — Español", por E. Erice. "Cartomancia y poesía", por J. Rest. "Temas de crítica y estilo", por C. Ciochini. "La novela de post guerra", por M. Lamana. "Oratoria política y oradores del ochocientos", por R. Olivar Bertrand. "Sobre la significación mágica del arte ruprestre nordpatagónico", por R. Casamiquelo. "Jaryas andaluzas", por R. A. Borello. "Sobre el capítulo VI de la primera parte del Quijote", por E. Rubens. "Estética del color en la lengua latina", por R. Camarero. "Dos estudios", por Xavier Abril. "En busca de una expresión argentina", por F. Maffei.

Instituto de Cultura Puertorriqueña: "Apuntes para la historia literaria de Puerto Rico", por F. Manrique Cabrera. "Visión histórico crítica de la literatura puertorriqueña", por J. Rivera de Alvarez. "Consideraciones sobre la lengua en Puerto Rico", por R. del Rosario. "Figuración de Puerto Rico y otros estudios" por Concha Meléndez. "Expresión de Hispanoamérica", por J. A. Balseiro. "Antología de autores puertorriqueños: El cuento", por C. Meléndez.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata: "La novela rural de B. Lynch", por J. Caillet Bois. "La elaboración literaria de Martín Fierro", por A. H. Azeves. "Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo".

REVISTAS RECIBIDAS

La Educación: Nos. 17, 18. (Unión Panamericana. Wáshington. División de Educación).

Educación: N° 1. (Facultad de Ciencias de la Educación. Paraná. Entre Ríos).

Boletín de estudios germánicos: T. IV. 1960 (Inst. de lenguas y literaturas modernas Sección literatura alemana de la Universidad Nacional de Cuyo).

Revista Nacional de Cultura: Nos. 138, 139, 140-141, 144. (Ministerio de Educación Caracas, Venezuela).

Et Caetera: Nos. 27, 28, 29, 30. (Guadalajara, Méjico).

Asonante: N° 1. (Asociación graduados de la Universidad de Puerto Rico).

Revista de Humanidades: N° 3. (Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba).

Cuadernos de Cultura: Nos. 49, 51. (Publicación bimestral. Edit. Anteo. Buenos Aires).

Nordeste: N° 1. (Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Chaco).

Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas: N° 1. (Ministerio de Educación de la Nación).

Comentario: Nos. 24, 25, 26, 27, 28. (Publicación del Instituto judío argentino de cultura e información).

Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura: Nos. 40, 41, 42, 43, 44, 45 y suplemento, 47 y suplemento, 48, 49, 50, 51, 52, 53. (París, Francia).

Universidad de San Carlos: Nos. 49, 50, 51. (Publicación cuatrimestral. Guatemala).

Revista de literaturas modernas: N° 2. (Instituto de lenguas y literaturas modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza).

Revista de literatura argentina e iberoamericana: Año I, N° 1 y 2 (Instituto de lenguas y literaturas modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza).

Índice Cultural Español: Nos. 178, 180, 181. (Dirección General de Relaciones Culturales. España).

The University of Kansas City Review: N° 4, Vol. XXVII.

Azor; *Revista de poesía*: Nos. 2, 3-4. (Mendoza).

Letras del Ecuador: Nos. 116, 117, 119. (Publicación semestral de la Sección de Literatura y Bellas Artes de la Casa de la Cultura).

Marcha: (Semanaario Montevideo, Uruguay).

La Gaceta de Méjico: (Publicación mensual del Fondo de Cultura Económica).

DONACIONES PARTICULARES

De la colección "Las grandes obras": "El espejo de la muerte", de M. de Unamuno "Saudades", de F. Villaespesa. "El cocodrilo", de F. Dostoiewsky. "Los siete ahorcados", de L. Andreiev. "La sociedad del porvenir", de J. Grave. "La vida" y "Los dolores del mundo", de A. Schopenhauer. "La sociedad y la propiedad terrena", de L. Tolstoi. "La visión del Cristo Rojo", de M. Piedrabuena. "La función social del arte", de M. Nordeau. "Virilidad", de G. Papini. "Luisa de Leclercqu", de P. Verlaine. "Reflexiones sobre la violencia", de J. Sorel. "Obras poéticas", de J. Santos Chocano. "Las siete mujeres de Barba Azul", de A. France. "Impresiones de mi viaje por Norteamérica", de K. Hamsum. "De Dios y el Estado", de M. Bakumine. "Los hijos del amor" de F. Urales. "La conquista del pan", de P. Kropotkine.

De la colección "Los pensadores": "Páginas dispersas", de R. Barrett. "El arte y la ciencia", del mismo autor. "Flos Sophorum", de E. D'Ors. "Mis odios", de F. Dostoiewsky. "El anticristo", de F. Nietzsche. "El Spleen de París", de C. Baudelaire. "La moral religiosa", de Voltaire. "La quinta esencia del comunismo", de J. Wells. "Manual del revolucionario", de B. Shaw. "La muerte de Jesús", de E. de Queiroz. "Lo que debe hacerse", de L. Tolstoi. "La revolución a través de los siglos", de A. Hamon.

"Preludios de la lucha", de Pí y Arsuaga. "El A. B. C. del comunismo", de N. Bujarin. "Moralidades actuales", de R. Barrett. "Misas herejes", de E. Carriego. "Los simples" de A. Junqueiro. "El resplandor en el abismo", de H. Barbusse. "Pasteur y su obra", de M. Escamez. "Verbo de admonición y combate", de Vargas Vila. "Idilios y fantasías de P. Baroja. "Clericanallas", de L. Bonofoux. "La infancia de Ramón y Cajal por él mismo". "Los comediantes sin saberlo", por H. de Balzac. "Superchería", de L. Alas.

De la colección "Los intelectuales": "La rebelión de los ángeles", de A. France. "Escritos filosóficos", de E. Renán. "Muestras", de J. Echegaray. "El amor, las mujeres y la muerte", de A. Schopenhauer. "La bestia humana", de E. Zola. "Conversaciones sobre el comunismo anárquico", de E. Malatesta. "Don Quijote", de G. Carducci. "Mozart y Salieri", de Puschkin. "La justicia", de Maeterlinck. "La casa de Nucingen", de H. de Balzac. "Crítica contemporánea", de M. Nordau. "Visto y vivido", de J. Dicenta. "Carteles", de R. González Pacheco. "Zadig o El destino", de Voltaire. "Los campesinos", de A. Chejov. "La risa roja", de L. Andreiev.

De la colección "La tradición americana": "De la misma lonja", de J. de Viana.

De la colección "La novela de hoy": "Sensitiva", de Capitaine Funes.

De la colección "Teatro y literatura": "Ariel", de E. Rodó.

De la colección "Los selectos": "Memorias del Marqués de Brodomin", de R. Valle Inclán.

De la colección "Claridad": "El defensor de la revolución proletaria".

De la colección "Los inmortales": "Luna benamor", de V. Blasco Ibáñez. "Tríplico", de J. Lorrain.

De la colección "La novela semanal": "El miedo", de P. Sondereguer. "La volup-tuosidad del poder", "La suerte", del mismo autor.

Revista Nosotros: Nos. 1 al 93; 176 al 300.

"Cerro Bayo", de A. Yupanqui. "Las bestias del tiempo", de A. Capelletti. "Un viento hecho de pájaros", de Graciela de Sola. "Ubu Roi", de A. Jarry. "Dante", de L. Gillet. "Pampa", "El inventor del saludo", "El mito Francisco Godoy", "Picoverde" de Fausto Hernández. "Yacú-Toro", de F. Hernández y E. Díaz Molano. "Realismo y realidad en la narrativa argentina", de Juan C. Portantiero.

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE LETRAS

ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA, por Emilio Carilla, 255 págs. Rosario, 1958.

PROYECCION DEL ROSISMO EN LA LITERATURA ARGENTINA, Seminario del Instituto de Letras, 245 págs., Rosario, 1959.

LA FORMA EN GONGORA Y OTROS ENSEYOS, por Oreste Frattoni, 145 págs., Rosario, 1961.

LA LITERATURA ARGENTINA VISTA POR UN CRITICO BRASILEÑO EN 1844, por Félix Weinberg, 72 págs., Rosario, 1961.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS N° 1, 96 págs., Rosario, 1959.

Indice.

Carta-Prólogo al lector.

El camino francés y las creaciones literarias del medioevo español, por Luis Arturo Castellanos.

Para la lectura de un "sueño" de Quevedo, por Oreste Frattoni.

"Trilce" de César Vallejo. Poema XXIII, por Aldo F. Oliva.

Dos ediciones del "Facundo", por Emilio Carilla.

Los dos mundos de "Adán Buenosayres", por Adolfo Prieto.

Comentarios bibliográficos por Carlos E. Saltzmann, Ada. Donato Carril, Noemí Ulla y Hebe Monges.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS N° 2, 91 págs. Rosario, 1960.

Indice.

Cambaceres: adentro y afuera, por Noé Jitrick.

Juan María Gutiérrez y Jorge Ticknor, por Emilio Carilla.

El pasado, en una estampa de Miró, por Luis Arturo Castellanos.

Comentarios bibliográficos por Graciela García Montaña, Marta Serimaglio, Clotilde Gaña, Norma B. Desinano, Laura Milano, Moemí Ulla y Lucrecia Castagnino.

En prensa:

LA LITERATURA AUTOBIOGRAFICA ARGENTINA, por Adolfo Prieto.

EL EMBAJADOR SARMIENTO, por Emilio Carilla.

Correspondencia. Instituto de Letras, Entre Ríos 750, Rosario. Santa Fe. República Argentina.

IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL
SANTA FE - REPUBLICA ARGENTINA