

Facultad de Filosofía

Instituto de Letras  
n. 8

Boletín  
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Filosofía

Instituto de Letras  
n. 8

Boletín  
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

INSTITUTO DE LETRAS

*Director Interino*

Prof. LUIS A. CASTELLANOS

*Secretaria Técnica*

ROSA F. BOLDORI

*Ayudantes*

MARIA DELIA RASETTI  
INES ROSALIA SANTA CRUZ

## INDICE

ISABEL ORSI, <i>Antonio Machado visto por sí mismo</i>	5
ROSA F. BOLDORI, <i>Antonio Di Benedetto y las "zonas de contacto" en la literatura</i>	45
EDUARDO A. DUGHERA, <i>Revisión de "La pampa gringa"</i>	57
ELENA BEATRIZ LABORDE, <i>La figura femenina en la obra dramática de Lope de Vega</i>	65
LUIS ARTURO CASTELLANOS, <i>50 años de novela española II</i>	85
<i>Comentarios bibliográficos:</i>	
VICENTE LEÑERO, <i>A fuerza de palabras</i> , por Rosa Boldori	105

## ANTONIO MACHADO VISTO POR SÍ MISMO

por ISABEL ORSI

### RETRATO (1)

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,  
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,  
y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
pero mi verso brota de manantial sereno;  
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

(1) Poema I de *Campos de Castilla*. Págs. 733/4.

**NOTA:** Todas las citas, salvo aquellas en que se indica otra cosa, pertenecen a *Obras completas de Manuel y Antonio Machado* (Edit. Plenitud, Madrid, 1957, 3ª ed.).

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo  
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraré's a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Intentamos penetrar en “los jardines del poeta (1), en su “hortus conclusus”, cuyo recogimiento —el mismo Machado se autocalifica de intimista (2)— no alcanza a alterar el sólo sonar de una fontana de agua clara, ascendiendo por los treinta y seis alejandrinos de su “Retrato”, tendidos a modo de escala; la cual hunde los peldaños de su primer cuarteto en el pasado más lejano, en los recuerdos más tempranos de la vida, y proyecta los del último hacia un futuro que avanza más allá del tiempo, que es ya eternidad.

\*\*\*

(1) *A Juan Ramón Jiménez. Los Jardines del poeta*, de *Los complementarios*. Pág. 1190.

(2) *Para un estudio de literatura española. La lírica*, de *Notas sobre la poesía*. Pág. 1222.

Toda obra auténtica es revelación, expresión, mimesis —en alto grado inconsciente— del alma de su autor, de su peculiar interpretación de la existencia, de la manera como se realiza su encuentro con el mundo y como éste resuena en su subjetividad, de todo su complejo humano, de todo lo que él es, aun sin saberlo, de aquello que, estando latente, es sólo oscuramente intuido. En tal sentido, toda obra auténtica es autobiográfica, por cuanto a través de ella se proyecta, a ella se transfiere, se transpone, una personalidad; en tal sentido, también pudo Goethe decir: “Cuan- to de mí se conoce no son más que fragmentos de una gran confesión” (3).

El escritor que moja su pluma en su propia savia vital, el verdadero escritor —quíralo o no— al escribir, se confiesa. Así, Machado.

Del conjunto de su producción, he separado aquel poema en que se confiesa de intento, en que se autorretrata consciente y voluntariamente, para cotejarlo con el resto de su inevitable confesión, a fin de descubrir hasta qué punto hay correspondencias, complementos o, acaso, contradicciones.

## CAPÍTULO I

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,  
y un huerto claro donde madura el limonero;  
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;  
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Azahares de patios andaluces perfuman la poesía con ecos modernistas del primer Machado; barridos luego —ecos y azahares— por las ráfagas heladas del cierzo castellano, sólo nos quedan los “ramajes yertos” (1), descarnados, del mejor Machado.

Cuando abreva éste su sed de poesía en las fuentes morunas, legendarias, verdinosas, “de lengua encantada” (2), en cuyo “fondo sueñan /

(3) Parte II, libro VII de *Autobiografía. Poesía y verdad*. Obras completas. Aguilar, 1950 (Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens). Pág. 1601.

(1) Poema XXV de *Campos de Castilla*. Pág. 794.

(2) Poema VI de *Soledades*. Pág. 656.

los frutos de oro" (3), nos brinda versos cantarinos, musicales, de cristal que salta sobre "el blanco mármol" (4) con ritmos rubendarianos, contándonos "historias viejas de melancolía" (5). Si la asocia, en cambio, "en las tierras altas / por donde traza el Duero su curva de ballesta / en torno a Soria" (6), oímos rumor a manantiales vírgenes, a agua borbollante rompiéndose entre peñascos afilados y desnudos, cuyo "glu-glu" (7), simple y elemental como la naturaleza de que brota, nos refiere historias de "lo eterno humano" (8).

(3) Y una y otra voz, ambas a coro, expresan lo más bello, lo mejor timbrado, de toda la obra machadiana. Nunca el poeta simbólico y onírico que divaga y se pierde por las tortuosas, intrincadas galerías de sus sueños; mucho menos el poeta-filósofo —más filósofo que poeta— de las sentencias escépticas, irónicas, de los donaires agudos, ingeniosos, provocan la emoción que el altísimo lírico. Mezclado con el paisaje andaluz, Machado nos descubre su sentimentalismo juvenil, romántico; amasada con lo castellano, su honda ternura. Y entre los dos, además de su alma, nos da, apresada, el alma de España.

Ora en Andalucía (Sevilla, Baeza), ora en Castilla (Madrid, Soria, Segovia), vive Machado casi toda su vida, y cree que en ellas vive también España casi toda la suya. Considerando, en el "Juan de Mairena", las posibilidades filosóficas hispánicas, dice: "Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza" (9).

La tierra sobre la que "corre el Duero / por entre grises peñas / y fantasmas de viejos encinares" (10) y la del "Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles" (11) palpitan en una larga serie de descripciones magníficas, trazadas con los rasgos más representativos de sus respecti-

(3) Poema VII de *Soledades*. Pág. 657.

(4) Poema VI de *Soledades*. Pág. 655.

(5) Poema VI de *Soledades*. Pág. 656.

(6) Poema XXV de *Campos de Castilla*. Pág. 794.

(7) Composición N° XIX del Poema IX, de *Nuevas Canciones*. Pág. 889.

(8) Prólogo de *Campos de Castilla*. Pág. 731.

(9) Cap. XXXIV de *Juan Mairena*. Pág. 1114.

(10) Poema XXIX de *Campos de Castilla*. Págs. 796/7.

(11) Poema XX de *Campos de Castilla*. Pág. 790.

vas esencias, de sus respectivos caracteres definidores. El efecto se logra tanto por la expresividad de los elementos escogidos, como por la maestría de su representación y los fuertes contrastes de color entre la galería de cuadros castellanos y la de cuadros andaluces.

Empecemos por recorrer ésta: "...en estos campos de mi Andalucía, / ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera. / Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / imágenes de luz y de palmeras, / y en una gloria de oro, / de lueñes campanarios con cigüeñas, / de ciudades con calles sin mujeres, /bajo un cielo de añil, plazas desiertas / donde crecen naranjos encendidos / con sus frutas redondas y bermejas; / y en un huerto sombrío, el limonero / de ramas polvorientas /y pálidos limones amarillos, / que el agua clara de la fuente espeja, / un aroma de nardos y claveles / y un fuerte olor de albahaca y hierba-buena; / imágenes de grises olivares / bajo un tórrido sol que aturde y ciega, / azules y dispersas serrañas / con arreboles de una tarde inmensa". Al llegar a este punto desgranando unos versos que creíamos transidos de cariñosa nostalgia, nos sorprenden los que los siguen: "mas falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón" (112). ¿Qué quiere decir? ¿No ama el poeta la tierra en que nació? Desde que se encontró con Castilla, para ésta fueron sus predilecciones, y si a Andalucía la llama "tierra mía" (13), a Castilla, "tierra de alma" (14); y se declara "extranjero en los campos de mi tierra" (15), para aclarar en seguida: "—yo tuve patria donde corre el Duero...—" (16).

Claramente explica él la dirección de sus sentimientos en el prólogo a "Campos de Castilla": "Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada —allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba— orientaron mis pasos hacia lo esencial castellano" (17).

Era natural que así fuera, no sólo por el motivo afectivo que el poeta apunta, también por inclinación de su temperamento: sobrio, austero, simple, recogido, elegíaco. Como era natural también que su hermano

(12) Poema XXIX de *Campos de Castilla*. Pág. 797.

(13) Poema XX de *Campos de Castilla*. Pág. 791.

(14) *Idem*.

(15) Poema XXIX de *Campos de Castilla*. Pág. 796.

(16) *Idem*.

(17) Prólogo de *Campos de Castilla*. Pág. 731.

Manuel, galante, madrigalesco, voluptuoso, modernista, menos profundo, quien dice de sí mismo: “—Soy de la raza mora, vieja amiga del Sol— /.../ Tengo el alma de nardo del árabe español”<sup>(18)</sup> y quien busca “besos, besos a millares. / ¡Siempre amores! ¡Nunca amor!”<sup>(19)</sup>, encuentra en las algarabía y la pasión gitanas sus principales motivos de inspiración, y sus “Cantares” fueran: “Vino, sentimiento, guitarra y poesía / hacen los cantares de la patria mía... / Cantares... / Quien dice cantares, dice Andalucía”<sup>(20)</sup>.

La inspiración de Antonio asciende a las cumbres en alas de Leonor y de Castilla. Muerta ella, él “a solas con su sombra y con su pena”<sup>(21)</sup>, mientras camina “triste, cansado, pensativo y viejo”<sup>(22)</sup>, por los campos de Baeza, recrea las dos imágenes: la de la dulce compañera y la de “Soria fría, Soria pura, / cabeza de Extremadura”<sup>(23)</sup>, unidas en una misma intuición poética: “¿No ves, Leonor, los álamos del río / con sus ramajes yertos? / Mira el Moncayo azul y blanco; dame / tu mano y paseemos”<sup>(24)</sup>.

Muchas veces, desde la tierra luminosa del mediodía, vuela su imaginación hacia la meseta descarnada, en el corazón de España, porque “en la desesperanza y en la melancolía / de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva” —dice en el sentido y bellissimo poema de despedida “¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano / cercado de colinas y crestas miliares, / alcóres y roquedas del yermo castellano, / fantasmas de robledos y sombras de encinares!”, que fecha “En el tren, abril 1913”<sup>(25)</sup>, o sea, durante el viaje que lo aleja hacia su tierra natal—.

Cuando, atravesando los “floridos valles”<sup>(26)</sup>, empieza a ver “los frescos naranjales / cargados de perfume... / abiertos los jazmines, maduros los trigales / ... y el olivar florido / ... / y al sol de abril los

(18) Poema *Adelfos*, del libro *Alma*. Pág. 3.

(19) Poema *Encajes*, del libro *Alma*. Pág. 11.

(20) Poema *Cantares*, del libro *Alma*. Pág. 10.

(21) (*a solas con mi sombra y con mi pena*) Poema XXII de *Campos de Castilla*. Pág. 792.

(22) Poema XXV de *Campos de Castilla*. Pág. 795.

(23) Composición N° VI del poema *Campos de Soria*, de *Campos de Castilla*. Pág. 760.

(24) Poema XXV de *Campos de Castilla*. Pág. 794.

(25) Poema XX de *Campos de Castilla*. Pág. 791.

(26) *Idem*.

huertos colmados de azucenas" (27), piadosamente evoca "la encina roja crujiendo en los hogares, / barriendo el cierzo helado el campo empedernido" (28) de Soria, y piensa compasivo: "Primavera, como un escalofrío / irá a cruzar el alto solar del romancero, / ya verdearán de chopos las márgenes del río / ¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero? (29) (pregunta transida de cariño, ternura, nostalgia, interesada por aquel amigo olmo determinado, concreto, enraizado en la tierra donde también su corazón ha echado raíces). Y sigue recordando "los rebaños blancos, por entre grises peñas, ... / ¡...zagales y marinos, / con rumbo hacia las altas praderas numantinas, / por las cañadas hondas y el sol de los caminos; / hayedos y pinares que cruza el ág'l ciervo, / montañas, serrijones, lomazos, parameras, / en donde reina el águila, por donde busca el ciervo, / su infecto expoliario: menudas sementeras / cual sayos cenicientos, casetas y majadas / entre desnuda roca... / dispersos huertecillos, humildes abejas!..." (30). Pobre tierra, más pobre y triste aún por su contraste con la fecundidad jovial del Mediterráneo.

Estos paralelos son frecuentes: "Soria de montes azules / y de yerros de violeta, / ¡cuántas veces te he soñado / en esta florida vega / por donde se va / entre naranjos de oro, / Guadalquivir a la mar!".

Años atrás, cuando aún Castilla no lo había subyugado, todavía podía ser transportado en sentido inverso, es decir, desde ella hasta la ausente Andalucía: un "naranjo en maceta", de "hojas menguadas" y "naranjitas secas y arrugadas" y un "pobre limonero de fruto amarillo / cual pomo pulido de pálida cera", "miserio arbolillo / criado en mezquino tonel de madera", ambos vistos por el poeta en una "t'enda de plantas y flores", "en la corte", despiertan su nostalgia por la patria chica, de la cual quizá también él se sintiera transplantado por entonces, cuando les dice: "De los claros bosques de la Andalucía. / ¿quién os trajo a esta castellana tierra / que barren los vientos de la adusta sierra, / hijos de

(27) *Idem.* Pág. 790.

(28) ("la encina roja crujiendo en tus hogares, / barriendo el cierzo helado tu campo empedernido"). *Idem.*

(29) *Idem.*

(30) *Idem.* Págs. 790/1.

(31) Composición N° V del poema *Canciones de tierras altas*, de *Nuevas canciones*. Pág. 875.

los campos de la tierra mía? // ¡Gloria de los huertos, árbol limonero / que enciendes los frutos de pálido oro / y alumbras del negro cipresal austero / las quietas plegarias erguidas en coro; // y fresco naranjo del patio querido, / del campo risueño y el huerto soñado, / siempre en mi recuerdo maduro o florido / de frondas y aromas y frutos cargados!" (32).

Dejémonos conducir por el poeta a su infancia hecha "recuerdos de un patio de Sevilla"; abramos los ojos a esa "luz de Sevilla" (33) que alumbraba "el palacio / donde nació" (34); escuchamos "su rumor de fuente" (35), sobre cuyo encanto "el limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta" (36); penetremos en el "huerto de cipreses y palmeras" (37); aspiremos "el buen perfume de la hierbabuena / y de la buena albahaca, / que tenía la madre en sus macetas" (38); y lleguemos "por un laberinto de callejas" (39) a "la plaza" de "naranjos encendidos, / con sus frutas redondas y risueñas" (40). Por esta "tierra labradora y marinera" (41) con sonar de caracoles en sus playas y olivos en sus senderos, encontraremos aún errante la niñez del poeta. Recordemos sus senderos, encontraremos aún errante la niñez del poeta. Recordemos sus versos: "¡... algo nuestro de ayer, que todavía / vemos vagar por estas calles viejas!" (42).

Pero volvamos después hacia las "tierras altas" (43) a encontrarnos con todo Machado, porque él, peregrino en otras partes, retorna siempre allá: "Mañana seré pampero, / se me irá el corazón / a orillas del alto Duero" (44). Castilla, que ha hallado en él a su poeta, lo reelama imperiosamente, y él lo reconoce: "¡Cuántas veces me borraste, / tierra de ce-

(32) Poema VIII de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Págs. 699/700.

(33) Soneto N° IV de *Nuevas canciones*. Pág. 929

(34) (*el palacio donde nació*). Idem.

(35) *Idem*.

(36) Poema VII de *Soledades*. Pág. 657.

(37) Poema X de *Soledades*. Pág. 660.

(38) Poema VII de *Soledades*. Pág. 658.

(39) Poema X de *Soledades*. Pág. 660.

(40) Poema III de *Soledades*. Pág. 652.

(41) Soneto N° II de *Nuevas canciones*. Pág. 924.

(42) Poema III de *Soledades*. Pág. 653.

(43) Poema VI de *Nuevas canciones*. Pág. 874.

(44) Composición N° XIV de *Canciones*, de *Nuevas canciones*. Pág. 883.

niza, / estos limoneros verdes / con sombras de tus encinas!" (45). No ve lo que tiene ante sus ojos por mirarla, pues prendado se quedó de su desnuda hermosura. Castilla es la novia del poeta; y él no cesa de celebrarla con exquisita ternura: "¿...está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos? En la estepa / del alto Duero, primavera tarda, / ¡pero es tan bella y dulce cuando llega!... / ¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas? / Aún las acacias estarán desnudas / y nevados los montes de las serras. / ¡Oh mole del Moncayo, blanca y rosa, / allá en el cielo de Aragón, tan bella!" (46).

Sin embargo, sabe también apostrofarla con expresiones tremendamente mordaces, porque Machado pertenece a esa generación del 98, a la que —adoptando la felicísima expresión de Miguel de Unamuno— "le duele España" (47); "le duele Castilla", quizá podríamos decir, porque para ellos Castilla es la médula hispana ("El Duero cruza el corazón de roble / de Iberia y de Castilla") (48), y Madrid, su síntesis ("...remolino de España, rompeolas / de las cuarenta y nueve provincias españolas" —la define— (49).

Es su entrañable patriotismo, su hispanismo a machamartillo, lo que le dicta las invectivas con que pretende sacudir del letargo a esa España que bosteza, entre sueños de grandezas pretéritas y aturdimientos de "charanga y pandereta" (50). Y he aquí, a la misma Castilla de sus amores, presentada en una grotesca caricatura: "Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora. // ... // La madre en otro tiempo fecunda en capitanes / madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes" (51). ¡Cuán lejos se han marchado el Cid en

(45) Composición N° VI de *Canciones de tierras altas*, de *Nuevas canciones*. Pág. 876.

(46) Poema XXX de *Campos de Castilla*. Pág. 798.

(47) ("A mí, que tanto me duele España, mi patria, como podía dolerme el corazón, o la cabeza o el vientre..."). Cap. *Por capitales de provincia*, de *Andanzas y visiones españolas*. Espasa-Calpe Argentina (Colec. Austral), Bs. As., 1945 (3ra. edición). Pág. 74.

(48) Poema II de *Campos de Castilla*. Pág. 735.

(49) Poema *En la fiesta de Grandmontagne*, de *Nuevas canciones*. Pág. 915.

(50) Poema XXXIX de *Campos de Castilla*. Pág. 818.

(51) Poema II de *Campos de Castilla*. Págs. 735/6.

su Babieca, y, en Rocinante, Don Quijote! Ahora, por estos páramos malditos, sólo “cruza errante la sombra de Caín” (52).

Alguien se alarma por la abulia hispana: “—Nuestro español bostezaba. / —¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío? / Doctor, ¿tendrá el estómago vacío? / —El vacío es más bien de la cabeza” (53). ¡Con qué graciosa ironía nuestro poeta-doctor diagnostica la dolencia que aqueja a ese “pueblo impío / que juega al mus, de espaldas a la muerte” (54), y que él, con Azorín, con Unamuno, quiere curar o, más bien, terminar de matar de un golpe para que resurja, como el Fénix de sus propias cenizas, la nueva “España que alborea / con un hacha en la mano vengadora, / España de la rabia y de la idea” (55), escribe en 1913, y también lo siguiente: “España quiere / surgir, brotar, toda una España empieza! / ... / Para salvar la nueva epifanía / hay que acudir, ya es hora, / con el hacha y el fuego al nuevo día. / Oye cantar los gallos de la aurora” (56).

Pero ya en 1915, mira fracasados los esfuerzos generacionales de esos hombres que pretendieron redimir a España, la “dama de la triste figura”, más triste y trágica aún que entonces: “A España toda, / la malherida España, de Carnaval vestida / nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda, / para que no acertara la mano con la herida. // Fue ayer; éramos casi adolescentes... // ... / Mas cada cual el rumbo siguió de su locura; / agilitó su brazo, acreditó su brío; / dejó como un espejo bruñida su armadura / y dijo: “El hoy es malo, pero el mañana... es mío”. // Y es hoy aquel mañana de ayer... Y España toda, / con sucios oropeles de Carnaval vestida / aún la tenemos: pobre y escuálida y beoda; / mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida”.

Reconociéndose vencidos, encomienda a una nueva generación con nuevos bríos, el cumplimiento de la gran hazaña: “Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre / la voluntad te llega, irás a tu aventura / despierta y transparente a la divina lumbre: / como el diamante clara, como el diamante pura (Enero 1915)” (57).

(52) Composición N° L de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 832.

(53) Poema III de *Campos de Castilla*. Pág. 738.

(54) Poema V de *Elogios*. Pág. 845.

(55) Poema XXXIX de *Campos de Castilla*. Pág. 819.

(56) Poema V de *Elogios*. Pág. 846.

(57) Poema VI de *Elogios*. Págs. 846/7.

## CAPÍTULO II

“Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido  
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,  
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,  
y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario”.

Pobre Machado, “mal vestido y triste, / ... caminando por la calle vieja” (1), o ajetreado en un “vagón de tercera”, contemplando su escaso equipaje, su “viejo saco de cuero” (2), que nos trae a la memoria aquel pintoresco “gabán bastante ramplón” de Juan de Mairena, al que éste, con su habitual gracia andaluza, “solía llamar “la venganza catalana”, porque era de esa tela, fabricada en Cataluña, que pesa mucho y abriga poco” (3).

Pues bien, no es don Antonio un don Juan; no son para él los amores —por los que suspiraba Manuel— sino el amor. Sin embargo, también en esto se mezcla el geniecillo travieso de Andaluécia, para arrancar a la cuerda amatoria —tan castellana— de la lira de Machado, algunas notas ligeras y voluptuosas. Cuando la cuerda vibra estremecida por los vinetos que soplan desde las “tierras altas” (4), produce canciones muy sentidas a una amada casi etérea, de tan pura. Cuando juguetean con ella los aires calientes de la “tierra baja” (5), saturados de perfumes y sales marinas, la cuerda vibra “sentimental, sensible, sensitiva” (6), y hasta se ausculta un rugir de pasión en sordina: “Rejas de hierro; rosas de grana. / ¿A quién esperas, / con esos ojos y esas ojeras, / enjauladita como las fieras, / tras de los hierros de tu ventana? // Entre las rejas

(1) Poema XII de *Galerías*. Pág. 714.

(2) Poema XXXI de *Campos de Castilla*. Págs. 799/800.

(3) Cap. XLV de *Juan de Mairena*. Pág. 1160.

(4) Poema VI de *Nuevas canciones*. Pág. 874.

(5) Poema III de *Nuevas canciones*. Pág. 867.

(6) RUBÉN DARÍO: Poema I de *Cantos de vida y esperanza*. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) por Federico de Onís. Centro de estudios históricos. Madrid 1934. Pág. 168.

y los rosales, /¿sueñas amores / de bandoleros galanteadores, / fieros amores entre puñales? // Rondar tu calle nunca verás /ese que esperas; porque se fue / toda la España de Merimée. // Por esta calle —tú elegirás— / pasa un notario / que va al tresillo del boticario, / un usurero, a su rosario. // También yo paso, viejo y tristón. / Dentro del pecho llevo un león” (7) (Aunque sea ajeno a nuestro propósito presente, vale la pena observar aquí, al pasar, el contraste violento entre dos épocas: una, de exaltado romanticismo de capa y espada; otra, de un prosaísmo realista sin pena ni gloria).

Claveles, mantillas vaporosas, rostros trigueños ejereen su hechizo gitano, y el poeta desgrana un piropo: “Mal dice el negro atavío, / negro manto y negra toca, / con el carmín de esa boca. // Nunca se viera / de inisa, tan de mañana, / viudita más casadera” (8). Pero Machado es demasiado hondo y amargo para coplero galante; y, si alguna vez sueña aventuras eróticas, bien pronto se le desvanecen, burladas, sus quimeras: “Ya muerta la luna, mi sueño volvía / por la reflorecida, moruna, calleja. / El sol en Oriente reía / su risa más vieja” (9); “Ante el balcón florido, / está la cita de un amor amargo” (10).

Cuán lejos está de aquel Machado que —se cuenta— seguía a la distancia, desde la otra margen del Duero, a Leonor, casi adolescente, con un amor hondo y callado —como hondo y callado era todo él—, a esa “linda doncellita” que, al “verlo, no llevaba / a los negros bucles / de su cabellera, / distraídamente, / la mano morena / ni, luego, en el limpio cristal se contemplaba..” (11) y a quien él podría decir: “Tú miras el aire / de la tarde bella, / mientras de agua clara / el cántaro llenas” (12). Qué distante todavía del juglar de “Campos de Castilla”, pelados, pedregosos, éste que una noche de luna en “¿Sevilla?... ¿Granada?... —lo mismo da— pide: “Los gayos, lascivos decires mejores, / los árabes albos nocturnos soñares, / las coplas mundanas, los salmos te-

(7) Composición N° I de *Hacia tierra baja*, de *Nuevas canciones*. Págs. 867/8.

(8) *Alboradas*, de *Los complementarios*. Pág. 1186.

(9) Poema VII de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Pág. 699.

(10) Poema XI de *Del camino*. Pág. 675.

(11) (“Linda doncellita, / ... / tú, al verme, no llevas / a los negros bucles / de tu cabellera, / distraídamente, / la mano morena, / ni, luego, en el limpio / cristal te contemplas...”). Poema XIX de *Soledades*. Pág. 669.

(12) *Idem*.

lares, / poned en mis labios..." (13) o que ansía emborracharse en los zumos de esta tierra bruja: "Un mesón de mi camino. / Con un gesto de vestal, / tú sirves el rojo vino / de una orgía de arrabal // ... // ¡Oh, mujer, / dame también de beber!" (14), insistiendo, en su "Inventario galante", "De tu morena gracia, / de tu soñar gitano, / de tu mirar de sombra, / quiero llenar mi vaso" (15); aunque él sabe que le quedarán "Cenizas en los labios" (16), en tanto que sólo "la sed apaga el limpio jarro" (17), como dice refiriéndose al casto amor conyugal.

Pero su tránsito por esas callejas morunas con balcones floridos es acelerado. Machado siempre está de regreso allá, en Castilla: "Mi corazón está donde ha nacido, / no a la vida, al amor, cerca del Duero..." (18). Y en sus bellas "Canciones de tierras altas", canta: "En Córdoba, la serrana, / en Sevilla, marinera / y labradora, que tiene / hinchada hacia el mar la vela; / ... / hacia la fuente del Duero / mi corazón ¡Soria pura! / se tornaba... ¡Oh, fronteriza / entre la tierra y la luna!" (19).

En estos páramos, donde ya no se escucha en "una caliente noche de verano, / el plañir de una copla soñolienta, / quebrada por los trémolos sombríos / de las músicas magas de su tierra" (20), sino que "En el aire obscuro, / sólo el río sueña..." (21); no hay ya balcones, hay un balcón: ¡el suyo!, "...el nuestro. ¿Ves? Hacia Aragón, lejana, / la sierra de Moncayo, blanca y rosa... / Mira el incendio de esa nube grana, // y aquella estrella en el azul, esposa" (22).

Después de esa visión y de ese encuentro —Soria y Leonor—, si viaja a Andalucía podrá decir: "De aquel trozo de España, alto y roquero, /

(13) Poema VII de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Págs. 696/9.

(14) Composición N° III del poema III de *Nuevas canciones*. Pág. 868.

(15) Poema III de *Canciones*. Pág. 684.

(16) *Idem*. Pág. 685.

(17) Poema *Bodas de Francisco Romero*, de *Canciones*. Pág. 920.

(18) Composición N° II del poema *Los sueños dialogados*, de *Nuevas canciones*. Pág. 924.

(19) Composición N° VII del poema VI de *Nuevas canciones*. Pág. 876.

(20) (...de las músicas magas de mi tierra). Poema XIV de *Soledades*. Pág. 665.

(21) Composición N° VIII del poema VI de *Nuevas canciones*. Pág. 876.

(22) Composición N° I del poema *Los sueños dialogados*, de *Nuevas canciones*. Pág. 924.

(23) Composición N° II del poema *Los sueños dialogados*, de *Nuevas canciones*. Pág. 924.

hoy traigo a ti, Guadalquivir florido, / una mata del áspero romero" (23); esto es, un talismán silvestre contra embriagueces de azahares, de nardos y claveles.

### CAPÍTULO III

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,  
pero mi verso brota de manantial sereno;  
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,  
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

A Machado, de cuya mansedumbre, pacifismo, quietud, tenemos mil pruebas, tenemos como prueba toda su obra y su monótona existencia, de transcurrir lento, sin sobresaltos —tan agudamente descripta por él en su "Poema de un día", que subtitula "Meditaciones rurales (1)— como oscuro profesor de un instituto secundario de provincia, a este Machado, digo, sorprende oírle declarar que siente correr sangre jacobina por sus venas, porque inmediatamente se nos representan macabras imágenes de aquella época francesa del Terror, de la Guillotina, con Robespierre a su cabeza sembrando el pánico por doquiera; y no encontramos modo de conciliar esto con aquello. Por otra parte, nos viene a reafirmar en nuestra opinión un entusiasta elogio del mismo Machado a Azorín, justamente por su "asco de la greña jacobina" (2). ¿Entonces?

Manuel Blasco Garzón, en su libro "Gloria y pasión de Antonio Machado", llega a una solución aceptable explicando el vocablo "jacobinismo" con una significación peculiarmente hispánica, localista, entendido "no como una teoría extraña, sino como una disposición propia, que aprovecha únicamente la palabra para, por similitud, reflejar esa latente emoción de nuestro ánimo en busca de una verdad ideal". La emoción anímica se refiere al dolor moral por la "conversión del "austracismo" en un "filipismo" despótico, intransigente y bárbaro"; la verdad ideal es la rehabilitación de España, su resurrección (a lo que se aboca la ge-

(1) Poema XXXII de *Campos de Castilla*, pág. 801.

(2) Poema V de *Campos de Castilla*. Pág. 846.

neración del 98). “Esta protesta, formal o material, revolucionaria en fin, es el jacobinismo español” (3).

Podríamos definirlo en Machado como su patriotismo, no exaltado, ya que el término no cuadra a la serenidad temperamental del poeta, pero sí reconcentrado, intenso, desgarrado por el momento histórico en que vivió, y puesto de manifiesto —además de su poesía, que cala a España hasta la médula— en sus discursos y epistolario privado.

Si alguna vez tiene sed de sangre —pero una sed exteriorizada sin alharaca, a lo Machado— es por celo de España vendida, en nombre de la cual se levanta como ángel justiciero y vengador en un soneto dedicado “A otro conde don Julián”: “!...Dios de bondades. / Cúrale con amargas soledades (al traidor). / Haz que su infancia su castigo sea. // Que trepe a un alto pino en la altacima, / y, en él ahorcado, que su crimen vea, / y el horror de su crimen lo redima!” (4).

Este tono, sin embargo, es excepcionalísimo. Se trata de algunas piedras aisladas, arrojadas a un lago sereno, cuyo espejo perturban un momento, hasta que los círculos concéntricos alcanzan las orillas, y renace la calma. Sus versos brotan del manantial sereno de su alma, que es buena, en el buen sentido de esta palabra, recálca, para que no quepa lugar a dudas sobre sus alcances, pues “De lo que llaman los hombres / virtud, justicia y bondad / una mitad es envidia / y la otra no es caridad” (5).

El nos revelará, entonces, su propia definición, su modo de interpretar y ejercer el bien: “Virtud es la alegría que alivia el corazón / ... / El bueno es el que guarda, cual venta del camino, / para el sediento el agua; para el borracho, el vino” (6).

(3) Págs. 31/3.

(4) Soneto, de su obra suelta. *Antonio Machado. Obras*. Pág. 856.

(5) Composición N° VI de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 820.

(6) Composición N° XIV de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 822.

#### CAPÍTULO IV

“Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar”.

Al leer los poemas juveniles de Machado, ¿cómo dudar sobre estas incursiones suyas por jardines poéticos que exhalan aromas de gálicas rosas, siguiendo las huellas fascinantes del irresistible Rubén? “Este noble poeta que ha escuchado / los ecos de la tarde y los violines / del otoño en Verlaine, y que ha cortado / las rosas de Ronsard en los jardines <sup>6</sup> de Francia”, cuya llegada a España, “peregrino de un ultramar de Sol” (1), nuestro poeta saluda con salves gloriosos, en 1904?

Machado, que era joven entonces —estaba probando su voz— escribe en su Prólogo a “Soledades, Galerías y otros poemas”: “Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría”; y confiesa: “Yo también admiraba al autor de “Prosas profanas”, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en “Cantos de vida y esperanza” (2).

El influjo fue tan fuerte que, años después, en 1916, encontrándose a kilómetros de distancia de sus primeros pasos modernistas —baste recordar que ya había escrito “Campos de Castilla”— todavía en el poema que titula “A la muerte de Rubén Darío”, exalta al poeta americano en unos versos brillantes, sonoros, armoniosos, llenos de alusiones mitológicas, que podrían haber sido escritos por el mismo Darío. Parecería que, al querer rendirle un homenaje póstumo, no hubiera podido sustraerse a la tentación de pulsar por última vez aquellos instrumentos tan ricos en ritmos y armonías, antes de ordenar imperativamente: “Nadie esta lira

(1) Poema IX de *Elogios*. Pág. 851.

(2) Pág. 649.

pulse, si no es el mismo Apolo, / nadie esta flauta suena, si no es el mismo Pan" (3).

Volviendo a sus años mozos, vemos algunos testimonios de sus posibilidades esteticistas: "Hacia un ocaso radiante / caminaba el sol de estío, / y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante, / tras de los álamos verdes de las márgenes del río" (4), o "El mar hierve y canta... / El mar es un sueño sonoro bajo el sol de abril. / El mar hierve y ríe / con olas azules y espumas de leche y de plata, / y el mar hierve y ríe / bajo el cielo azul. / El mar lactescente, / el mar rutilante, / que hierve en sus liras de plata sus risas azules... / ¡Hierve y ríe el mar!..." (5) ¡Qué fiesta para los sentidos! ¡Qué lujo de imágenes visuales y acústicas! ¡Y cuán expresivas de la moda imperante la trompeta, la lira, las risas, el azul...!

Observemos, ahora, las siguientes pinturas impresionistas, y compáremoslas mentalmente con aquellos cuadros castellanos hechos sólo en base a pardo y gris: "La tarde está muriendo / como un hogar humilde que se apega. // Allí sobre los montes / quedan algunas brasas. // Y ese árbol roto en el camino blanco / hace llorar de lástima // dos ramas en el tronco herido, y una / hoja marchita y negra en cada rama. // ¿Lloras?... Entre los álamos de oro, / lejos, la sombra del amor te aguarda" (6). Cada pareja de versos presenta una sugerencia de color, los mismos colores de esta otra descripción: "En el camino blanco / algunos yerros árboles negrean / en los montes lejanos / hay oro y sangre..." (7). Un último ejemplo de estas composiciones amables, que sólo pretenden deleitar los ojos: "Brotaban verdes hojas / de las hinchadas yemas del ramaje, / flores amarillas, blancas, rojas, / alegraban la mancha del paisaje" (8).

Hasta se permite nuestro grave Machado fantasías de "Lunario sentimental": "Como un laberinto mi sueño torcía / de calle en calleja... / la luna lloraba su dulce blancor // ... // Ya sé que sería quimera, señora, / mi sombra galante buscando a la aurora / en noches de estrellas y

(3) Poema X de *Elogios*. Pág. 852.

(4) Poema XIII de *Soledades*. Pág. 662.

(5) Poema VII de *Canciones*. Págs. 688/9.

(6) Poema XX de *Galerías*. Pág. 718.

(7) Poema XIX de *Galerías*. Págs. 717/8.

(8) Poema V de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Pág. 695.

luna, si fuera / mentira la blanca nocturna quimera / que usurpa a la luna su trono de luz // ... Dijera la clara cantiga de plata / del patio moruno, y la serenata / que lleva el aroma de floridas preces / a los miradores y a los ajimeces / los salmos de un blanco fantasma lunar" (9).

Pero ya entonces sentía una inquietud por buscar su propia estética. Lo declara en el mismo prólogo ya citado: "...yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos— seguir camino bien distinto”.

Pronto apaga los fuegos fatuos, repliega las velas hinchadas por la corriente en boga, le tuerce el cuello al cisne que navegaba en un exótico estanque azul (10) y silencia al ruiseñor anidado en su garganta. Recordando aquella época, más de una vez exclamará: “Aprendiz he sido de ruiseñor un día” (11).

¿Cuál es su nueva definición de la poesía?: “Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo” (12). “Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia, / contando su melodía” (13).

En cuanto a la forma: “Prefiere la rima pobre, / la asonancia indefinida” (14). “La rima verbal y pobre, / y temporal, es la rica. / El adjetivo y el nombre, / remansos del agua limpia, / son accidentes del verbo / en la gramática lírica...” (15).

Finalmente, previniendo contra erróneas interpretaciones sobre su poesía, aclara: “Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso, siempre negativo” (16).

(9) Poema VII de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Págs. 697/8.

(10) (“Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje / que da su nota blanca al azul de la fuente...”). ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: Poema *Tuércele el cuello al cisne...*, de *Los senderos ocultos*. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) por Federico de Onís. Centro de estudios históricos. Madrid, 1934. Pág. 493.

(11) Poema III de *Elogios*. Pág. 840.

(12) Composición N° 1 de *De mi cartera*, de *Nuevas canciones*. Pág. 926.

(13) Composición N° 2 de *Mi cartera*, de *Nuevas canciones*. Pág. 926.

(14) Composición N° 5 de *De mi cartera*, de *Nuevas canciones*. Pág. 926.

(15) Composición N° 7 de *De mi cartera*, de *Nuevas canciones*. Pág. 927.

## CAPÍTULO V

“Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
y escucho solamente, entre las voces, una”.

“... pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes...” (1). ¿Dónde se puede oír esa voz viva? En la propia alma y en la naturaleza: “Me dijo una tarde / de la primavera: / Si buscas caminos / en flor en la tierra, / mata tus palabras / y oye tu alma vieja” (2). “Las más hondas palabras del sabio nos enseñan / lo que el silbar del viento cuando sopla / o el sonar de las aguas cuando ruedan” (3).

En la simplicidad, Machado encuentra la autenticidad; por eso, es habitual en él detenerse a meditar sobre “los enigmas del hombre y el mundo” (4), en contacto con las criaturas de la naturaleza, especialmente de esas criaturas desprovistas de toda vistosidad y aparato deslumbrante que forman parte del paisaje castellano. El poeta recurre allí y al Génesis bíblico para interpretar lo “elemental humano” (5).

La distinción entre voz y eco reaparece varias veces a lo largo de su obra poética como, asimismo, de su prosa, donde deslinda los alcances entre un “poeta” y “un señorito que hace versos”. La diferencia reside en el hecho de que sólo el primero es capaz de “crearse una metafísica, que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra” (6).

Juan de Mairena, el profesor apócrifo de Retórica, previene a sus alumnos, constantemente, contra la posibilidad de llegar a ser “tenores

(1) *Los complementarios*. Pág. 1183.

(2) Prólogo de *Soledades, Galerías y otros poemas*. Pág. 649.

(3) Poema IV de *Canciones*. Pág. 685.

(4) Poema XXVII de *Galerías*. Pág. 723.

(5) Prólogo de *Campos de Castilla*. Pág. 732.

(6) *Idem*.

(7) *De poesía*, de *Notas sobre la poesía*. Pág. 1225.

huecos": "...soy un profesor de Retórica, cuya misión no es formar oradores, sino, por el contrario, hombres que hablen bien siempre que tengan algo bueno que decir; de ningún modo he de enseñaros a decorar la vaciedad de vuestro pensamiento... Procurad... que no se os muera la lengua viva, que es el gran peligro de las aulas... Ni es conveniente que pueda decirse de vosotros: Muchas ñoñeces dicen; pero, qué bien las redactan" (7). "A muchos asombra, señores, que en una clase de Retórica... hablemos de tantas cosas ajenas al arte de bien decir; porque muchos --los más-- piensan que este arte puede ejercitarse en el vacío del pensamiento. Si esto fuera así, tendríamos que definir a la Retórica como el arte de hablar bien sin decir nada, o de hablar bien de algo, pensando en otra cosa... Esto no puede ser. Para decir bien hay que pensar bien, y para pensar bien conviene elegir temas muy esenciales..." (8).

La obra de Machado no es vasta, pero sí profunda; no se extiende en hojarasca superflua ("Como el olivar, / mucho fruto lleva, / poca sombra da") (9), pero echa sólidas raíces. El con verdad puede exclamar: "... la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas" (10).

## CAPÍTULO VI

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera  
mi verso, como deja el capitán su espada:  
famosa por la mano viril que la blandiera,  
no por el docto oficio del forjador preciada.

A los grandes poetas lo que les importa es cantar, decir el verso que cristalice su intuición creadora. No entienden ni les preocupan clasificaciones de su arte; es suyo, personalísimo, y basta. Aquéllas son hechas a posteriori por los críticos e historiadores de la literatura, quienes, en

(7) Cap. XLII de *Juan de Mairena*. Pág. 1150.

(8) *Fragmentos de lecciones*, de *Juan de Mairena*. Pág. 1025.

(9) Composición N° III del poema *Soledades a un maestro, de Nuevas Canciones*. Pág. 921.

(10) Poema XXVIII de *Galerías*. Pág. 723.

el caso de un gran poeta, se ven en figurillas porque se les escapa por todos los lados sin que hallen modo de encasillarlo: él es más grande que los casilleros.

Antonio Machado tiene, en la madurez de su arte, mucho de serenidad clásica, de reflexión, de equilibrio, de claridad helénica, de elegante aunque natural mesura, que cubre con un púdico velo la exteriorización de su amor, de su dolor, tanto más velados cuanto más auténticamente sentidos, cuanto más reales, o sea, cuando se refieren al encuentro y pérdida de Leonor; exhibidos, en cambio, por reminiscencias románticas, sobre todo del "divino Gustavo Adolfo" (1) —como él lo llama— en versos de la primera época, en que el amor todavía no ha dejado de ser un ensueño, y el dolor, una simple tendencia a la melancolía.

Por entonces, la tarde, la hiedra, la fuente tapizada de verdín, el hierro mohoso, los sueños, son sus motivos favoritos (ver "Soledades, Galerías y otros poemas"). Citemos aquella poesía dialogada cuyos protagonistas son el poeta y una fuente, y que comienza así: "Fue una clara tarde, triste y soñolienta, / tarde de verano. La hiedra asomaba /al muro del parque, negro y polvoriento... / La fuente soñaba" (2); (notemos el "tempo" lentísimo, que ayuda a crear una atmósfera de lejanía en el tiempo y en el espacio, de pesadez, languidez, falta de entusiasmo). Y esta obra: "Húmedo está, bajo el laurel, el banco de verdinosa piedra; / lavó la lluvia, sobre el muro blanco, / las empolvadas hojas de la hiedra" (3). De un tercero basta el título: "Elegía de un madrigal" (4). Finalmente, una composición que rezuma a romanticismo y en la que el poeta confiesa su adhesión al mismo: "¡Tocados de otros días, / mustios encajes y marchitas sedas; / salterios arrumbados, / rincones de las salas polvorientas; // daguerrotipos turbios, / cartas que amarillean; / libracos no leídos / que guardan grises florecitas secas: // romanticismos muertos, / cursilerías viejas, / cosas de ayer, que sois mi alma, y cantos / y cuentos de la abuela! ... (5).

(1) *Los complementarios*. Pág. 1190.

(2) Poema VI de *Soledades*. Pág. 655.

(3) Poema XXXI de *Galerías*. Pág. 724.

(4) Poema IV de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Pág. 694.

(5) Poema XI de *Galerías*. Pág. 713.

Más tarde, en su obra en prosa, explica así ese momento histórico: "El romanticismo... se complica siempre con la creencia en una edad de oro que los elegíacos colocan en el pasado, y los progresistas, en un futuro remoto. Son dos formas (la aristocrática y la popular) del romanticismo, que unas veces se mezclan y confunden y otras alternan, según el humor de los tiempos. Por debajo de ella, está la manera clásica de ser romántico, que es la nuestra, siempre interrogativa: ¿a dónde vamos a parar?" (6). Machado ha encontrado una forma de alianza clásico-romántica, en la que se incluye.

A las concesiones hechas por él al gusto modernista ya nos hemos referido en el capítulo IV. Resta aquí decir que lo que Machado no fue nunca, y no quiso serlo, barroco. A esta manera hinchada, enfática, complicada, oscura, de hacer arte, aplica por boca de Mairena sus críticas más despectivas y ofensivas. Para Mairena el barroco español "se define como un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano intemporal de la lógica"; y se caracteriza por las siguientes notas: 1ª) "Por una gran pobreza de intuición"; 2ª) "por su culto a lo artificioso y desdén de lo natural"; 3ª) "por su carencia de temporalidad"; 4ª) "por su culto a lo difícil y artificial y su ignorancia de las dificultades reales"; 5ª) "por su culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético"; 6ª) "por su carencia de gracia"; 7ª) "por su culto supersticioso a lo aristocrático" (7).

Nada más apartado del propósito machadiano de dejar su "verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada". Es decir, de renegar del "preciosismo literario... que persigue una originalidad frívola y de pura costra", ya que el "deber principal" de un poeta es "poner en la materia que labra el doble cuño de su inteligencia y de su corazón" (8).

(6) Cap. XLV de *Juan de Mairena*. Pág. 1163.

(7) *El "Arte poética" de Juan de Mairena*, de *De un cancionero apócrifo*. Págs. 961/5.

(8) ("Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad... No olvidéis, sin embargo, que el "preciosismo", que persigue una originalidad frívola y de pura costra, pudiera tener razón contra vosotros, cuando no cumplís el deber primordial de poner en la materia que labráis el doble cuño de vuestra inteligencia y de vuestro corazón." Cap. XI de *Juan de Mairena*. Pág. 1027.

En cuanto a su deseo de dejar su verso a la posteridad, ésta, recogiendo el valiosísimo legado, lo ha incorporado ya al tesoro de la cultura. A sólo veintiocho años de su muerte, Antonio Machado ha conquistado una fama imperecedera como lírico, equiparable a unos pocos nombres más dentro de España: Manrique, San Juan, Fray Luis, Jiménez.

En este sentido, como modelo, Machado es sí un clásico. En un sentido amplio la clasicidad de un artista consiste en su poder "de resucitar, vivo y actual, cuando cada generación lo requiere con su propio llamamiento" (9). O sea, en su perennidad.

## CAPÍTULO VII

"Converso con el hombre que siempre va conmigo;  
—quien habla solo, espera hablar a Dios un día—  
mi soliloquio es plática con este buen amigo  
que me enseñó el secreto de la filantropía".

Bien supo Rubén Darío captar esa actitud de ensimismamiento característica de Machado: "Misterioso y silencioso / iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver" (1).

A menudo estaba ausente de su derredor, presente en el mundo de sus sueños: "...atento no más a mi quimera / no reparaba en torno mío..." (2).

¿Pretendía Machado una fuga, una evasión, en este repliegue sobre sí mismo? ¿Era ello sintomático de misantropía? No: "...pensaba que el hombre puede... mirando dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento" (3).

De modo que no era la suya una introspección excluyente de "los otros", sino que quería buscar en el yo lo que éste tiene de tú, de uni-

(9) SEGUNDO SERRANO PONCELA: *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Pág. 199.

(1) *Rubén Darío, sus mejores poemas* (Selección, estudio introductivo, comentarios y notas críticas del Prof. Néstor Alberto Noriega). Edit. Apis (Bibl. Maestros del idioma. Col. Hispanoamericana), Rosario, 1965. Pág. 246.

(2) Poema V de *Humorismos, fanatsias, apuntes*. Pág. 695.

(3) Prólogo de *Soledades, Galerías y otros poemas*. Pág. 649.

versal, de común con todos: "...busca en tu espejo al otro / al otro que va contigo" (4). Vemos aquí al yo orientado hacia el tú, al yo como punto de partida y al tú como meta.

Todo parece muy claro, pero... seguimos desgranando "Proverbios y cantares" y nos encontramos, sorprendentemente, con esta advertencia que suena tan poco amable: "Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero; / ese tú soy yo" (5). Y henos entonces en dirección inversa, recorriendo el camino de retorno hacia el yo, punto de partida y meta al mismo tiempo.

¿No tendríamos ahora derecho a juzgar al poeta de egocéntrico, de yoísta sólo atento a ese "buen amigo" que es él mismo? Puesto que sabemos que le "enseñó el secreto de la filantropía", aguardemos aún.

Que condena el poeta una actitud de vana autocomplacencia aparece explícito en los versos siguientes: "Todo narcisismo / es un vicio feo, / y ya viejo vicio" (6); "Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo" (7). Y su prosa filosófica insiste: "La concepción del alma humana como entequeia o como mónada cerrada y autosuficiente, ese fruto maduro y tardo de la sofística griega, y la fe solipsista que la acompaña, se encontrarán un día en pugna con la revelación del Cristo: "El alma del hombre no es una entequeia, porque su fin, "telos" no está en sí misma. Su origen, tampoco. Como mónada filial y fraterna, se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta; como revelación muy honda de la incurable "otredad de lo uno"... , "de la esencial heterogeneidad del ser" (8).

Y esta percepción de "otredad" es tan clara en Machado, que llega a concretarse en sus poetas apócrifos, encarnaciones de distintas facetas de su rica personalidad.

Sí— podemos objetar—, pero este modo de realizar la "otredad" no es más que una forma de "solipsismo", puesto que Mairena, Martín, Meneses y toda la larga y extraña serie de homúnculos encontrados por Gui-

(4) Composición N° IV de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 886.

(5) Composición N° L de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 895.

(6) Composición N° III de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 886.

(7) Composición N° VI de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 886.

(8) Cap. XXXVIII de *Juan de Mairena*. Págs. 1135/6.

lhermo de Torre (ver su artículo citado en la Bibliografía) asomando la cabeza por no ahogarse entre los borradores machadianos son simples muñecos animados por el soplo vital del yo creador, “túes que, en última instancia, se reducen al mismo yo, a lo que éste hubiera podido ser, de no haber sido lo que fue, a lo que hubiera querido ser, a sus más íntimas aspiraciones. Así, por ejemplo, el oscuro profesor de Francés de un instituto provinciano consigue, gracias a Mairena, dictar lecciones de Filosofía desde una cátedra de Retórica.

Es un intento de actualizar “la vida que no vivimos”, que dice Eduardo Mallea cuando, en un análisis autocrítico, explica el esfuerzo de algunas novelas suyas en este sentido, ya que nuestra “tristeza fundamental —escribe— consiste en vivir en esta vida sólo una parte de nuestra vida y en dejar inexpresada (en dejar muerta) otra parte, u otras partes, de ella. Me parecía que había que expresar esta frustración demasiado constante de nuestro ser completo, de nuestro ser vital, pero también esencial... Sí; lo que me parecía necesario, imprescindible, era eliminar eso, narrarlo y subrayarlo, con la ayuda de caracteres dramáticos y significativos” (9).

Idea esta, la misma que le hiciera a Jorge Luis Borges imaginar la existencia de un supuesto laberíntico libro, “El jardín de senderos que se bifurcan” —“bifurcación en el tiempo, no en el espacio”— cuyo protagonista opta simultáneamente por todas las alternativas que le presenta la vida, creándose así “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela... todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (10).

Retomando el hilo del pensamiento machadiano, no obstante todas las aparentes contradicciones, afirmo —pues no me cabe la más mínima duda al respecto— que nuestro poeta anda, a través de las oscuras y “secretas galerías” (11) de su alma, rastreando las huellas impresas por el tú para salirle al encuentro, a estrecharlo en un abrazo fraternal; a un

(9) *Poderío de la novela*. Edit. Aguilar (Ensayistas hispánicos), Bs. As. 1965. Págs. 30/1.

(10) *El jardín de senderos que se bifurcan*, de *Ficciones*. Edit. Emecé, Bs. As., 1956. Pág. 107.

(11) Poema X de *Galerías*. Pág. 713.

tú distinto de su yo, con el máximo respeto por su individualidad y objetividad irreductibles. Así, la serie de "Proverbios y cantares" se inaugura con la siguiente composición: "El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve" (12). Concepto retomado más abajo: "Los ojos por que susp'ras, / sábelo bien, / los ojos en que te miras / son ojos porque te ven" (13). Y "Enseña el Cristo: a tu prójimo / amarás como a ti mismo, / mas nunca olvides que es otro" (14). "Dijo otra verdad: / busca el tú que nunca es tuyo / ni puede serlo jamás" (15).

¿Será necesario repetirlo? Pues, por si lo fuese, oigámosle todavía decir: "...reparad ahora en que el que "ama a tu prójimo como a ti mismo, y aún más, si fuera preciso", que tal es el verdadero precepto cristiano, lleva implícita una fe altruísta, una creencia en la realidad absoluta, en la existencia en sí del otro yo. Si todos somos hijos de Dios —hijosdalgo, por ende, y ésta es la razón del orgullo modesto a que he aludido más de una vez—, ¿cómo he de atreverme, dentro de esta fe cristiana, a degradar a mi prójimo tan profunda y substancialmente que le arrebate el ser en sí para convertirlo en mera representación, en un puro fantasma mío? (16).

Es esta alta estima por la personalidad ajena lo que lo lleva a adherir fervientemente a "el Cristo" (como él lo nombra siempre), a considerar necesaria la creencia en Dios y a negar la vigencia del comunismo. A propósito, es muy elocuente la siguiente exposición puesta en boca del apócrifo Mairena, quien, a su vez, se la atribuye a Abel Martín: "Un comunismo ateo —decía mi maestro— será siempre un fenómeno social muy de superficie. El ateísmo es una posición esencialmente individualista: la del hombre que toma como tipo de evidencia el de su propio existir, con lo cual inaugura el reino de la nada, más allá de las fronteras de su yo. Ese hombre, o no cree en Dios, o se cree Dios, que viene a ser lo mismo. Tampoco este hombre cree en su prójimo, en la realidad absoluta de su vecino. Para ambas cosas carece de la visión o evidencia de lo otro, de una fuerte intuición de "otredad", sin la cual no se pasa

(12) Composición N° I de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 885.

(13) Composición N° XL de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 893.

(14) Composición N° XLII de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 893.

(15) Composición N° XLIII de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. PPág. 893.

del yo al tú. Con profundo sentido, las religiones superiores nos dicen que es el desmedido amor de sí mismo lo que aparta al hombre de Dios. Que le aparta de su prójimo va implícito en la misma afirmación. Pero hay momentos históricos y vitales en que el hombre sólo cree en sí mismo. se atribuye la aseidad, el ser por sí; momentos en los cuales le es tan difícil afirmar la existencia de Dios como la existencia, en el sentido ontológico de la palabra, del sereno de su calle. A este "self-man" propiamente dicho; a este hombre que no se casa con nadie, como decimos nosotros; a esta mónada autosuficiente no le hable usted de comunión, ni de comunidad, ni aún de comunismo. ¿En qué y con quién va a comulgar este hombre?" (17).

En otra de sus lecciones Mairena exalta la nobleza del pensamiento filosófico pues "él se engendra ya en el diálogo amoroso que supone la dignidad pensante de nuestro prójimo" (18).

Habla Machado de "diálogo amoroso". Ello significa que ese descubrimiento metafísico del tú no es mera aserción teórica, sino que implica consecuencias prácticas, comprometiendo al yo frente al tú: "...con el barro / de la tierra, haz una copa / para que beba tu hermano" (19). Sigamos considerando otros "Proverbios y cantares": "Mancebo, llena tu jarro, / que ya te lo beberán" (20). "Responde al hachazo / —ha dicho el Buda; y el Cristo!— / con tu aroma, como el sándalo" (21).

No es, pues, "el otro" frío objeto de conocimiento, sino de amor; por eso, con "el Cristo" lo llama "prójimo": "...lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo..." (22).

Tal modo de pensar y de sentir lo compromete también como poeta, al punto de llevarlo a plantearse en estos términos la problemática de la

(16) Capítulo XXXVIII de *Juan de Mairena*. Pág. 1135.

(17) Cap. XXXIII de *Juan de Mairena*. Págs. 1109/10.

(18) Cap. XVIII de *Juan de Mairena*. Pág. 1054.

(19) Composición N° XXXVII de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 828.

(20) Composición N° XLV de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 894.

(21) Composición N° LXV de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 898.

(22) Cap. XXVII de *Juan de Mairena*. Pág. 1087.

poesía: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial!” (23).

Esa plática consigo mismo pero en procura del hombre (“El que no hable a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie”) (24) lo que lo habría de ayudar —como él esperaba— en su búsqueda de Dios.

Antonio Machado anduvo siempre buscando a Dios. La hondura de su espíritu no podía ser indiferente al más grave y trascendental problema que se le plantea, no ya a la metafísica, a cada hombre concreto.

Fe, escepticismo, esperanza, desesperanza, temor, asoman a través de toda su producción, con predominios de uno u otro según los períodos de su vida; pero generalmente sucediéndose en rapidísima alternancia, en vertiginosa fluctuación, pues lo típicamente machadiano es la duda, y, como natural consecuencia de ésta, la angustia: “Muda en el techo, quieta ¿dormida?, / la negra gota de angustia está...” (25); ¡cuánta sugerencia se encierra en estos solos dos versos, reforzada por ese “¿dormida?” que oprime el alma! Poco después, resignado a lo inevitable, le declara a la angustia en este amargo endecasílabo: —“Sí; yo era niño, y tú, mi compañera” (26), perteneciente a un poema que cierra autodefiniéndose como “pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla”; a ese Dios que lo obsesiona y que en múltiples oportunidades le arranca expresiones en el mismo tono: “Anoche cuando dormía / soñé. ¡bendita ilusión!, / que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón...” (27). “Ayer soñé que veía a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que Dios me oía... / Después soñé que soñaba” (28); “Anoche soñé que oía / a Dios gritándome: ¡Alerta! / Luego era Dios quien dormía, / y yo gritaba: ¡Despierta!” (29).

(23) Composición N° XXXVI de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 892.

(24) Cap. XLIX de *Juan de Mairena*. Pág. 1177.

(25) Poema VI de *Galerías*. Pág. 711.

(26) Poema XVII de *Galerías*. Pág. 716.

(27) Poema XIV de *Humorismos, fantasías y apuntes*. Pág. 704.

(28) Composición N° XXI de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 824.

(29) Composición N° XLVI de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 831.

En esta búsqueda actúan dos buceadores desiguales, cada uno de los cuales procede por su cuenta, y cuyos resultados, siempre antitéticos, desconciertan al poeta por su impotencia para integrarlos. Oigamos dialogar a estos dos antagonistas: “Dice la razón: Busquemos / la verdad. / Y el corazón: Vanidad. / La verdad ya la tenemos. / La razón: ¡Ay, quién alcanza / la verdad! / El corazón: Vanidad. / La verdad es la esperanza. / Dice la razón: Tú mientes. / Y contesta el corazón: Quien miente eres tú, razón, / que dices lo que no sientes. / La razón: Jamás podremos / entendernos, corazón. / El corazón: Lo veremos” (30).

Siempre que Machado se deja guiar por su corazón, empieza a intuir la luz, a sentir su calor; pero, entonces, la razón abre los ojos para traicionarlo. De ahí su permanente aspiración a la ceguera: “...dos ojos de un ver lejano, / que yo quisiera tener / como están en tu escultura: / cavados en piedra dura, / para no ver” (31); y su queja: “...día triste en que caminas / con los ojos abiertos” (32); y su tono escéptico en: “¡Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después, / ciegos tornar a la tierra, / hartos de mirar sin ver!” (33). De ahí también su trato despectivo e irónico a la facultad intelectual: “Cabeza meditadora, ... // Echaste un velo de sombra / sobre el bello mundo, y vas / creyendo ver, porque mides / la sombra con un compás. // ... yo voy echando verdades / que nada son, vanidades / al fondo de mi crisol. / De la mar al percepto, / del percepto al concepto, / del concepto a la idea / “—¡Oh, la linda tarea!—, / de la idea a la mar; / y otra vez a empezar!” (34).

Desprecio e ironía los suyos, que lo llevan a verter esta definición del ser humano: “El hombre es por natura la bestia paradójica, / un animal absurdo que necesita lógica. / Creó de nada un mundo y, su obra terminada, / “Ya estoy en el secreto —se dijo—, todo es nada” (35).

(30) Composición N° VII de *Parábolas*, de *Campos de Castilla*. Pág. 833.

(31) Poema *Al escultor Mariano Barral*, de su obra suelta. *Antonio Machado. Obras*. Pág. 861.

(32) Poema XXIX de *Galerías*. Pág. 723.

(33) Composición N° XII de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 822.

(34) Composición N° VIII de *Parábolas*, de *Campos de Castilla*. Pág. 837.

(35) Composición N° XVI de *Proverbios y cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 823.

Cuando los ojos no son los de la mente sino los del corazón, ya no le duelen; por el contrario, sintiéndolos capaces de penetrar el misterio, los alienta a mirar. Desprecio, ironía y amargura truecense, ahora, en gozosa expectativa: “¿Mi corazón se ha dormido?... // No, mi corazón no duerme. / Está despierto. / Ni duerme ni sueña; mira, / los claros ojos abiertos, / señas lejanas y escucha / a orillas del gran silencio”<sup>(36)</sup>. En elegias palabras: “Sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad”<sup>(37)</sup>. O en un arranque de franco optimismo —aunque sea por una vez—, no velado por nubes; así, cuando le confiesa “A un olmo seco”, reverdecido por la primavera: “Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera”<sup>(38)</sup>.

Siempre que esa intuición oscura pero certera del corazón se mezcla con la “luz” de la razón, paradójicamente, al poeta se le enturbia el gozo y vuelve a andar a tientas, confundido por dos voces contradictorias. Un ejemplo: “No te verán mis ojos; / mi corazón te aguarda!”<sup>(39)</sup>.

Según el predominio de uno u otro contendiente, se distinguen netamente, en distintos períodos de la vida del poeta, dos actitudes espirituales y hasta dos maneras de realizar su vocación de escritor: la del altísimo lírico y la del filósofo de las reflexiones en verso y en prosa, coincidentes, respectivamente, con un corazón abierto a la esperanza y con una mente escéptica —claro que repitiendo la salvedad de que en Machado nunca hay estabilidad en uno ni en otro sentido—.

Es interesante sobre este particular el estudio de José Luis Aranguren, “Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado”, en el cual se establece como mojón límite entre ambas actitudes el “Poema de un día” (sobre el cual volveremos).

Remontémonos ahora a Soria y al primero de agosto de 1912. “Sobreviene la muerte de la joven esposa, de Leonor. Y es, de toda su vida, entonces, a mi entender, cuando Antonio Machado estuvo más cerca de Dios”, dice Aranguren, considerando que el desgarrador grito que dirige a Dios —una oración al fin y al cabo— es quizá la estrofa más religiosa de todo Machado: “Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería. /

<sup>(36)</sup> Poema XV de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Pág. 705.

<sup>(37)</sup> Poema XVIII de *Soledades*. Pág. 668.

<sup>(38)</sup> Poema XIX de *Campos de Castilla*. Pág. 790.

<sup>(39)</sup> Poema XII de *Soledades*. Pág. 662.

Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar. / Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía. / Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar" (40). Y prosigue: "A Miguel de Unamuno le levantaba a la fe el ansia de inmortalidad. A Antonio Machado, por estos años de 1912 y 1913, la dulce esperanza de recobrar algún día, a la amada muerta". Oigamos nuevamente su voz, ya serena, recuperada su habitual mansedumbre: "Dice la esperanza: un día / la verás, si bien esperas. / Dice la desesperanza: / sólo tu amargura es ella. / Late corazón... No todo / se lo ha tragado la tierra" (41). Y luego, estas bellísimas composiciones en las que el amor por Leonor lo lleva casi a afirmar la inmortalidad del alma, ya por la natural resistencia que le produce el admitir que toda la belleza atesorada por la de su esposa, todas aquellas cualidades descubiertas y valoradas por él pudieron extinguirse para siempre, ya porque la presencia de Leonor, tan llena de vida, en su propia alma, le sugiere su supervivencia: "Sentí tu mano en la mía, / tu mano de compañera, / tu voz de niña en mi oído / como una campana nueva, / como una campana virgen / de un alba de primavera. / ¡Eran tu voz y tu mano, / en sueños tan verdaderas!... / Vive, esperanza, ¡quién sabe! lo que se traga la tierra!" (42). Exclamación vibrante de confiado gozo, de esperanza emocionada. En el otro de los poemas a que aludiéramos escoge la forma interrogativa: "¿Y ha de morir contigo el mundo mago / donde guarda el recuerdo / los hálitos más puros de la vida / la blanca sombra del amor primero, // la voz que fue a tu corazón, la mano / que tú querías retener en sueños, / y todos los amores / que llegaron al alma, al fondo cielo? // ¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo, / la vieja vida en orden tuyo y nuevo? / ¿Los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento?" (43).

La interrogación es aquí mero recurso retórico para hacer más convincente su argumento: el poeta está afirmando la inmortalidad del alma. Pero la aseveración directa no se hace esperar: "Un día tornarán con luz del fondo unguados, / los cuerpos virginales a la orilla vieja" (44).

(40) Poema XXIII de *Campos de Castilla*. Pág. 794.

(41) Poema XXIV de *Campos de Castilla*. Pág. 794.

(42) Poema XXVI de *Campos de Castilla*. Pág. 795.

(43) Poema XVIII de *Galerías*. Pág. 717.

Que es decir: "Creo en la resurrección de la carne y en la vida perdurable".

Lamentablemente lo que no es perdurable es esta actitud suya. Más arriba, al pasar, habíamos citado el "Poema de un día", subtítulo "Meditaciones rurales". "Es —considera Aranguren— el primer poema machadiano en que la pura lírica comienza a retroceder ante la "filosofía". Pero, sobre todo, y esto es lo que ahora nos importa, vuelve a caer otra vez en la desesperanza y el viejo escepticismo, en la duda de la que —que nosotros, hombres, sepamos— ya nunca saldrá". De él entresaco, como los más significativos, estos versos: "...razón y locura / y amargura / de querer y no poder / creer, creer y creer!" (45).

"Y entonces comienza poco a poco a acontecer que el "triste y pobre filósofo trasnochado" y el poeta gnómico, sentencioso, el poeta de proverbios, donaires y saber popular, presentes ya en su juventud, ahogan al poeta lírico". Es decir, la razón ahoga el sentimiento; el escepticismo ahoga a la esperanza, y marchita aquella tímida flor de que el poeta hablara un día, por no acertar con la manera de ayudarla a desarrollarse: "...una verdad divina / temblando está de miedo, / y es una flor que quiere / echar su aroma al viento" (46).

"Cuando al poeta se le muere la amada real y verdadera, Leonor, está —o por lo menos yo lo pienso así, dice Aranguren— a punto de empezar a creer en el Dios real y verdadero. Después, cuando Dios se le vuelve una pura creación del hombre —"...el Dios que todos hacemos" (47) Antonio Machado inventa, con cargo a Juan de Mairena o a Abel Martín, lo mismo da, la amada inexistente: "Todo amor es fantasía; / él inventa el año, el día, / la hora y su melodía; / inventa el amante y, más, / la amada. No prueba nada, / contra el amor, que la amada / que la amada / no haya existido jamás" (48). Recordemos un momento los ejemplos en que soñaba con Dios, quien se le desvanecía al despertar, y comparémoslos con "En sueños se veía / reclinado en el pecho de su amada. / Gritó, en sueños: "¡Despierta, amada mía! / Y él fue quien despertó;

(44) Poema XXIX de *Campos de Castilla*. Págs. 797.

(45) Poema XXXII de *Campos de Castilla*. Pág. 803.

(46) Poema I de *Galerías*. Pág. 706.

(47) Composición N° VI de *Parábolas*, de *Campos de Castilla*. Pág. 836.

(48) Cap. VIII de *Juan de Mairena*. Pág. 1022.

porque tenía / su propio corazón por almohada” (49). ¡Curioso paralelismo!

“Antonio Machado, nacido en el subjetivismo (recordar “Soledades”), vuelve a él, regresa a la soledad.” (“Soledad / sequedad. / Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando.”) (50).

“Pero la esencia de la vida de Machado —no nos cansaremos de repetirlo— es un ir y venir. Aunque sin referencia directa, y, por supuesto, sin esperanza trascendente explícita, bastantes años después volvemos a encontrar esperas y esperares. Anotemos aquellas dos canciones, la que empieza “Hay fiesta en el prado verde”, la siguiente, “Contigo en Valonsadero” y también... el soneto “¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!”, en el que, más allá de flaquezas, de “amores por el atajo”, la memoria de Machado guarda, a través de los años, su único amor” (Araguren) (51).

En cuanto a D'os, surge y resurge permanentemente. El tema le preocupa y es una constante (junto con el de la muerte y el del tiempo, todos estrechamente ligados, por cierto) de su prosa filosófica, como lo había sido ya de su poesía; aunque en aquella es Dios tratado como un “*Ens rationis*”, como un objeto de investigación, el de mayor envergadura y más digno de ocupar la atención de una clase de Filosofía.

## CAPÍTULO VIII

“Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.  
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago  
el traje que me cubre y la mansión que habito,  
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago”.

Machado tiene conciencia de su ocupación de escritor como trabajo y apostolado. No mero pasatiempo; no “*art pour l'art*”: “...lo impor-

(49) *De un cancionero apócrifo*. Pág. 949.

(50) Poema XXXI de *Campos de Castilla*. Pág. 800.

(51) Págs. 389/93.

tante es hablar y decir a nuestro vecino lo que sentimos y pensamos, dice, aconseja por lo mismo: "...nunca guardéis lo escrito, porque lo inédito es como un pecado que no se confiesa y se nos pudre en el alma, y toda ella la contamina y corrompe. Os libre Dios del maleficio de lo inédito" (1).

"La inteligencia —considera él—, ha de servir siempre para algo, aplicarse a algo, aprovechar a alguien. Si averiguásemos que la inteligencia no servía para nada, mucho menos entonces la exhibiríamos en ejercicios superfluos, deportivos, puramente gimnásticos. Que exista una gimnástica intelectual que fortalezca y agilite intelectualmente a quien la ejecute, es muy posible. Pero sería para nosotros una actividad privada, de puro utilitaria y egoísta..." (2).

En la poesía "Introducción" de su libro "Galerías" —obra de juventud— muestra haber comprendido ya el cometido nobilísimo de los poetas y su satisfacción por estar aplicado al mismo, pese a la equívoca y malévolamente interpretada de los profanos: "El alma del poeta / se orienta hacia el misterio. / Sólo el poeta puede mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago son envuelto. // En esas galerías, / sin fondo del recuerdo, / donde las pobres gentes / colgaron cual trofeo // el traje de una fiesta / apollado y viejo, / allí el poeta sabe / el laborar eterno / mirar de las doradas / abejas de los sueños. // Poetas, con el alma / atenta al hondo cielo / en la cruel batalla / o en el tranquilo huerto, // la nueva miel labramos / con los dolores viejos, / la veste blanca y pura / pacientemente hacemos, / y bajo el sol bruñimos / el fuerte arnés de hierro. // El alma que no sueña, / el enemigo espejo, / proyecta nuestra imagen / con un perfil grotesco. // Sentimos una ola /de sangre, en nuestro pecho, / que pasa... y sonreímos, / y a laborar volvemos" (3).

O sea que, cuando están convencidos de la grandeza de su vocación de transformar y alumbrar a la humanidad, nada puede apartarlos de ella; ni siquiera la incomprensión de esa misma humanidad por la cual se empeñan en reeditar la hazaña prometeica robando el fuego sagrado de los dioses.

Su misión es sublime; ellos son los intérpretes de la Divinidad: "No

(1) Cap. XLVIII de *Juan de Mairena*. Pág. 1174.

(2) Cap. XXXVI de *Juan de Mairena*. Págs. 1125/6.

(3) Págs. 706/7.

desdeñéis la palabra; / el mundo es ruidoso y mudo, / poetas, sólo Dios habla" (4).

La inspiración presta al poeta alas para remontarse hacia las regiones del espíritu, donde su intuición ausculta, penetra las verdades trascendentes y eternas.

Pero... después del éxtasis, tiene que resignarse a bajar, como Moisés del Sinaí, a traducir su visión inefable al lenguaje de los mortales, de la turba que se contenta con adorar al becerro de oro, que prefiere el maná a la Palabra, y a la que —a pesar de ella misma— debe, en aras de su empresa mesiánica, salvar.

Por eso, apunta humildemente: "...todo artista, mejor diré, todo trabajador, tiene una filosofía de su trabajo, reflexiones sobre la totalidad de aquella labor a que —como maestro o aprendiz— se consagra. ¿Por qué hurtarla a los ojos del vecino? Esta filosofía, como aquel trabajo, se debe también a los demás" (5).

Machado saldó el compromiso de esa deuda. Nos entregó el fruto maduro de su espíritu en una obra sustanciosa y rica. Cabe a nosotros, ahora, reconocer y saldar nuestra propia deuda: la de coger ese fruto y saborearlo nutriéndonos de sus jugos.

## CAPÍTULO IX

"Y cuando llegue el día del último viaje  
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,  
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,  
casi desnudo, como los hijos de la mar".

Machado es por excelencia el poeta del tiempo. Ya dijimos en el capítulo IV que para él la poesía es "palabra en el tiempo". Paradójicamente, sólo así, sin pretensiones de atemporalidad, puede permanecer eterna. "Del pretérito imperfecto / brotó el romance en Castilla" (1), y por haberse originado en esa fuente viva de la historia, avanza sin merosca desde el pasado hacia el porvenir desafiando la carencia del tiempo.

(1) Composición N° XLIV de *Proverbios y cantares*, de *Nuevas canciones*. Pág. 893.

(2) *Advertencia al lector*, de *Notas sobre la poesía*. Pág. 1216.

po. "...el poeta afronta el tiempo inexorable..." (2) —celebra— y: "el poeta puro / ...canta: el tiempo, el tiempo y yo!" (3).

En una oportunidad se pregunta: "¿Quién ha pulsado el corazón del tiempo?" (4); y, en verdad, podemos responder que, si alguien lo ha logrado, precisamente ha sido él, cuyos latidos siente materializados en el odioso "tic-tic" del reloj —ese "artefacto específicamente humano", dice Mairena, ya que el hombre es el único "animal que mide su tiempo" por ser el único que tiene conciencia de su mortalidad (5)—: "Clarea / el reloj arrinconado, / y su tic-tic, olvidado / por repetido, golpea. / Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído. / Tic-tic, tic-tic... Siempre igual, / monótono y aburrido. / Tic-tic, tic-tic, el latido / de un corazón de metal" (6). Materializados, también, en el fluir del agua: "Dice la monotonía / del agua clara al caer: / un día es como otro día; / hoy es lo mismo que ayer" (7) y en la "última gota que en la clepsidra tiembla" (8) señalándole cómo "el ahora vierte / su eternidad, menuda gramo a gramo" (9).

De todos los motivos que puedan señalarse en la obra de Machado, si hubiera que escoger uno solo para caracterizarlo, elegiríamos sin titubeos el motivo del tiempo, que en él es tragedia, obsesión.

En íntima conexión con el motivo del tiempo, como causa inspiradora, se halla el motivo de la muerte. Veamos la tremenda fuerza expresiva de esta composición: "Al borde del sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita" (10).

No la llama aquí por su nombre, le resulta tan familiar, tan próxima, siempre presente acechándolo, que un "Ella" con mayúscula no deja

(1) *Para un estudio de literatura española. La Lírica, de Notas sobre la poesía.* Pág. 1223.

(2) Poema XI de *Elogios*. Pág. 853.

(3) *Recuerdo infantil*, de *Juan de Mairena*. Pág. 1015.

(4) Composición N° V de *Galerías*, de *Nuevas Canciones*. Pág. 871.

(5) Cap. XL de *Juan de Mairena*. Pág. 1143.

(6) Poema XXXII de *Campos de Castilla*. Pág. 802.

(7) Poema X de *Humorismos, fantasías, apuntes*. Pág. 701.

(8) Poema II de *Del Camino*. Pág. 670.

(9) *Bodas de Francisco Romero*, de *Nuevas Canciones*. Pág. 920.

(10) Poema XVI de *Del Camino*. Pág. 678.

lugar a dudas sobre su identidad. El la ve con una nitidez pasmosa, con una realidad concreta, personal, que sus versos nos revelan con expresividad plástica estupenda: “Siempre fugitiva y siempre / cerca de mí, en negro manto / mal cubierto el desdeñoso / gesto de tu rostro pálido. / No sé dónde vas, ni dónde / tu virgen belleza tálamo / busca en la noche. No sé / qué sueños cierran tus párpados, / ni de quien haya entreabierto / tu lecho inhospitalario. // ... // Detén el paso, belleza / esquiva, detén el paso... // Besar quisiera la amarga, / amarga flor de tus labios” (11). Y: “Arde en tus ojos un misterio, virgen, / esquiva y compañera. // No sé si es odio o es amor la lumbre / inagotable de tu aljaba negra. // Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena. // —¿Eres la sed o el agua en mi camino? / Dime, virgen esquiva y compañera” (12).

Machado está toda la vida preparándose para la cita con Ella, llevando clavada la angustia de ignorar cuándo será: “¿No tiemblas, andante peregrino? / Pasado el llano verde, en la florida loma, / acaso está el cercano final de tu camino” (13); “¡Ay del noble peregrino / que se para a meditar, / después de largo camino, / en el horror de llegar!” (14).

Este tener que marchar siempre, impelido por una fuerza incontrolable, este sentido de peregrinaje, lo lleva a concebir las metáforas vida-río, vida-camino, haciendo suyas las famosas de Manrique: “Nuestras vidas son los ríos...”, “Este mundo es el camino...” (15), y a tomar, también él, el símbolo del mar como término del fluir humano, del otro lado del cual, pese a todo su pertinaz escepticismo, creo, necesita creer, que hay una orilla que aguarda.

Sólo así puede tranquilizar los sobresaltos de su espera: “Daba el reloj las doce... y eran doce / golpes de azada en tierra... / ... ¡Mi hora! —grité— ... El silencio / me respondió: —No temas... // Dormirás

(11) Poema XVI de *Soledades*. Pág. 666.

(12) Poema X de *Del Camino*. Pág. 675.

(13) Poema XXIV de *Galerías*. Pág. 720.

(14) Composición N° II de *De la Vida, Coplas elegíacas, de Canciones*. Pág. 682.

(15) *A la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre. Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, escogidas por don M. Menéndez y Pelayo. Imprenta Victoriano Suárez, Madrid, 1913 (3ra. edic.). Págs. 3/4.

muchas horas todavía / sobre la orilla vieja, / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera" (16).

Deseoso de alcanzar fácilmente esa ribera el día de su último viaje, Machado estará "a bordo", "ligero de equipaje", libre de cargas embarazosas, alerta, con su lámpara llena de aceite como las vírgenes prudentes, a fin de no quedar excluido de las Bodas.

Y ya al término de nuestro peregrinaje por las galerías del alma de Antonio Machado siguiendo las huellas impresas en su obra, escuchemos una declaración suya abierta a la luz y a la esperanza: "Yo amo a Jesús que nos dijo: / Cielo y Tierra pasarán. / Cuando Cielo y Tierra pasen / ni palabra quedará. / ¿Cuál fue, Jesús, tu palabra? / ¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad? / Todas tus palabras fueron / una palabra: Velad. / Como no sabéis la hora / en que os han de despertar, / os despertarán dormidos, / si no veláis: despertad" (17).

#### BIBLIOGRAFIA MACHADIANA

##### I) Libros:

- MACHADO, Antonio: *Obras* (Prólogo de José Bergamín). Edit. Séneca, México, 1940.
- MACHADO, Antonio y Manuel: *Obras Completas*. Edit. Plenitud, Madrid, 1957. (3ª edición).
- GULLÓN, Ricardo: *Las secretas galerías de Antonio Machado*. Taurus ediciones, Madrid, 1958.
- EL ASCO GARZÓN, Manuel: *Gloria y pasión de Antonio Machado*. Cuadernos de cultura española, Phac, Bs. As., 1942.
- CLAVERÍA, Carlos: *Cinco estudios de literatura española moderna* (Tesis y Estudios calmantinos). Universidad de Salamanca, 1945.
- SPERRANO PONCELA, Segundo: *Antonio Machado, su mundo y su obra*. Edit. Losada, Bs. As., 1954.
- ZUBIRÍA, Ramón de: *La poesía de Antonio Machado*. Gredos (Bibl. Románica-Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso. Sección Estudios y ensayos), Madrid, 1966.
- Cuadernos Hispanoamericanos* (Nro. Homenaje a Antonio Machado), Madrid, Septiembre-Diciembre 1949.

(16) Poema II de *Del Camino*. Pág. 670.

(17) Composición N° XXXIV de *Proverbios y Cantares*, de *Campos de Castilla*. Pág. 827.

Trabajos contenidos:

- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Desde el tú esencial*.
- MACHADO, Antonio: *Obra inédita* (Los complementarios, Papeles póstumos, Obra varia).
- D'ORS, Eugenio: *Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena*.
- CARDENAL DE IRACHETA, Manuel: *Crónica de don Antonio y sus amigos en Segovia*.
- MARÍAS, Julián: *Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas*.
- LAPEBRE, Alfredo: *Notas sobre la poesía de Antonio Machado*.
- ALONSO, Dámaso: *Poesías olvidadas de Antonio Machado*.
- ARANGUREN, José Luis: *Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado*.
- VALVERDE, José María: *Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado*.
- POSADA, José: *Leonor*.
- DIEGO, Gerardo: *"Tempo" lento en Antonio Machado*.
- CABRAL, Manuel del: *Hojeando a Machado*.
- ROSALES, Luis: *Muerte y resurrección de Antonio Machado*.
- CASAMAYOR, Enrique: *Antonio Machado, profesor de literatura*.
- BO, Carlos: *Observaciones sobre Antonio Machado*.
- VIVANCO, Luis Felipe: *Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado*.
- GULLÓN, Ricardo: *Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado*.
- NORA, Eugenio de: *Machado ante el futuro de la poesía lírica*.
- MACHADO, Antonio: *Antología*.
- CLAVERÍA, Carlos: *Dos estudios norteamericanos sobre Antonio Machado*.
- MOSTAZA, Bartolomé: *El paisaje en la poesía de Antonio Machado*.
- MUÑOZ ALONSO, Adolfo: *Sueño y razón en la poesía de Antonio Machado*.
- CANO, José Luis: *Antonio Machado, hombre y poeta en sueños*.
- GARCÍA-LUENGO, Eusebio: *Notas sobre la obra dramática de los Machado*.
- DAMPIERRE, Carlos: *Resúmenes bibliográficos*.
- GUERRERO RUIZ, Juan y CASAMAYOR, Enrique: *Bibliografía de Antonio Machado*.

II Artículos periodísticos

- MARAÑÓN, Gregorio: *A propósito de dos poetas*. La Nación, Bs. As., 23 de julio de 1939.
- ESPINOZA, Enrique: *Antonio Machado y la conciencia poética*. La Capital, Rosario, 10 de marzo de 1940.
- AYALA, Francisco: *Antonio Machado. El poeta y la patria*. La Nación, Bs. As., 13 de abril de 1941.
- CORPUS BARGA: *Antonio Machado ante el destierro*. La Nación, Bs. As., 29 de julio de 1956.

- DE TORRE, Guillermo: *Antonio Machado y sus poemas apócrifos*. La Nación, Bs. As., 4 de agosto de 1957.
- GALLARDO, José Carlos: *Tiempo para la poesía*. La Capital, Rosario, 1º de septiembre de 1957.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis: *Soria y Leonor en Machado*. La Nación, Bs. As., 13 de julio de 1958.
- LINDO Hugo: *Antonio Machado en Centro América*. Tribuna, Montevideo, febrero de 1960.
- GÓMEZ ALFARO Antonio: *Antonio Machado. Diálogo en Segovia con Luisa Torrego*. La Capital, Rosario, 7 de agosto de 1960.
- BIETTI, Oscar: *A cincuenta años de "Campos de Castilla"*. La Prensa, Bs. As., 10 de junio de 1962.
- DE TORRE, Guillermo: *Teorías literarias de Antonio Machado*. La Nación, Bs. As., 5 de julio de 1964.
- LAGMANOVICH, David: *Acotaciones a Antonio Machado*. La Gaceta, Tucumán, 5 de julio de 1964.
- DE TORRE, Guillermo: *Machado, las imágenes y su concepto del barroco*. La Nación, Bs. As., 9 de septiembre de 1964.
- CHAVES, Julio César: *Antonio Machado en Sevilla*. La Nación, Bs. As., 11 de septiembre de 1966.
- CHAVES, Julio César: *Antonio Machado en Baeza*. La Nación, Bs. As., 24 de diciembre de 1966.
- CHAVES, Julio César: *Antonio Machado en Madrid*. La Nación, Bs. As., 12 de marzo de 1967.
- CHAVES, Julio César: *Antonio Machado en Valencia*. La Nación, Bs. As., 28 de mayo de 1967.

## ANTONIO DI BENEDETTO Y LAS "ZONAS DE CONTACTO" EN LA LITERATURA

por ROSA F. BOLDORI

La literatura argentina ha entrado por la puerta grande de las Letras, gracias a su laborioso empeño en descubrir nuestro propio rostro, inmerso en la enervada de candentes problemas universales. Problemas que la filosofía existencial urge de interrogantes, y que nuestra peculiaridad espacio-temporal condiciona de manera inconfundible; que giran en torno a la angustia, al "ser hacia la nada", al miedo, la inco-municación, la injusticia, el desajuste.

En todos los órdenes se patentiza la inoperancia de los cómodos esquemas maniqueos, la relativización de las definiciones, la dificultad creciente en detectar unos límites que se tornan borrosos, se esfuman, desaparecen. Aquí la "zona de contacto", llega viva en el sentir del hombre contemporáneo, que atañe, por un lado, a las relaciones entre la realidad humana y la irrealidad, la supra o infrarrealidad, (lo divino, lo fantástico, el mito, el sueño, lo imaginario, lo abisal) y por otro lado, a la vasta problemática de los límites entre el Yo y el Otro, sus roces, interferencias, mutuas invasiones, vasos comunicantes...

¿Hasta dónde es válida como límite la piel?

¿Cómo se integran el yo individual con el yo social, el desconcertado ente anónimo con los otros millones de nombres-masa?

Nuestros escritores de hoy, empapados de estos interrogantes, exploran infatigablemente la realidad argentina, tratando de dar las respuestas que les sugiere la perspectiva de sus propios laberintos. Entre ellos se perfila la figura de un notable narrador, nacido en Mendoza en 1922:

Antonio Di Benedetto, cuyas ficciones, dadas a luz en ediciones de escasa difusión realizadas en la gran urbe andina, en su mayor parte, no han encontrado todavía el reconocimiento que merece su notable relevancia (1).

Di Benedetto ha publicado hasta el presente cuatro volúmenes de cuentos: *Mundo animal* (Mdoza., D'Accurzio, 1953), *Grot* (Mdoza., D' Accurzio, 1957) *El cariño de los tontos* (Bs. As., Goyanarte, 1961), *Declinación y ángel* (Mdoza., Bibl. Públ. Gral. San Martín, 1958) y *Two stories* (Mdoza., Voces, 1965), los dos últimos bilingües; cinco cuentos sueltos: *Asignación sucesiva de un sueño* (en "Versión" N° 1. Mdoza., 1958, págs. 75-77), *El puma blanco* (en "Ficción" N° 19. Bs. As., mayo-junio 1959, págs. 72-81), *Parábola del deseo, la maceración y la esperanza* (en "Ficción" N° 24-5. Bs. As., marzo-junio 1960, págs. 259-262), *Los suicidas* (en "Primera plana", Bs. As., 3 oct. 1967, págs. 64-5) y *Reunión, en Nochebuena, de gente que sueña* (en "Femirama", Bs. As., dic. 1967, págs. 188-194) y tres novelas: *El pentágono* (Bs. As., Doble P., 1955), *Zama* (Bs. As., Doble P., 1956 y Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1967) y *El Silenciero* (Bs. As., Troquel, 1964); las dos últimas, recientemente traducidas al alemán.

La ubicación de estas obras nos remite a la convergencia de numerosas vertientes literarias, fundamentalmente de toda la literatura fantástica, del realismo mágico kafkiano, de la narrativa metafísica, esta última filiación corroborada por las declaraciones del autor en el prólogo de *Mundo animal*:

"...busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación —más duradera que la lectura— sobre la perfectibilidad del ser humano".

(1) A pesar de los once premios literarios obtenidos, entre ellos el Gran Premio de Novela en la Fiesta de las Letras de Necochea 1963-4; el premio "Carlos A. Leumann", del FNA y la SADE; el primer premio en el Concurso Nacional de Cuentos de "La Razón", de Bs. As., en 1958; el Gran premio Municipal de Narrativa de la Dirección de Cultura de Mendoza, etc.

(2) En "Primera plana" del 3 de octubre de este año, apareció un nuevo cuento de Di Benedetto: *Los suicidas* (págs. 64-65).

Son evidentes, además, las influencias de Quiroga, Borges, Cortázar, Sábato; de Poe, Hoffmann, Chejov, Joyce, Faulkner; de la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre; de la Psicología freudiana y jungiana, y la avasalladora presencia de los medios de comunicación de masas, principalmente el cine y el periodismo, actividad ésta a la que Di Benedetto se dedica de manera "esencial y absorbente".

La "Zona de contacto" y toda su problemática asumen vital importancia en la obra de este autor. Los conflictos parten de una relación distorsionada entre el yo y el mundo circundante: los protagonistas son seres aparentemente comunes, anónimos, de la calle, pero dotados de un carácter hipersensible y una conciencia de la propia marginalidad que los hacen vivir permanentemente en lucha con el medio. El Otro colectivo los invade, los agrede y disminuye mediante mil trampas sutiles, como las imposiciones enajenantes, la rutina monótona. El protagonista resiste íntimamente el atropello, pero como no sabe imponerse, ni ganar adhesiones, es un perpetuo solitario:

"Se puede, sí, se puede, cabalgar al trote, un jinete junto al otro, sin mirarse entrambos el rostro". (Zama, pág. 172).

incomunicado en medio del monstruo social que quiere atraparlo:

"Nuestras mesas escritorios están juntas en una forma quizás exagerada. Nos comunicamos, mejor dicho, ellos se comunican cuanto piensan y cuanto les ocurre, y yo los oigo, debo oírlos, me he acostumbrado a hacerlo y casi me resulta una necesidad cotidiana. Aun cuando permanecemos callados nos estamos comunicando nuestros pensamientos, porque los escritorios están perfectamente pegados los unos a los otros. Y nosotros también, estamos unidos unos a otros... Se forma un nuevo cuerpo que no nos hace desaparecer individualmente; pero todo lo que se realiza o sucede es una mezcla que confunde y deprime, deprime" (El pentágono, pág. 24-5).

Hay, como vemos, una aplastante y anuladora ingerencia de los otros sobre el yo, que sin embargo permanece solo e incomunicado en medio de la muchedumbre; un perpetuo avasallamiento, que en el Silencio se da a través del ruido, personalizado, transformado en un persecutor despiadado y obsesivo. Hay todo un vocabulario de la *invasión*:

el ómnibus “está injertado en nuestra casa”. (Sil., pág. 8).

“...mi vergüenza de ser el habitante de una casa que ha sido invadida” (íd., 26).

y una rica gama de sinestesias e imágenes acústicas:

las motos “que van y vienen... vareadas como equinos, y cocean el aire con sus truenos”. (Sil., pág. 110).

el torno: “el meticuloso ronroneo intermitente.

¿Qué es? ¿Qué hace...? ¿Devana un filamento resistente? ¿Se arrastra y al arrastrarse emgrana en una simétrica dentadura de acero? Cuando su cuerda se acaba, ¿pecha, frota, muerde, tritura con tesón que lo reconduce al camino de la espiral o de los dientes?” (íd., pág. 55).

el lavado de coches: “¿Es un viento entubado, que baja y sube los tonos según el arrebato de su ira?

Es agua, un chijete poderoso y variable, tal vez empujado por una corriente de aire, que silba al salir y se rompe chocando con la chapa. La ablución, el primer rito”. (íd., pág. 29).

Semejante preocupación por el ruido, su elevación a la categoría de ritual de alguna divinidad adversa, nos remite más allá de la pura inarmonía de las sensaciones auditivas: es algo que trasciende lo físico lo que molesta al atormentado buscador de silencio. ¿Por qué otros ruidos, si no, le pasan desapercibidos?:

“Nina, los que hace la criatura, por ser nuestra criatura, son ruidos queridos, no lastiman... Como el balde que choca en el mosaico de lavar, los pisos, o los platos que, dos veces cada día, durante una hora golpean loza contra loza, y es muy sonora. Podrían impedir mi siesta o la lectura. No me afectan, no los oigo; no son excesivos y proceden de una persona a quien yo quiero”. (El Sil., págs. 108-9).

Lo que el Silenciero no puede soportar es la falta de amor, la incompreensión del mundo que siente lleno de hostilidad, indiferencia, de desconocidos enemigos; los mismos que acechan en todas partes a los personajes benedictinos, cuya situación típica es el sentirse juzgados, continuamente penetrados por la mirada hostil y acusadora de los demás.

“Sobrellevo la perpetua sujeción del hombre a otras miradas. Sólo que, ésta de Nina, no verifica: espera”. (El Sil., pág. 28).

Todos los personajes se ven a sí mismos como víctimas de la alienación:

“Los mártires, me parece, no pueden defenderse. Nadie los escucha... Mártir de la pretensión de vivir mi vida y no la vida ajena, la vida impuesta, clama la justificación dentro de mí”. (El Sil., pág. 128).

se sienten apabullados por la sensación de injusticia, por su pertenencia a un mundo duro, inflexible en su continua exigencia de un compromiso que ellos quisieran rehuir. Su inmadurez los lleva al anhelo de retrotraerse al tiempo irresponsable, ingenuo, puro de la infancia, de la vida animal, y aún vegetal, de semilla. Temen al mundo culturalizado, desfigurado por la mano del hombre y anhelan como un imposible la inocencia. Esto, unido a una especie de panteísmo elemental subyacente, determina la frecuente aparición de animales en la obra de Di Benedetto; por la pureza de su vivir instintivo e inculgado, y por la identificación del hombre con ellos, en la compartida situación de seres humillados, sometidos a un mundo duro y selvático. Así, Don Diego de Zama piensa en las analogías entre él y el pez

“que las aguas no quieren y... debe pasar... toda la vida... en vaivén dentro de ellas; ...y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra... esos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se les encuentra en la parte central del cauce, sino en los bordes, alcanzan larga vida”. (Zama, pág. 6).

Los gatos, tradicionalmente cargados de simbolismo por la literatura fantástica, representan esa anhelada e imposible inocencia del tiempo del ángel-niño. Ya en el prólogo de *Mundo animal* se nos dice que Fuci, el gato del cuento “Salvada pureza”, simboliza la ingenuidad. Pero al crecer, Fuci se transformará en leopardo, como el niño en hombre; un hombre que guarda todavía al niño dentro de sí, que quisiera retornar a la posición fetal, enroscarse como ese leopardo que “cuando era gato se estacionaba, arrebuñado en sí mismo, dormitando, al pie de alguna cacerola que oliese bien”.

“Ahora veo, en el rostro triste y tenuemente severo del Fuci, el gravamen de las obligaciones, y yo pienso que, por leopardo que sea, en lo íntimo es sólo un gato y no puede cargarse demasiadas responsabilidades sobre un gato. Bien lo sé yo, por mi personal experiencia de hombre”. “Si ahora regresa, de los techos y de su porción de amor, sentirá en mí, más que la habitual protección del hombre al gato, la solidaridad de los nivelados por problemas”. (Mundo animal, 88).

Y el Silenciero cuenta:

“Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia. Le he contado que un ruido me hostiliza. El ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera”. (pág. 15).

Estos hombres niños, los héroes-tipo en Di Benedetto, se definen casi totalmente por sus rasgos negativos, siguiendo la tendencia al deterioro del héroe en toda la narrativa contemporánea (quizás una nueva forma de humanismo: ¿no los sentimos más cerca de nosotros, en la medida en que descubrimos sus más secretas imperfecciones?). Son seres retorcidos e indirectos:

“Yo soy indirecto: amo a Leila y hablo a Nina. Lo cual en nada lastima la honestidad y es simplemente mi método”. (El Sil., pág. 21).

frustrados, principalmente en los órdenes que exigen trato con los demás; delatores (Zama es el caso típico), aceptadores pasivos de la humillación y el atropello, mentirosos <sup>(3)</sup>; buscadores perpetuos de evasiones, entre ellas el sueño, y a veces también la literatura.

Con toda frecuencia se da el tema de los sueños, la difuminación de sus límites con la zona de vigilia, sus ensamblamientos infinitos al modo borgeano (motivo de los cuentos “Asignación sucesiva de un sueño” y “Reducido”, por ejemplo).

La creación literaria es intentada a veces como una frustrada vía de escape de un mundo chato y anodino. Tal sucede con el oficinista del cuento *Falta de vocación* (“Grot”) y con el Silenciero, que afirma estar preparando un libro sobre el desamparo, del que sólo ha llegado a ela-

<sup>(3)</sup> La mentira es una imposición de la sociedad criticada: “La mentira es una de sus formas de expresión normales”. (Mundo animal, pág. 62).

borar el título: "El techo". En la temática de este nunca formalizado libro, asoma otra de las importantes motivaciones de la literatura de Di Benedetto: la protesta social, la rebelión contra las burocracias.

Ahora bien, ¿por qué esa extraña pasividad de los héroes del mundo literario de este autor? ¿A qué tanto miedo? ¿Por qué no enfrentan sus propios temores, no luchan, se abren paso? ¿Por qué eligen la autodestrucción progresiva?

Las motivaciones penetran campos múltiples: la Psicología, la Filosofía, la Sociología...

Son seres atormentados por sus carencias de amor y seguridad <sup>(4)</sup>, complejos de minusvalía o desubicación:

"Besarión padece una especie de trastorno de jerarquía... Se considera en condiciones de estar en un orden superior, pero la vida lo tiene muy abajo". (El Sil., pág. 53).

"Yo no he nacido para este país" (Mundo animal, pág. 66); "Debí haber nacido en otras tierras y tiempos". (ídem., 22).

"En esta tierra llana, yo parecía estar en un pozo". (Zama, pág. 6).

Son hombres que sufren el desarraigo, el nomadismo a que obliga al escritor la búsqueda de un "status" fijo y válido en una sociedad utilitaria que no los reconoce; notoriamente identificados con el autor, además, en su pertenencia a nuestras castigadas y fluctuantes clases medias; seres que carecen de una clara visión del mundo, de una ideología coherente que sistematice el caos y les indique soluciones; que se angustian en la búsqueda de sí mismos para encontrar su lugar en un mundo que sienten ajeno; que han perdido, con la libertad, la noción de la propia identidad.

Hay, por otra parte, una sensación de inferioridad arraigada en el inconciente colectivo (el colonialismo y las remotas culpas de que habla Noé Jitrik en "La nueva promoción" <sup>(5)</sup>), que a duras penas están superando nuestros escritores de hoy.

(4) Tengamos en cuenta la infancia conflictual (apenas apuntada) de los personajes; su relación levemente incestuosa con la madre; la figura lejana, borrosa y culpable del padre; las identificaciones con animales, que según algunos psicólogos provienen, en las pesadillas, de remotas culpas, temores y complejos de la infancia.

(5) Mdoza., Cuadernos de "Versión" N° 8. Bibl. Públ. Gral. S. Martín, 59, pág. 27.

El problema de la *culpa*, de raigambre kafkiana, tiene vastas implicaciones en la obra de Di Benedetto. La conciencia culpable, vital elemento motivador el *Zama* y *El Silenciero*, configura el leit-motiv del cuento *En rojo de culpa*, a propósito del cual declara el autor en el prólogo de *Mundo animal*:

“Difícilmente aceptamos ser culpables... Siempre buscamos algo o alguien a quien adjudicar nuestra culpa... Sin embargo, eso no nos exime de nada... En la desesperación de ver que las culpas nuestras trasladadas a otros de nada nos excusan... nos lanzamos ciegamente, como toros enardecidos, contra la propia culpa. A veces, ella nos devora... El horror parecerá gratuito. No lo es. Lo exige una finalidad: impresionar fuertemente, porque se trata de un cuento moralista y pretende dejar una huella constante en el lector”.

Subyace además la idea de una culpa colectiva y remota, vinculada a la idea cristiana del pecado original, de que nos habla, por ejemplo, Cortázar en *Rayuela*:

“También era occidental... por la convicción de que no hay salvación individual posible, y que las faltas de uno manchan a todos y viceversa”.

y el *Silenciero*:

“¿Cómo pueden ignorar lo esencial, que el error se halla incorporado a la raíz del hombre?” (pág. 75).

Todos los factores mencionados van configurando un clima de angustia progresiva, y llevan a la búsqueda cada vez más acuciante de una razón de ser, de una trascendencia para la cual tal vez la angustia profunda, existencial del hombre pudiera ser un camino de átesis.

Besarión escribe al *Silenciero*:

“Desde su habitación veo el alambre donde estaba el saco con la solapa arrancada. Recuerdo que me dio esta imagen de usted: un hombre desgarrado, aunque ignoro qué lo desgarró”.

Sören le advierte que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino”. (El Sil., pág. 43).

La apelación a Kierkerkegaard nos remite a la otra dimensión de la "zona de contacto": el desgarramiento entre el ser y la nada, "entre dos mundos, entre dos órdenes", entre el lado de acá y el de allá, el ámbito de Besarión que es, como el Persio cortaziano, "este átomo desconsolado al borde de la vereda". (Los Premios, pág. 251).

¿Quién es este extraño y simbólico personaje llamado Besarión?

El mismo traduce su nombre como "el caminante". Es el eterno buscador de "el signo, la señal" (pág. 101), urgido por el llamado de una misteriosa Asociación. Demasiado lúcido y razonador, como tantos personajes benedictinos, está más dotado para la meditación que para la acción; pero su búsqueda no se vale de los caminos de la lógica tradicional; tampoco la erudición le sirve (ella lo llevará, en Europa, al solo encuentro de Lücke: vacío). Besarión busca un orden ontológico-místico, metarracional, y un lugar en ese orden; anhela llegar a lo que Cortázar llama "el eje de la rueda", "el centro mágico de lo real". "Besarión-ángel" busca quizás los caminos del Oriente, el tiempo mágico de la infancia, donde todo es posible; el tiempo del gato, que "fue intercesor ante los dioses", como aquel gato de Cheshire, del cual "cada sonrisa... es un golpe a la lógica cotidiana del estar y una conmoción en los ríos profundos del ser" (6).

Besarión es también un hombre desgarrado entre el bien y el mal, víctima del viejo dilema carne-espíritu (su nombre es también el de un anacoreta egipcio). Y ante todo, es un desdoblamiento del protagonista:

"Besarión comparte con la madre una mesa donde raramente se posan más de dos cubiertos. Su vida familiar reitera matices, no sé si esencias, de mi propia vida". (El Sil., págs. 12-13) Besarión también precisa defensa" (13), "necesita defensa legal" para "contener la impureza" (14) que invade su casa con las aguas servidas. El hombre solo no se basta a sí mismo para salvarse.

Las situaciones dobles (llevadas al esquematismo geométrico en la curiosa novela *El pentágono*), son muy comunes y se repiten a menudo

(6) EMILCE B. CERSÓSIMO: reseña sobre *El Gato de Cheshire*, de Anderson Imbert, en "Comentario" N° 51, nov.-dic. 1966, pág. 75.

con animales: hombre-perro (en los cuentos *Hombre-perro*, *Reducido*, *Mi muerte suya*), hombre-vaca (en *Es superable*), hombre-víbora (*De víboradas*), etc., creando un clima de pesadilla alucinante, tan caro a la literatura fantástica. La presencia frecuente del doble es otro signo de la inseguridad, de la pérdida de la propia identidad: el yo es uno y es el otro, como en un juego de espejos; como en "Axolotl" de Julio Cortázar, donde el hombre-peze parece transmutarse alternativamente más acá o más allá del vidrio del acuario.

El vaivén constante entre fantasía y realidad se ve favorecido por la cotidianidad del lenguaje, que al no concordar a veces con lo fantástico del contenido, produce en el lector un efectivo desconcierto. La intención realista se evidencia en la profusión de diminutivos y otras formas de expresión familiares y coloquiales como éstas: "apagadita" (El Sil., pág. 19); "Verla, nomás, me entibia el alma" (íd., 27); "me pechan" (íd., 47); "El gato nada más había hecho que matarlo" (Mundo animal, 59), y hasta en el uso voluntario de construcciones incorrectas: "cerca mío" (Zama, 64); "delante mío" (íd., 17); "de acuerdo a" (Sil., 44).

Señalemos, además, en cuanto al estrato lingüístico, la influencia de las modernas técnicas narrativas y de los medios de comunicación de masas, la abundancia de notables imágenes expresionistas, como:

"El sol era un perro de lengua caliente y seca que me lamía, me lamía, hasta despertarme". (Zama, 184).

— "la vereda de mi casa marca el límite del recelo" (Sil., 9).

"es un domingo amortiguado y transparente" (Sil., 27).

¿Es lícito pasar del "mundo" de la ficción a la "Weltauschauung" de su autor? He aquí uno de los mayores riesgos del crítico, que entiendo debe ser asumido y convertido en una de sus tareas fundamentales. (¿Cómo interpretar una obra sin ubicarla desde la perspectiva del "mundo" de su creador?). Para ello podremos apoyarnos, en este caso, en algunos pilares fundamentales que ya han sido esbozados, y otros que me limitaré a apuntar: la reiteración de módulos en la obra total, los elementos significantes conciente o inconcientemente escapados al creador, el análisis de los datos aportados por la configuración técnica y estructural de la obra (como

por ejemplo el uso casi exclusivo en Di Benedetto de la primera persona, que debilita las barreras personaje-autor), el lenguaje, la intencionalidad trasuntada para con ese objeto de la creación literaria tan importante y a menudo olvidado que es el lector (a quien el autor quiere en este caso conmover, golpear, despertar y a veces moralizar). Llegaremos así a una imagen de Di Benedetto angustiado por su misión de escritor, poseedor de una visión crítica, culpable y decepcionada del mundo, aunque no coherente desde el punto de vista ideológico, sino por el contrario, caótica y confusa; visión en la que apunta, pese a todo, una luz de esperanza. Tal vez él podría decirnos, con su personaje de "A vuestra elección", que "aun en los mundos más liquidados hay quienes desean algo mejor y quienes se animan a intentarlo". (pág. 63). Y con sus dos amigos Sulso y Félix, de *Parábola del deseo, la maceración y la esperanza*:

"Algo todavía puede ocurrir". "Es imposible no esperar".

¿Importa realmente que no nos diga ocurrir qué, esperar qué?

La misión del escritor, al presentar un mundo literario valioso, rico y problemático, ya está cumplida.

#### BIBLIOGRAFIA SOBRE LA OBRA DE DI BENEDETTO

- en revista *Análisis* (s/d): comentario editorial sobre *Zama*, en la sección "La actual inactualidad".
- GÓMEZ, Carlos Alberto, "*Seis novelistas jóvenes vistos por Noé Jitrik*" en "La Gaceta", Tucumán, 11-12-1960, pág. 2.
- JITRIK, Noé, "*Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*". Mendoza, Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión N° 8. Col. "Los conferencistas", 1959.
- LA NACIÓN, edit. 1-10-67, pág. 5, sección "Vida literaria", noticia sobre traducción al alemán de "*Zama*" y "El Silenciero".
- LOS ANDES, edit., "*Zama y El Silenciero fueron analizados en un acto literario*". Mdoza., 26 de junio de 1967, pág. 11.
- MASTRÁNGELO, Carlos, "*El cuento argentino*". Bs. As., Hachette, 1963, págs. 82-84.
- J. A. P. (¿Jorge Antonio Paita?); reseña en sección "Notas de libros": "*Antonio Di Benedetto: ZAMA*", en Sur N° 251. Marzo-abril 1958, págs. 78-80).
- TAPIA, Atols, reseña sobre "*El cariño de los tontos*", en "Ficción", N° 41-42. Enero-abril 1963, págs. 147-8.

## REVISION DE "LA PAMPA GRINGA"

por EDUARDO A. DUGHERA

Dos caracteres esenciales distinguen a la novela. El primero es que, especie proteica por excelencia, escapa, como ninguna, a toda limitación de esquemas y procedimientos. El segundo, quizá el más significativo, consiste en su marcada evolución especialmente visible en los últimos veinticinco años.

En el pasado el signo fundamental lo constituía la narración de una historia, después lo fue la presencia dinámica de los personajes y de su mundo. La novela tradicional muestra como dominante una previa descripción preparatoria de los acontecimientos donde el autor es el relator-espectador del suceso o la escena que describe, con el característico empleo del tiempo pasado, el imperfecto del indicativo. Contemporáneamente el espectador se ha convertido en actor, el autor se halla presente en el relato de una historia que se está haciendo a medida que se escribe y por tal también en presente. Se comprueba, al efecto, que en lugar de conducir el novelista a su novela en la actualidad es la novela quien guía al novelista, la que le dicta su tema y su relato. Como lógica consecuencia no pueden subsistir los planes de desarrollo antiguamente establecidos. Lógico, asimismo, es pensar, entonces, que tampoco puede responder ya a la realidad ese tipo de clasificación inmóvil de la novela: imaginación, aventura, psicológica, social, histórica, de tesis y tantas otras. Pero sobre todo el cambio reside en que a la preocupación del novelista de ayer para expresar primero la realidad social y luego la

condición humana, el actual libra sus experiencias sin implicaciones morales ni metafísicas (1).

Conviene tener en cuenta las precedentes consideraciones a fin de ubicarse con adecuada postura al efectuar nuevo examen de una expresión novelística que, como la presente, ha cumplido con holgura treinta años de vida, pero cuyo valor testimonial —y la injusta penumbra que la envuelve— siguen justificándolo.

A *La Pampa Gringa*, buscándole ubicación de acuerdo a etiquetas exclusivistas, se la tildó sucesivamente de regional, costumbrista, del inmigrante, psicológica, rural, social. Su lectura nos enseña que puede ser todo eso pero no lo uno sin lo otro. Como novela que es del sur santafesino expresa carácter regional. Lo es del inmigrante porque pone en escena variedad de tipos que a él responden. Es psicológica en su buceo de las reacciones de sus criaturas. Es rural con referencia al escenario donde ellas se mueven, a lo menos en la mayor parte de la obra. De igual modo es social en cuanto a la intención del autor: denunciar la injusticia cometida por un sector humano contra otro. Podría, así, continuarse. Claro, de insistir en pos de una parcela donde darle cabida y si no se desea englobarla entre las que algún autor ha llamado novelas de campo con intención social (2), tal vez no se estuviera desacertado definiéndola, por sus rasgos dominantes, como novela agraria ya que gira en torno de un problema emergente de la posesión de un pedazo de tierra y de sus frutos.

Pero antes que estas teorizaciones urge exponer, o recordar a quienes lo conocen, el perfil de *La Pampa Gringa* situándola en su tiempo y en su estética.

Por de pronto el nacimiento de Alcides Greca —1889— lo coloca entre los hombres de la generación de 1910 cuyas tendencias miran a expresar un decidido, bien que sano nacionalismo manifiesto en la mirada

(1) "Entre 1935 y nuestros días la novela ha pasado de la interrogación psicológica, social, moral y metafísica a la interrogación estética, onírica, fenomenológica. Es un hecho histórico ya que las novelas actuales plantean problemas de óptica y estética y no ya problemas de metafísica y moral". R. MARILL-ALBÉRÈS: *Métamorphoses du Roman*, Albin Michel, París 1966.

(2) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1953.

a la tierra y que corre desde la narrativa de Payró o Gálvez a la lírica de Juan Carlos Dávalos y al ensayo de Ricardo Rojas.

Greca no fue nunca un turista de la pampa gringa, ni siquiera un extraño que llegara a enfocarla por razones de una estadía duradera. Nació en ella como que es oriundo de San Javier, población plantada en medio del agro santafesino. De modo que desde niño sus ojos se impregnaron del paisaje como más tarde lo estarían de su espíritu. Mas tampoco fue un lugareño que cruzara jamás los límites terruñeros en la vida o en el arte. Convivió, por lo contrario, en las grandes ciudades, se consagró en ellas al periodismo y publicó allí primeros libros mientras estudiaba derecho. Luego cátedra y política solicitaron y obtuvieron su interés. Hasta al cine llevó en una oportunidad sus inquietudes y por ahí ha de andar todavía una intentona fílmica por Greca realizada, referente al último malón que arrasó San Javier a principios de siglo, con personajes encarnados por vecinos del lugar e indios auténticos. Pero lo significativo para las letras: entre algunos tratados sobre jurisprudencia, la novela y el cuento con temática de la tierra fueron viendo la luz paulatinamente. Así *Cuentos de Comité*, *Viento Norte*, *La Pampa Gringa*.

Con esta última novela Alcides Greca llevó al libro un problema significativo en la porción de agro examinada, vale decir el derrumbe del criollo, su desplazamiento a manos del inmigrante, del "gringo" como aquél acostumbraba a calificarlo, y luego el desalojo del propio gringo a manos del terrateniente.

La creación de Greca reconoce desde luego antecedentes. Si echamos una mirada atrás, aun al azar, nos encontraremos en el campo de la lírica con el ejemplo de Hernández cuando pone en boca de Martín Fierro esa andanada de ironías sobre la capacidad campera del gringo invasor, y el de la alegoría del canto final de *Santos Vega* donde Obligado, al recrear la leyenda, hace desaparecer a Santos derrotado por el espíritu de la "ciencia en persona". No olvidemos tampoco que en *La Gringa* Florencio Sánchez nos coloca frente a un duelo entre la población criolla y la invasión colonizadora agrícola extranjera aunque al fin, y al llamado del autor, aparezca una reconciliación feliz de la que "saldrá la raza fuerte del porvenir". Y ya que hemos aludido al teatro recordemos que Alejandro Berrutti nos dio con *Madre Tierra* un buen dibujo de la tragedia del inmigrante desalojado de las zonas rurales ar-

gentinas. La narrativa ha ahondado igualmente en estos temas. Bastaría la mención de los relatos misioneros de Quiroga y los montañeses de Fausto Burgos, y en cuanto a ambiente y paisaje de pampa gringa está el bello y un tanto olvidado libro de Amílcar Razzori *Campo Arado*.

Greca sitúa la acción de su novela en la población santafesina de Maciel con proyección a la línea ferroviaria que la une a Rosario y al propio corazón de la ciudad del litoral. Los inmigrantes están cabalmente representados. Así Antoñico, el lírico y melancólico galleguito, Schneider que arrastra por la pampa gringa su frustración heredada de la primera guerra mundial, el pintor Gigli que merodea y medra en ambientes sociales urbanos, Botto que llegó a ubicarse entre los que "hicieron la América", don Fernando que no pudo escalar ese monte y cuya hija, en cambio, fue sacrificada al hijo del antedicho poderoso, Filipini que representa con la suya, la Lorenza, el desmoronamiento material y moral de una familia chacarera. Por otro lado se perfila, como protesta contra la injusticia de los nuevos amos de la tierra, la voz de un poeta, Hidalgo, el maestro de escuela que intenta la utopía de obtener cambio de estructuras sociales o siquiera la armonía de clases mientras se hace paladín de los explotados como su colega de *Madre Tierra*, y como aquél, perseguido a petición de las partes socialmente reinantes. La tragedia acá también se presenta pero no por vía del asesinato del terrateniente por el colono sino por la marcha irreprimible de los chacareros que en el polvo del camino mezclarán su sangre a la de quienes han de proteger al adversario. Todo ello ocurre sin desmerecer nunca la faz documental ya que los hechos, en su mayoría, son expresión de realidades así como lo son varios de los tipos humanos que intervienen. Entre estos, dos, ya aludidos, reflejan relieve nítido: Antoñico el nostálgico, pintado magistralmente desde el ángulo psicológico si bien algunos pensamientos que el autor le adjudica no parece que puedan ocurrírsele al muchacho <sup>(3)</sup> y Schneider cuya mente ingenua y resignación estoica le empujan a constituirse en víctima propiciatoria de la delincuencia impune. En derredor de esas figuras de singular calor humano deben destacarse personajes colectivos vigorosamente diseñados y lanzados en los vericuetos de la ficción: el acarreador, el linchera, el chacarero, en el marce rural, y el patotero, hijo del arribista, en el círculo urbano.

(3) Por ejemplo sus observaciones sobre el ombú "árbol artista y filósofo impregnado del espíritu hospitalario de los gauchos".

El gran acierto de Greca en *La Pampa Gringa* no lo vemos en lo que pudiera llamarse el compromiso del autor o sea la denuncia de la explotación humana. Ni en el desfile de esos personajes, unos, como los recién mencionados, de feliz memoria en el lector, y otros, en desparejo contraste, con trazo borroso. Ni tampoco en la ironía, envuelta a veces en causticidad y a veces en buen humor que Greca desliza entre el vaivén de las almas que pueblan su obra. Ni lo palpamos en la estructura formal que alterna capítulos extraordinariamente trabajados con algunos más cerca del esbozo, fragmentados, a modo de pantallazos, con perjuicio para la unidad de composición y el equilibrio de las partes.

Para nosotros la densidad, el núcleo sustancioso, la verdadera fuerza expresiva de la novela reside en la visión, la captación, el sentimiento del paisaje que ciñe, moldea y se infiltra en los hombres y en su drama. Por eso la impresión imborrable que nos deja la visión del Paraná, desde los ojos de Hidalgo, en vasto fresco de esa grandeza líquida:

“Traspuesto el último cerco, asomaron las tierras bajas de la orilla opuesta: un mar verde, sin límites, enrulado y misterioso, en el que espejeaban, a manera de islas de cristal, retazos de riachos y bañados”.

“Ya sobre la barranca, se desplegó ante sus ojos la maravilla de un enorme camino en marcha, verdadera plancha de cobre con cabrilleos de oro bajo el sol”.

“Los acantilados de la costa occidental caían a pique sobre las aguas oscuras, barrosas, fecundas, que adquirirían en los remansos un brillo acharrado. Había en ellas una luz que venía del fondo y que daba a la superficie, como lustrada a cepillo, tonos cristalinos entre manchones de tinta”.

“El río surgía de un horizonte confuso de islas bajas y se abría en dos anchos cauces divididos por un largo banco de arena, fina pincelada de amarillo claro bajo la negra cabellera de los árboles. Así venía bajando el Paraná, en enormes curvas, con grandes rodeos, desde el Brasil y el Paraguay hasta las provincias del litoral para ir a caer, por el colador del Delta, al estuario del Plata, mar de zinc que cuando soplabla el sudeste, se transformaba en un hervor de acero irisado de brillos”.

Otras veces la pintura encierra comunicativo dolor: la sequía, la langosta, sobre todo ésta, en un cuadro comúnmente descrito pero pocas veces con tan ajustada y artística desnudez:

“La pampa estaba triste. Los hombres y las bestias parecían seres sonámbulos que iban vagando por un planeta irreal, donde la vida hubiese desaparecido. El suelo era una capa de bostitas negras. A sólo eso había quedado reducido el esfuerzo de los hijos de la pampa gringa”.

Y poco después, en otras páginas ahora plenas de alegría y dinamismo, la visión de esa pampa que a medida que la surea va enriqueciendo el acervo plástico del pintor G'gli:

“El paisaje variaba y variaba, aunque en el fondo era siempre igual. Ya se presentaba un cuadrado de tierra recién arada, de un violeta sangriento, recortado por una hilera de árboles casi negros, a través de los cuales entre un manchón verde lechoso, muy aguado, se adivinaban las pintitas ocres del ganado. Ya eran pinceladas amarillas, embadurnadas de blanco, de bermellón, de sepia. A lo lejos los palos grises del telégrafo señalaban las rutas de los trenes. Las parvas y las trojas, próximas al revuelto y sucio caserío de las chaeras, arrugaban la tersura de los cuadros (4).

Azorín escribió alguna vez que lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, y que un escritor será tanto más artista cuanto más sepa interpretar la emoción del paisaje. En las pinceladas paisajísticas de Alcides Greca se realiza cumplidamente la afirmación del autor español. Y podríamos agregar —no lo haremos para no alargar la extensión de las presentes notas— citas de otras muchas impresiones del paisaje como las que surgen a la mirada de Antofónico o a la de Schneider o las que se vislumbran a través de la marcha de los linyeras por la vía del “francés” o la de la pampa mojada por la lluvia: “La pampa tenía una sonrisa verde”.

*Facundo* es indiscutiblemente una manifestación de literatura social, obra de compromiso. El arte que posee se da por añadidura. Pero qué espléndido fondo para el perfil del caudillo ese paisaje que Sarmiento extiende por el libro, no tan descrito cuanto sentido, que emerge con soberanía tras el polvo de la montonera y la desolación de los poblados.

Los hombres del noventa y ocho español, después de preguntarse

(4) No intento aquí ninguna exégesis del paisaje pampeano agrícola que se describe en la novela de Greca. Pero cabe señalar al interesado, que lo enfoca por modo excelente, mediante ejemplificación ilustrativa, Enrique Williams Alzaga en su libro *La Pampa en la Novela Argentina*, Estrada, Buenos Aires, 1945.

cuál era la esencia de España, empezaron a buscarla partiendo de afanes reformistas en plan de renovación mientras auseultaban su suelo, sus gentes. Pero, como lo han notado no pocos, todo el ímpetu reconstructivo se fue poco a poco transformando en una exaltación lírica de su paisaje que a la larga resultó la gran conquista de aquella generación literaria en la poesía, en la novela, en el ensayo.

De la misma manera en la obra de Grea, donde todo parece girar en torno del hombre, el paisaje adquiere primeras magnitudes. Hay que repetirlo. Al fin de cuentas, y sin caer en excesos deterministas, es el paisaje quien conforma preponderantemente al hombre y explica su dimensión estética.

*La Pampa Gringa*, publicada por la editorial chilena Ercilla en 1936, se halla agotada desde hace mucho tiempo. Tenemos entendido que se ha pensado realizar una nueva edición, ya en prensas nacionales. Lo merece no sólo por el valor que la obra encierra sino para que las actuales generaciones argentinas, en especial las de Santa Fe, conozcan un particular filón del espíritu de la tierra que afloró bajo el cariño y el talento de uno de sus más legítimos intérpretes.

## LA FIGURA FEMENINA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA

por ELENA BEATRIZ LABORDE

Los más variados caracteres femeninos nos ofrece Lope de Vega en sus obras, todos de profunda significación. La idolatría que vemos, a lo largo de su vida, hacia la mujer, la manera en que ésta ha llenado todos sus momentos, y cómo se inflamó ardientemente por ella, se nos muestra en el amor con que están creadas sus figuras femeninas, pintadas con delicadeza y dignidad tal que parece que se recreaba trazándolas.

La presencia de la mujer orienta la comedia (y sobre todo aquella llamada de "capa y espada") a una suerte de conflictos por sobre los demás, basándose así en sus amores o desdenes, en sus querellas o triquiñuelas, en su honor o su venganza.

En la mayoría de sus obras vemos a la mujer bajo la tutela y vigilancia del padre o del hermano, como criatura que verdaderamente la necesita por su fragilidad y delicadeza. A pesar de esta sujeción, ella es libre para obrar según su voluntad, según sus caprichos, imponiendo su libertad espiritual y la de su instinto en el instante de elegir el destino de su amor.

Este momento nos lo muestra Lope constantemente, deslumbrado ante el poder del amor que obliga a esa sumisa criatura a la rebelión e independencia. Esa independencia que se da, en sus obras, de muy distintas maneras.

En "Fuenteovejuna" por ejemplo, Laurencia se ha decidido a aceptar a Frondoso, y así se lo dice:

*Fron.* — .....

Los desdeñosos extremos  
deja, y responde no o sí.

*Laur.* — Pues a la villa y a tí  
respondo que lo seremos.

Acto II, esc. XII

y aún cuando lo envía a hablar con su padre, ya sabe que:

..... ha de tener  
ser, Frondoso, tu mujer,  
buen suceso.

porque está segura de la futura respuesta de su padre:

*Reg.* — De la moza el parecer  
tomad antes de acetallo.

*Est.* — No tengáis deso cuidado,  
que ya el caso está dispuesto:  
antes de venir a esto,  
entre ellos se ha concertado.

Acto II, esc. XII

En la obra "La vengadora de las mujeres", la rebelión (contra el hermano en este caso) se da abiertamente:

*Arn.* — De que a tantos seáis ingrata  
estoy, hermana, ofendido.

A mí me es fuerza casaros;  
sabe Dios si hacer quisiera  
un hombre tal que pudiera  
alabarse de igualaros.

Acto I, esc. I

Y al final, habiéndose Laura enamorado, ante la pregunta de Arnaldo: "Laura ¿quiéresle?", la respuesta es afirmativa, cosa que siempre es necesaria en los dramas de Lope, para la posibilidad de concertar el matrimonio.

Doña María, en "La moza del Cántaro", pregunta retóricamente a su criada Luisa:

*Da. Mar.* — ¿Puede mi padre obligarme  
a casar sin voluntad?

Acto I, esc. I

y Don Bernardo, su padre, al explicarle la ofensa de que ha sido objeto por parte de su pretendiente, le dice:

Don Diego me habló, María;  
contigo casarse intenta;  
respondíle que tu gusto  
era la primer licencia,...

Acto I, esc. II

Fenisa, de "La discreta enamorada", le confiesa a Lucindo:

Así sabréis lo que pasa  
desta puerta adentro vos,  
casándonos a los dos  
cuando él piensa que se casa;  
que ya estaremos casados  
el día que se descubra.

Acto II, esc. XI

Proyecta rebelarse contra los padres de ambos, amparándose en el ardiente amor que siente por el hijo del hombre que espera ser su esposo. Más adelante así lo asienta:

Si soy tuya, si nací  
para tí sola, y si estoy  
cierta que como yo soy  
tuya, tú lo eres de mí  
da traza cómo salgamos  
destos padres enemigos.

.....  
Discreta y enamorada  
me sueles Lucindo hacer;  
más yo sólo quiero ser  
mujer y determinada.

Acto III, esc. III

Y más adelante, en la misma escena:

Si voy a ser tu mujer,  
mátame después mi madre.

A pesar de que en este caso los padres, además de desobedecidos son burlados en sus propios sentimientos, ya que se nos muestra el amor de ellos paralelamente, sin embargo llegan a perdonar sinceramente los enredos de que han sido víctimas, reconociendo el derecho del amor de los jóvenes.

Podría pensar, quien no hubiera leído las obras de Lope, que, debido a la gran cantidad de comedias escritas, o a la velocidad con que las escribía, sus personajes se mueven en un estrecho círculo, repitiéndose, sobreponiéndose. Pero conociendo una pequeña parte de su obra, se advierte inmediatamente que ha derramado vida, variedad y realidad en la pintura de sus caracteres.

Ejemplificando con los femeninos, encontramos la mujer que vive en el seguro acogimiento de su casa, como la honesta Casilda de "Peribáñez", enamorada locamente de su marido, que comenta con Inés la paz y tranquilidad de su vida:

*Cas.* — .....  
Cuando se muestra el lucero,  
viene del campo mi esposo,  
de su cena deseoso;  
síntele el alma primero,  
y salgo a abrille la puerta,  
arrojando el almohadilla;  
que siempre tengo en la silla  
quien mis labores concierta.  
Él de las mulas se arroja,  
y yo me arrojé en sus brazos;  
.....

Acto I, esc. XIII

Su paz; basada en el amor y el honor, que va a defender ante los ataques del Comendador, tratando de hacerle comprender el amor que

siente por su marido, y por la sencillez de su vida con él, con aquellos hermosos y bien conocidos versos:

.....  
más quiero yo a Peribáñez,  
con su capa la pardilla  
que al comendador de Ocaña  
con la suya guarnecida.  
Más precio verle venir  
en su yegua la tordilla,  
.....  
que ver al comendador  
con gorra de seda rica,  
y cubiertos de diamantes .

Acto II, esc. XII

O la honrada y fuerte Laurencia de "Fuenteovejuna", que rechaza al comendador, sabiendo que no es dama para estar a su altura:

*Laur.* — ¡Voto al sol que lo diré,  
aunque el mundo me desdiga!  
¿A qué efeto fuera bueno  
querer a Fernando yo?  
¿Casárame con él?

*Pasc.* — No.

*Laur.* — Luego la infamia condeno.

Acto I, esc. III

Y que habiendo escapado ilesa de las garras de aquél, se nos muestra en todas sus fuerzas, espetando a los hombres con un grito humano que sale del alma y va a hacer reaccionar al pueblo entero:

.....  
¿Vosotros sois hombres nobles?  
¿Vosotros padres y deudos?  
¿Vosotros, que no se os rompen  
las entrañas de dolor,  
de verme en tantos dolores?  
Ovejas sois, bien lo dice  
de Fuenteovejuna el nombre.  
Dadme unas armas a mí,  
pues sois piedras,...

Acto III, esc. III

y no contenta con provocar la rebelión de los hombres, llama también a las mujeres:

Caminad, que el cielo os oye...

¡Ah mujeres de la villa!

¡Acudid, porque se cobre  
vuestro honor, acudid todas!

Acto III, esc. III

y formando escuadrones, se erige capitana

Que a donde

asiste mi gran valor,

no hay Cides ni Rodamontes.

Acto III, esc. IV

Y con el mismo valor con que hablan, obran, matando al comendador y a sus servidores, y negando, después que haya habido otro culpable que ¡Fuenteovejuna!

La exhortación de Laurencia puede compararse, en cierta manera, a la de Doña Sancha en "Las famosas asturianas", que asume el poder decisivo de defensa de su propia honra, y con ella la defienden todas, ya que las arrastra masivamente a ello, con su ejemplo:

.....  
Las mujeres no tenemos  
vergüenza de las mujeres;  
quien camina entre vosotros  
muy bien desnudarse puede,  
porque sois como nosotras,  
cobardes, fracas y endebres,  
fembras, mujeres y damas;  
y así, no hay por qué non deje  
de desnudarme ante vos,  
como a fembras acontece.  
Pero cuando vi los moros,  
que son homes, y homes fuertes,  
vestíme;...

Acto III, esc. XII

Y también Doña Sancha, como Laurencia, será la capitana de sus mujeres, a quienes dará:

las armas que vos sobraren;  
que con el dolor que vienen,  
farán más que dos mil homes.

Acto III, esc. XII

Además de la bravura y valentía, supo dar Lope, a Doña Sancha espontánea femineidad, y permitirle transformarse en la mujer que ingenia y naturalmente se enamora de Nuño Osorio, y que con la misma gracia con que expresa su afición a la caza y a la libertad del campo, puede también expresar su nuevo y delicado amor por Nuño.

Es raro encontrar en la obra de Lope de Vega, un personaje como Feliciana, de "El mejor alcalde, el rey". Aún cuando se piense que la abyección en que se encuentra es debida a su debilidad ante el poder de su hermano, siempre nos resulta chocante su "dejar hacer", su abandono ante la situación. Si bien encontramos otros personajes femeninos dispuestos a hacer perder la honra a inocentes doncellas, como por ejemplo Fabia, la Celestina de "El caballero de Olmedo", los rasgos cómicos que encontramos en sus expresiones, y ese "algo" de brujería, nos las hacen perdonar y aún gustar de ellas; o la tía Teodora de "La niña de plata", que entrega a Don Enrique las llaves para que pueda estar con Dorotea, pero que lo hace por el dinero que le ofrece y por la promesa de casarla después, cosa que ella ya veía imposible debido a la carencia de dote. Encontramos, en estos personajes, algún tipo de justificación; no así en Feliciana que, aparte de no censurar a su hermano, se esfuerza ella misma por convencer a la joven a consentir en su deshonra.

Frente a Feliciana, se nos presenta el carácter de Elvira, en contraposición, perfectamente retratado, que nos asombra por la pureza de su amor, por su constancia ante los requerimientos de Don Tello:

*Elv.* — ¿De qué sirve atormentarme,  
Tello, con tanto rigor?  
¿Tú no ves que tengo honor  
y que es cansarte y cansarme?

Acto II, esc. I

por su valor al salir de su escondite, ante la mentira de Don Tello a Sancho:

Sí sabe, esposo; que aquí  
me tiene Tello escondida.

Acto II, esc. V

y por su desgarradora resignación al confesar los hechos ante el rey y pedir justicia.

Un personaje distinto encontramos en la Finea de "La dama boba" a quien ha tratado Lope paralelamente con una de sus figuras más inteligentes: Nise. La "bachillería" de la una, hace resaltar aún más la simpleza y falta de entendimiento de la otra.

Se plantea aquí el problema de la cultura femenina. Lo oímos de boca de Octavio, padre de ambas:

*Oct.* — Mis hijas son entrambas; mas yo os juro  
que me enfadan y cansan, cada una  
por su camino. Cuando más procuro  
mostrar amor y inclinación a alguna,  
si ser Finea simple es caso duro,  
ya lo suplen los bienes de fortuna,  
y algunos que le dio Naturaleza,  
siempre más liberal de la belleza.  
Pero ver tan discreta y arrogante  
a Nise, más me pudre y martiriza,  
y que, de bien hablada y elegante,  
el vulgazo la aprueba y soleniza.

Acto I, esc. III

Y como ambos extremos son malos, es el mismo Octavio quien da el término medio, describiendo las condiciones ideales de una mujer casada:

Esta es la discreción de una casada  
en amar y servir a su marido;  
en vivir recogida y recatada,  
honesta en el hablar y en el vestido;  
en ser de la familia respetada,  
en retirar la vista y el oído,  
en enseñar los hijos, cuidadosa;  
preciada más de limpia que de hermosa.

Acto I, esc. III

Una de las más perfectas y atractivas figuras femeninas en la obra de Lope, es Dorotea, "La niña de plata". En ella se juntan la hermosura y la inteligencia, el donaire y la agudeza, la ingenuidad y la coquetería.

Hay versos que nos la muestran encantadoramente sutil y pronta en la respuesta: hermosos versos en boca de una mujer hermosa:

*Dorot.* — .....  
ya no hay más de lo que vi.

*D. Enr.* — Pues ¿qué es lo que a ver vinistes?

*Dorot.* — Las riquezas de allá arriba,  
y aquí el jardín que cultiva  
de esmeraldas y amatistes  
el Cielo con mil primores,  
en vos hizo todo fin.

*D. Enr.* — ¿Cómo?

*Dorot.* — En el talle el jardín,  
y en el ingenio las flores.

Acto I, esc. VI

O aquellos otros de la escena VI del acto III, donde se defiende ante el amor de Don Enrique con las únicas firmes razones posibles para hacerlo desistir de su deseo; la pauta de la humildad y la fuerza con que están expresadas nos la da el hecho de que no es la amenaza de matarse lo que hace cambiar al galán de manera de pensar, sino su explicación.

Encontramos en muchas de sus obras la mujer aguda e ingeniosa que siempre encuentra una triquiñuela; la mujer que se permite ciertas peripecias, aunque generalmente inocentes, pero todas en funciones con el amor; como la Fenisa de "La discreta enamorada", que para todo encuentra una salida, que acepta el amor del padre de su amado para tener oportunidad de verlo; que echándole en cara, por medio de su padre, cosas que él no ha hecho, le hace comprender que desea que las haga; lo obliga así en cierta forma a pasar por su ventana, oportunidad que aprovecha para declararle su amor. Y desde ese momento, ya en combinación con él, se va a valer de ese juego para hacerle conocer sus deseos y para darle buen suceso a toda situación inesperada <sup>(1)</sup>.

(1) El asunto de esta obra está tomado de uno de los cuentos de Boccaccio: el cuento III de la jornada III titulado "La confesión amorosa". En éste la mujer es casada, y estando enamorada de un joven, amigo de un religioso, utiliza a este

La discreta Fenisa que finge caer, para darle a él la oportunidad de que la abraze al levantarla; que inventa concertar el matrimonio de su madre para evitar el alejamiento de su amado, única solución, como bien dice Hernando:

Sólo pudiera impedir  
tu partida esta invención.  
¡Discreta mujer!

Acto III, esc. I

La que hace que su madre dialogue en la noche con el criado disfrazado con la capa y sombrero de Lucindo, mientras ella conversa con éste:

*Lucin.* — Fíngete Lucindo, y yo,  
mientras hablas a Belisa,  
estaré con mi Fenisa;  
que así el papel me avisó.

Acto III, esc. I

Y que llega a un punto culminante con la serie de enredos que finalizan en el casamiento de su madre con el Capitán y el suyo con Lucindo.

Tenemos también la mujer que no vacila en mentir a su padre que desea hacerse monja, como Doña Inés de “El caballero de Olmedo”:

*Da. Inés.* — .....  
Y ya que estoy declarada,  
Hazme mañana cortar  
un hábito, para dar  
fin a esta gala excusada;  
que así quiero andar, señor,  
mientras me enseñan latín.

Acto II, esc. IV

Y finge estudiar latines, leyendo poemas de amor de su galán, con su supuesto profesor, el criado de aquél.

último como intermediario. Si bien Lope tomó el tema, cambió totalmente los personajes. No es éste el único asunto que tomó del autor italiano. También, por ejemplo, el de “El anzuelo de Fenisa”, está sacado del cuento X de la jornada VIII: “Astucia por astucia”.

O la mujer que disfrazada de hombre sigue los pasos del amante infiel, como Belisa, en "Las bizarrías de Belisa".

*Bel.* — .....

Tengo de ver con los ojos  
lo que me niega Don Juan.  
Y es justo que ver intenten  
lo que temen y deseen;  
porque, como ellos lo vean,  
no dirá el alma que mienten.

Acto III, esc. II

y gracias a las pistolas que llevan, ella y su criada Finea, salvan la vida a Don Juan, por el "temor del plomo" que sienten sus adversarios.

O como Gerarda en "La discreta enamorada":

Gerarda, en hábito de hombre...

*Ger. (ap.)* — Por ver si aquel mi enemigo  
viene a rondar por aquí,  
salgo de mi casa así,  
con mi amor y sin testigo.

Acto III, esc. XX

Creo que el mejor ejemplo de este tipo de mujer es la Dinarda de "El anzuelo de Fenisa", la bella española que aparece disfrazada de hombre (y de quien aún llega a enamorarse graciosamente Fenisa) en busca de su amado Albano. Y creo que el mejor ejemplo, porque no es lo que hace, una escapada nocturna, sin mayor trascendencia; es venir de España a Italia, es correr el riesgo de convivir con hombres y mujeres extraños, es buscarlo en una ciudad nueva, con sus propios peligros y aventuras, y no ante la ventana de su supuesta rival.

La gallarda Laura, de "La vengadora de las mujeres", llega no sólo a disfrazarse de hombre, sino a intervenir en el torneo como tal para impedir que ninguno de sus galanes pueda tener derecho sobre ella, aunque, sin embargo, cuando descubre que ha sido a su vez engañada por Lisandro y que es a él, Federico de Transilvania, el hombre a quien ama, a quien ha vencido en la justa, confiesa su engaño y claudica por su amor.

Encontramos la mujer que se sirve de engaños en un nivel muy distinto: Fenisa, de "El anzuelo de Fenisa"; es la cortesana que se entrega al amor de ricos y nobles. La mentira en este caso tiene una finalidad determinada; el dinero. No es Fenisa la "buscona" que sale a la caza de hombres a las Universidades o puertos, sino la "cortesana" domiciliada, que recibe en su casa; y si en la obra la encontramos en el puerto, es una situación fuera de lo común, como bien lo deja aclarado Lope, por boca de Celia, su criada:

No sé que tenga que ver  
con venir a la Aduana,  
no siendo tú mercader:  
pues no eres tú muy liviana,  
aunque eres libre mujer.

Acto I, esc. II

La condición moral de la protagonista la advertimos en la misma escena; ella se declara abiertamente:

Desde el primero que amé,  
y que a olvidar me enseñó,  
tan diestra en no amar quedé,  
que de uno que me burló,  
en los demás me vengué.

Acto I, esc. II

Toda la obra está llena de sus engaños, pero no son triquiñuelas para salir airoso de una u otra situación, sino que están llevadas a un mismo fin: el gran despojo del mercader; y están realizadas con placer:

*Celia.* — A mucho te has atrevido.

*Fen.* — Esta es ganancia segura.

*Celia.* — Así Dios me dé ventura,  
que pienso que te ha entendido.

*Fen.* — Pues ¿qué gusto puede haber  
como avisar y engañar?

Acto I, esc. XI

Regala Fenisa a Lucindo en su casa, hasta convencerlo de su amor y desprendimiento y luego, imaginando un hermano y fingiéndolo en apuros, logra su fin: el dinero de Lucindo; pero es engañada a su vez por éste, utilizando su mismo método, y termina burlada por todos y desengañada en su verdadero amor por Dinarda, su amado supuesto Don Juan.

Si bien hubiera podido pensarse en Lope como osado, y hubiera podido tomarse como agravio en aquel momento el describir una figura femenina tal como Fenisa, hay que reconocer su acierto al pintarla como mujer italiana, hecho que impide toda queja de parte de la mujer española de su época. Y más si se tiene en cuenta que al lado de este tipo de italiana puso Lope una graciosa e intrépida española, dibujada con acierto, como Dinarda; y que el paralelo y la comparación resultan, al lector, forzosos, ya que el contraste entre las personas decentes y las que no lo son, describe mejor, perfecta y brillantemente el cuadro de costumbres rufianescas.

La intrepidez de la mujer, que ya hemos visto en Dinarda, la encontramos también en "La moza del cántaro". El valor, en este caso, llega a empujar a Doña María a matar al ofensor de su padre y huir luego de la justicia, lejos de su ciudad. La que en el comienzo de la obra se nos muestra como niña melindrosa, llega a servir a un Indiano, realizando las tareas más viles, sin quejarse de su suerte y sin arrepentirse de haber cumplido con su deber de hija, y rebelándose sólo cuando ya no puede dejar de hacerlo.

Hermosos personajes son la reina Doña Leonor y Raquel, "La judía de Toledo". La primera se manifiesta en toda su energía, como mujer que ama a su esposo, como reina que defiende su país y como cristiana que no puede permitir esa heregía, en un grito desesperado de protesta y amenaza, ante la inacción de los grandes del reino:

Pues, fiera gente española,  
este es Enrique, mi hijo:  
o matadme esa traidora,  
o él y yo, pues no tenéis  
manos, fuerza, sangre ni honra,  
a Ingalaterra nos vamos  
donde la casa piadosa  
de Ricardo nos sustente.

Acto III, esc. IV

Es Raquel también una verdadera mujer, que ama a Alfonso, que se entrega a él sin condiciones, que no parece ser la favorita de un rey sino la amante incondicional del hombre que la ama. Se nos muestra perfectamente el personaje ante la muerte, en la plenitud de su desesperación:

¡Qué buen gozo, si este fin  
es todo el bien que me queda  
de haber ese rey gozado!  
¡Pluguiera al cielo que fuera  
un labrador como aquéi!

Acto III, esc. XIV

Y muere convirtiéndose, por su amor; con los nombres de Alfonso y Cristo confundiendo en sus labios:

Muero en la Ley de mi Alfonso;  
testigo los cielos sean.  
Creo en Cristo, a Cristo adoro.

Acto III, esc. XIV.

Magníficamente dibujado está el personaje de Casandra, la Fedra de Lope de Vega. Dispuesta al principio a cumplir con su deber, aún conociendo la vida disipada del Duque, lo hace con más pesar después de haber conocido a Federico:

*Gas.* — Ac'ertas, Lucrecia, y yerra  
mi fortuna; mas ya es hecho:  
.....  
y así, no es justo que vuelva  
a Mantua, sino que vaya  
a Ferrara, en que me espera  
el Duque, de cuya libre  
vida y condición me llevan  
las nuevas con gran cuidado.

Acto I, esc. IX.

A pesar de sentirse desdeñada por el duque, herida en su amor propio, como esposa y como mujer; y aún sintiendo esa pasión que va naciendo en su alma hacia Federico, Casandra permanece fiel a su esposo y a sí misma:

.....; pero mayor fuera  
mi desatino, si diera  
puerta a tan loca pasión.  
No más necia confusión.  
Salid, Cielo, a la defensa,...

Adivinando primero la pasión que el conde siente por ella y habiéndosela luego éste confesado, se culpa ella también, delante de Federico, de sentir el mismo amor, aunque el remedio que le da, pensando que lo va a ser para los dos, es huir de ella:

Huye de mí; que de tí  
yo no sé si huir podré,  
o me daré muerte a mí.

Acto II, esc. XVI.

Pero su desesperación y su pasión son muy grandes y se entrega a Federico; esa pasión que vemos en su plenitud en el grito de Casandra ante la solución pensada por el conde, de casarse con Aurora para evitar sospechas en el duque:

*Cas.* — ¡Agravios! ¿No bastan celos?  
¡Casarte! ¿Estás, conde, en tí?

*Fed.* — El peligro de los dos  
me obliga.

*Cas.* — ¿Qué? ¡Vive Dios,  
que si te burlas de mí,  
después que has sido ocasión  
desta desd'cha, que a voces  
diga (¡Oh, qué mal me conoces!)  
tu maldad y mi traición!

*Fed.* — Señora...

*Cas.* — No hay que tratar.

*Fed.* — Que te oirán.

*Cas.* — Que no me impidas.  
Quítame el duque mil vidas;  
pero no te has de casar.

Acto III, esc. V.

y que no le permite razonar, como Federico intenta, que su amor es imposible ya.

Cas. — .....

Tuya he sido y tuya soy;  
no ha de faltar invención  
para vernos cada día.

Acto III, esc. XIV.

Cassandra muere en manos de Federico, y éste, luego, junto a ella. ¿Merecía Cassandra esa muerte? Aún más enamorada que lujuriosa, aquella era necesaria. El duque, que con su vida disipada y su desprecio empujó a su esposa a los brazos de Federico, no podía quedar incólume; pero esto es imposible desde el momento en que hay personas que conocen su deshonra.

En cuanto a Aurora, con su ardiente y celoso amor a Federico, sólo sirve para perturbar el otro amor, para atizarle y delatarle.

“En “Los melindres de Belisa”, una embrollada comedia de enredo, que, sin embargo, contiene un notable estudio de carácter, logra Lope una visión vigorosa de lo que comúnmente se llama la historia de las niñas. Esta Belisa, ni enferma verdaderamente, ni realmente normal, una mezcla de niña consentida, caprichosa y maleriada y de sexualidad reprimida que en repentina erupción se manifiesta, desdén a los demás distinguidos pretendientes, se enamora de un esclavo, a quien maltrata y desea, es cal y arcilla, padece de congestiones y desmayos, en parte auténticos y en partes fingidos, pasa de los arrebatos de sadismo a los accesos de ternura, se conduce insensata y arteramente y es tratada por el poeta con humor” (2).

Otro de los caracteres femeninos que creó Lope de Vega es Diana, condesa de Belflor, de “El perro del hortelano”. La ingeniosa Diana que se enamora de su secretario al descubrir los amores de éste con su criada Marcela; que en un momento se lo deja entrever con el hermoso soneto “Amar por ver amar envidia ha sido”..., y con una frase que encierra una amenaza para sí misma:

.....  
que no importa que se pierda  
si se puede perder más.

Acto I, esc. XVII.

(2) VOSSLER, Karl: “Lope de Vega y su tiempo”. Revista de Occidente. 1940. Madrid.

y al momento siguiente lo desengaña:

*Teod.* — ¿Que casarme prometió  
contigo?

*Marc.* — ¿Pones en duda  
que a su ilustre sangre acuda?

*Teod.* — (Ap) Mi ignorancia me engañó  
que, necio, pensaba yo  
que hablaba en mí la condesa.

Acto I, esc. XIX

Y que le pide, indirectamente, consejo a él:

*Diana.* — .....  
dame consejo, Teodoro,  
así a Marcela poseas,  
para aquella amiga mía  
que ha días que no sosiega  
de amores de un hombre humilde;  
porque, si en quererlo piensa,  
ofende su autoridad,  
y si de quererle deja,  
pierde el juicio de celos;  
que el hombre, que no sospecha  
tanto amor, anda cobarde,  
aunque es discreto con ella.

Acto I, esc. XXII.

Aunque bajo, es muy gracioso, y muy digno de él, el consejo que le da Teodoro: "...haga que con un engaño, —sin que lo conozca pueda— gozarle".

Piensa una vez en su honor:

La vergüenza me acobarda  
que de mi propio valor  
tengo. No diré su nombre:  
basta que sepas que es hombre  
que puede infamar mi honor.

Acto II, esc. XI.

y se decide a casarse; y otra vez, azuzados sus celos, viendo a Teodoro con Marcela, piensa sólo en su amor y le manda escribir:

“Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, es lo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna, quédese para necio”.

Acto II, esc. XVIII.

Y que cuando Teodoro se declara, puede su honor y lo desprecia, y al decirle éste que se quedará entonces con Marcela, llega a darle dos bofetones, aunque luego le ragale dos mil escudos para lienzos.

Diana sabe, cuando el conde Ludovico entra a buscar a Teodoro, que no puede ser verdad esa disparatada historia, aún antes de que éste se lo confiese; pero no tiene reparos en aceptar, como después se lo dice, una mentira que es la salvación para su amor y su honor. Es decir: para ella prima el amor hacia su criado, y encontrando la excusa para salvar su honor ante el mundo, no está dispuesta a perderla, aún ante los reparos de Teodoro:

*Diana.* — Discreto y necio has andado:  
discreto, en que tu nobleza  
me has mostrado en declararte;  
necio, en pensar que lo sea  
en dejarme de casar,  
pues he hallado a tu bajeza  
el color que yo quería,  
que el gusto no está en grandezas,  
sino en ajustarse al alma  
aquello que se desea.

Acto III, esc. XXVI.

Algunos críticos dicen que Lope de Vega no ha profundizado en la creación de caracteres y en el análisis psicológico de sus personajes, prefiriendo la visión panorámica del asunto, la intriga o desenvolvimiento de la acción.

A través del somero análisis realizado hasta aquí, vemos una tendencia a presentar personajes femeninos perfectamente delineados, con

fantasía, Humanidad y poesía, analizados algunos profundamente y mostrados otros en sus principales características o apuntando pintorescos matices.

Así, si bien no llega Lope a dejarnos personajes "tipos", sí nos dio una Laurencia, que ha trascendido en su fuerza y valor, o una Diana, condesa de Belflor, cuya indecisión está sintetizada en: "el perro del hortelano, que no come ni deja comer", por medio de la cual ha popularizado Lope este antiguo dicho español.

De la misma manera como el teatro de Lope es el mejor reflejo de la sociedad en que el poeta floreció, así también es posible que sus mujeres (de las más diversas clases sociales, profesiones, ambientes y órdenes de vida) sean la más exacta representación de la mujer española de su tiempo.

#### BIBLIOGRAFIA

- LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Obras escogidas. (Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles)* Aguilar, 1964.
- FREY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, *Comedias escogidas*. Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1946.
- LOPE DE VEGA. *Estudios reunidos en conmemoración al IVº centenario de su nacimiento*. Universidad de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación. Dto. de Letras. Bs. Aires, 1963.
- ISMAEL SÁNCHEZ ESTEBAN, *Frey Lope de Vega Carpio (Semblanza)*. Sociedad Gral. de Publicaciones, 1931.
- REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA. Tomo III, Madrid, 1916. Américo Castro.
- MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudio sobre el teatro de Lope*. Consejo Sup. de Investigaciones científicas. Madrid, 1949.
- KARL VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*. Revista de Occidente, 1940.
- LUDWIG PFANDL, *Introducción al Siglo de Oro. Araluc*. Barcelona, 1929.
- — *Historia de la literatura nac. española en la Edad de Oro*. Sucesores de Juan Gili. Barcelona, 1933.
- ADOLFO FEDERICO CONDE DE SCHACK, *Historia de la literatura y del Arte dramático en España*. Tomo III. Imp. y fundición de M. Tello, Madrid, 1887.

## 50 AÑOS DE NOVELA ESPAÑOLA

por LUIS ARTURO CASTELLANOS

### II

Cerramos nuestro artículo anterior con la obra de un vaseo, acérrimo individualista, don Pío Baroja. Queremos abrir éste con la de otro vaseo, tan individualista como aquél, y por eso mismo inconciliable y fundamentalmente incapaz de comprensión recíproca, don Miguel de Unamuno.

Para valorarlo, para intentar comprenderlo en cuanto a lo que su novelística significa, debemos recordar aquí las palabras que Julián Marías dice en uno de sus "Ensayos de convivencia": "El novelista de las cuatro últimas generaciones —y algunos de las dos precedentes— camina por una cuerda floja, siempre temeroso de caer. ¿Dónde? En la novela tradicional, por supuesto. De ahí el carácter de toda la novelística contemporánea; emocionante y un poco fatigosa.

La novela, determinada así por el firme propósito de *no ser* la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es —y no por azar— el nombre de un género literario. Es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es *ensayar*. Por esto, sin ningún equívoco, el ensayo acecha a la novela contemporánea, es su riesgo permanente. El ensayo de novela está siempre a punto de convertirse en novela de ensayo, en novela-ensayo".

Mucho de esto ocurre en la novelística de Miguel de Unamuno, sustancialmente pensador y ensayista. Es él una de las personalidades más representativas de la época contemporánea en la Península, una de las

voces más auténticas del 98, acaso su espécimen más acabado. Su mensaje llega a todos los rincones del mundo, y el anhelo de invadir todos los campos de la literatura nace de la necesidad de su alma de no limitarse. Los personajes son a veces apenas un esbozo, un trazo, un ideal; pero vive y palpita en ellos el espíritu del autor, y alcanzan valor de permanencia que supera a la vida cotidiana que se preocupan por mostrarnos los escritores meramente realistas. Además, cada uno de esos personajes es en el fondo Unamuno, que se desdobra y multiplica, y multiplica en ellos el ansia de inmortalidad, la agonía en donde su propia alma late entrañablemente. Unamuno escribió como pocos el castellano, lo dominó como pocos, y no suena a jactancia lo que dijo en su "Vida de Don Quijote y Sancho" acerca de lo que ocurriría cuando los vascos se decidieran a decir su palabra en nuestra lengua. Desentraña filológicamente los vocablos, juega con ellos, les devuelve los sentidos primeros, se enreda en etimologías para extraerles valores paradójales, o se carga de neologismos formados muy castizamente, como un nuevo Mena o un nuevo Quevedo.

Trae además a la literatura nacional española la angustia metafísica, los problemas ontológicos, el sentido agónico de la existencia. Por mucho que cambie la apariencia exterior de sus obras, se trate de ensayos, de poesía, novela, drama o crítica, todo en don Miguel arrancará de esa agonía que surge de la raíz más oscura de su ser. Hemos señalado en otro trabajo ("Aporte escénico de novelistas españoles"), siguiendo a Carlos Alberto Erro, que la parte fundamental de la obra unamunescas, dada por varios tomos de sus "Ensayos", la "Vida de Don Quijote y Sancho" y "Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos", aparece entre 1898 y 1914, cuando hacen quiebra los valores hasta entonces considerados más sólidos, y Europa y el mundo aprecian los abismos en que asentaban su seguridad de preguerra. Durante ese lapso Unamuno destaca su disconformismo, su contradicción, se convierte en auténtico profeta de los nuevos tiempos. Regía por esos años, sobreviviéndose, el positivismo filosófico. Eran días de triunfo de la psicología experimental, de la ciencia y el laboratorio todopoderosos, de la creencia en el progreso indefinido. Unamuno vive en permanente contradicción con esa filosofía; pero sus razonamientos muestran cuánto lo había calado su influjo. Su razón es, hasta cierto punto, positivista y comtiana, y de eso nace el grandioso entrecuchar de tendencias dísimiles que pug-

nan por dominar en su alma. Durante setenta años mantiene encendida esa lucha sin acuerdo ni tregua posible. Agonista siempre, verá el desdoblamiento y la contienda en el interior de cada hombre; profético, tendrá como pocos lúcida conciencia de ese signo luctuoso del tiempo en que le tocó vivir y también de la lucha en el alma española.

El problema central de su obra es, pues, el de la supervivencia, la inmortalidad, la eternidad. El *ser o no ser de Hamlet*, el perdurar o no perdurar, es motivo permanente de su angustia. Mientras el espíritu siente como imprescindible a su esencia el existir de una vida ultraterrena, su razonar comtiano y materialista le dice que *hic et nunc*, en esta *residencia en la tierra* se consume y consume el ciclo total de lo humano. Su cristianismo agónico (recordemos la obra de 1931) está henchido de constante batallar. De ahí su busca de la gracia y de la fe, que nunca lo conquista por entero: "creer es luchar", será su lema. Y ello aparece una y otra vez en todo lo que escribió.

Veamos ahora cómo la preocupación por la muerte, el tema del acabamiento, del no ser, lo aprisiona ya en su primera novela, "Paz en la guerra", escrita en 1897, con el tema, vivido por él de niño, del sitio de Bilbao por los carlistas, defendida la ciudad por las tropas liberales, aunque con una poderosa quinta columna en su interior; y salvada al fin por un ejército de refuerzo. En ese libro aparece el mismo Unamuno, en la figura de Pachico Zabalbide, del que dice: "Apagada la luz para darse a meditar, y cuando no le rendía al punto el sueño, atormentábale el terrible misterio del tiempo. Aprendida o hecha una cosa, ¿Qué le dejaba? ¿Qué era él más que el día anterior? ¡Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir a la vez en toda la serie del tiempo! Tales reflexiones le llevaban en la oscuridad solitaria de la noche la emoción de la muerte, emoción viva que le hacía temblar a la idea del momento en que le cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día habría de dormirse para no despertar. Era un terror loco a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío, terror loco que sacudiéndole el corazón en palpitaciones, le hacía soñar que, faltar de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída. Aterrábale menos que la nada el infierno, que era en él representación muerta y fría, mas representación de la vida al fin y al cabo". ¿No parece resonar un eco de aquellos terrores juveniles en la violencia con que adhiere al dogma de la resurrección de la carne, y en su corroboración de

las palabras de Prudencio: "Volveré íntegro, no seré ni distinto de lo que soy ni mejor; tendré la apariencia y la fuerza que hoy poseo: no perderé ni un diente, ni una uña, y la tumba, al abrirse, me vomitará como me ha tragado".

Y esa preocupación por la muerte abraza a otros personajes de la novela, y persiste en los demás relatos de Unamuno, a punto tal que Serrano Poncela podrá hablar de la "novela, laboratorio de la muerte", en su ensayo sobre Unamuno. Muerte y soledad son constantes en toda su obra. Mostrémoslo en otro ente de la ficción: "Voy a quedarme solo—pensaba Ignacio, mientras invadía la soledad su alma. Solo, solo entre tanta gente, abandonado de todos como un naufrago, sin que nadie le tendiese una mano amiga. Se estaban matando sin quererlo, por miedo a la muerte; un terrible poder oculto los cegaba, anegándolos en el presente fugitivo, para deshacerlos a los unos contra los otros". Cae herido y recorre en los instantes finales toda su existencia anterior, para terminar así: "En su cara quedó la expresión de una calma serena, como la de haber descansado, en cuanto venció a la vida, en la paz de la tierra, por la que no pasa un minuto. Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompían en la eternidad".

En esos días del Bilbao sitiado, Unamuno tomó conciencia de la esecisión española, la que Galdós había pintado en sus "Episodios", y alcanzó esa concepción, tan traída y llevada después, de "las dos Españas", que él superó porque se sentía miembro de ambas y no fanático seguidor de banderías en una o en otra. Pero el signo aciago de la guerra civil lo pondrá de manifiesto en muchas de sus obras, tanto en las novelas, tipo "Abel Sánchez", como en la dramaturgia, en el misterio de "El Otro". Y la vaciedad de esa guerra civil es también vista por él con dolorosa intensidad. La muerte de Ignacio en "Paz en la guerra", con la expresión de calma serena, "mientras las olas del tiempo se rompen en la eternidad", tiene simbolismo semejante a la del héroe de Remarque en "Sin novedad en el frente", o a la de Demetrio Macías, en "Los de abajo", mientras la naturaleza sigue su eterna vibración de vida. El propio Ignacio, capítulos antes, había meditado sobre la inanidad de esa lucha: "Sentado en la falda de una de aquellas montañas, que tantas veces trepara en los días festivos, durante su cautiverio en el escritorio, oía una tarde el son apagado de las campanas de su pueblo, dilatarse y morir a sus pies. La villa natal había cobrado metálica lengua, y se que-

jaba con la voz con que acaso le habría de dar el último adiós, con la que primero le saludó, con la que habría de aclamarle cuando entrara otra vez en ella. ¡Qué de cosas se le amontonaban en el alma, al oír brotar del bronce sonoro los macizos quejidos de su villa! Viendo la humareda y el polvo que levantaban las bombas: ¿No es esto infantil? ¿Es más que una pedrea?...”.

Hay en “Paz en la guerra”, como señala Eugenio de Nora, menosprecio por los grandes hechos, es decir, por lo que suelen considerarse grandes hechos, para exaltar las vidas comunes y vulgares, aunque yo diría más bien para exaltar la vida sin falsos oropeles, y enfrenta al mundo patriarcal y campesino con el mundo burgués y mercantil que nace en la Bilbao del 73. Siempre mantuvo ese desprecio por la sociedad mercantil, por algunos aspectos de lo que suele llamarse el progreso y la civilización. Mientras algunos hombres del 98 querían europeizar a España, Unamuno indagaba las raíces del casticismo, y su grito “¡Que inventen ellos!”, es una gloriosa expresión del individualismo hispano y de la adhesión a los valores espirituales más altos, los del saber de salvación y los del saber de la cultura, frente a los relativos al saber de rendimiento útil.

En un ensayo para mí fundamental, el titulado “La vida es sueño (Reflexiones sobre la regeneración de España)”, se alza contra los que prometen un brillante papel a los hijos de la Península si entran en la vía del progreso, y agrega: “¡Que le dejen vivir en paz y en gracia de Dios, circundado de áurea sencillez, en su camisa de hombre feliz, y, sobre todo, que no se tome en vano el nombre de su fe para hablarle de la España histórica conquistadora de reinos, en cuyos dominios no se ponían ni el sol ni la injusticia! ¡Que no le viertan veneno pagano de mundanas glorias en su cristiano bálsamo de consuelo! ¡Que le dejen dormir y soñar su sueño lento, oscuro, monótono, el sueño de su vida rutinaria! ¡Que no le sacrifiquen al progreso, por Dios, que no le sacrifiquen al progreso! ¡Ah, si volviese otra vez a aquella hermosísima Edad Media, llena de consoladores ensueños, a aquella edad que fue la de oro para el pueblo que trabaja, ora, cree, espera y duerme!”.

Y no se nos diga que esas palabras unamunescas de 1898 no reflejan la realidad de todo su pensamiento, porque él dice de sí en 1916, en el prólogo a la segunda edición de “En torno al casticismo”: “S’n haber pretendido nunca una absurda consecuencia doctrinal y sí tan sólo una continuidad en el desarrollo de mi pensamiento —continuidad que lleva

a puntos de vista opuestos a aquéllos de que se partió—, creo que habrá en España pocos publicistas que en lo esencial y más íntimo hayan permanecido tan fieles a sí mismos. En rigor desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos cardinales”.

Después de “Paz en la guerra”, Unamuno publica en 1902 “Amor y pedagogía”, verdadera farsa o *nivola*, como acostumbraba llamar a sus creaciones, ya que les negaban carácter de novelas, en la cual señala el desastre a que conduce el culto a la Diosa Razón, y el intentar someter la vida a reglas y condicionarla como experiencia de laboratorio. El científico Avito Carrascal pretende lograr un hijo perfecto; pero el triste Apolodoro va a concluir en el suicidio después de un tremendo fracaso vital. Como se ve, ensayo otra vez, y otra vez el tema de la muerte presionando sobre nuestro autor. Dura y terrible es también la trama de “Una historia de amor”, relato breve en que se da el desastre de una unión precipitada en un cuartucho de hotel, la separación y el remordimiento, la frustración de ambos protagonistas, pese al estado religioso que han tomado. “Niebla”, de 1914, es un relato pirandelliano, acaso “avant la lettre”, en el que Augusto Pérez, que no se siente *ser* y sin embargo, ante la amenaza de la muerte, se enfrenta al propio Unamuno y le dice: “Pues bien, mi señor creador Don Miguel, también usted se morirá y volverá a la nada de que salió. ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo!”.

Las “Tres novelas ejemplares y un prólogo”, de 1920, nos dan algunos de los personajes más logrados del autor, como Alejandro Gómez y su esposa Julia, de “Nada menos que todo un hombre”. Y en 1917 había dado, en “Abel Sánchez”, la *nivola* de la envidia y el odio fraterno: “Odia a tu prójimo como a ti mismo”, parece el precepto que preside la historia, cuyo contenido tendrá nuevo desarrollo, años más tarde, en “El Otro”. Personaje inolvidable también es la tía Tula, extraño ser femenino que rechaza al varón por la brutalidad que adivina en la unión sexual; pero alienta un ansia casi morbosa de maternidad.

Tal vez la narración más representativa de Unamuno sea, por lo que tenga de expresión de la lucha entre la razón y la fe, de sus dudas constantes, “San Manuel Bueno, mártir”, para mí el personaje de mayor grandeza. Como el sacerdote de “La camisa del hombre feliz”, de Francke, como el que entregó su creencia por el milagro de la resurrección de

su sobrino en la pieza de Greene, este cura rural cumple hasta el fin con su misión y aún ofrece, en medio de sus dudas tremendas, un modelo de muerte cristiana para fortalecer las almas de sus feligreses, y arrastra al ateo Lázaro, si no a la misma fe, al menos a la duda, en que puede empezar el camino de salvación.

Queremos cerrar esta referencia a Unamuno recordando otra de sus ficciones, "La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez". Como bien ha rastreado Marías, esta novela ha nacido de un ensayo, o mejor, de un artículo suyo, "Sobre el ajedrez", publicado en 1912 en "La Nación", de Buenos Aires. Comentando una carta en que se pedía al rector del Nacional Central que implantase el juego-ciencia como materia de estudio, entre otras causas porque fomenta la *sociabilidad*, Unamuno dice que no, que dos personas pueden jugar años al ajedrez y mantenerse perfectamente extraños; que es otra *sociabilidad*, más honda, más espiritual y comunicativa, la que debe procurarse. Y acierta, pues tememos que un mundo de jugadores de ajedrez podría diferenciarse poco del que Bradbury prevé, en que los hombres vayan, cada uno con su pequeño aparato de radio en el oído, ajenos a lo que acontezca a los demás humanos. Con esa base crea su novela este autor, acaso la más notable, por la ausencia total de trama argumental. Dice que el argumento es innecesario, sólo un pretexto, y que la novela es más pura, más interesante, más *noveltesca si se le quita*. Como luego veremos, coincide su teoría con las que vierte Azorín en "La voluntad".

Otra figura del 98, espectacular, porque él mismo se trabajó como espectáculo, es don Ramón María del Valle Inclán, primero la expresión más acabada del modernismo español, y que desembocó en la expresión más cruda del disconformismo y la crítica noventiochista. Las etapas que corresponden a su novelística son paralelas a las de su quehacer teatral, que esbozamos en nuestro "Aporte escénico de novelistas españoles". El primer período, típicamente modernista, es el de las "Sonatas", con otras producciones menores del mismo tono. Lo formal preocupa a este escritor, la búsqueda de expresiones bellas por la combinación de sonidos, todo aquello que era incapaz de entender Baroja, según su propia confesión (ver "Boletín", nº 7). La unión original de los sustantivos y adjetivos, la invención de voces y el resucitar de otras perdidas en la lejanía, hacen de Valle ese escritor "muy antiguo y muy moderno", que ponderan los versos de Rubén Darío. Arte refinado y sensual, lleno de maestrías

exteriores, el de las "sonatas" ha perdido mucho de su encanto pretérito, y se mira a la distancia, junto con las princesas tristes y los cisnes vagos que el propio Rubén da por terminados en la página inicial de "Cantos de vida y esperanza". La estética de Valle en las "Sonatas", en "Jardín umbrío", en "Jardín novelesco", está de acuerdo con su visión plástica de la vida. Logra mantener siempre una línea pictórica, plena de musicalidades. Color y sonido se funden y serán siempre esenciales en su arte, que a través de los años ganará hondura e intensidad.

De esa etapa pasa Valle Inclán, sin que decaiga en nada su preocupación de estilo, su acuciante búsqueda de perfección, al momento acaso más perfecto de su novelística, el representado por las tres comedias bárbaras, dialogadas y escénicas, y las tres novelas de "La guerra carlista", cargadas de romanticismo en sus títulos: "Los cruzados de la causa", "El resplandor de la hoguera", "Jerifaltes de antaño". Es ahora su prosa escueta y límpida, llena de fuerza y de color, un color sobrio y agrisado, de tierras ásperas. Reaparecen en estas novelas viejos conocidos: el marqués de Bradomín, con toda su elegancia y rebuscado satanismo; el vinculero don Juan Manuel Montenegro, que "tiene miedo de ser el Diablo"; algunos de sus hijos, especialmente Cara de Plata, que desempeña un papel importante. Pero todos son superados en intensidad dramática por el cura Santa Cruz y por Roquito el sacristán, y aún por la abadesa que se lanza a los caminos en defensa del legitimismo. Como de costumbre, Bradomín habla y pontifica: "¡El genio del linaje!... Lo que nunca pudo comprender el liberalismo, destructor de toda la tradición española. Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir. Esos hidalgos rancios y dadivosos, venían de una selección militar. Eran los únicos españoles que podían amar la historia de su linaje, que tenían el culto de los abuelos; y el orgullo de las cuatro sílabas del apellido. Vivía en ellos el romanticismo de las batallas y de las empresas que se simbolizan en un oso pasante o en un león rapante. El pueblo está degradado por la miseria, y la nobleza cortesana por las adulaciones y los privilegios, pero los hidalgos, los secos hidalgos de gotera, eran la sangre más pura, destilada en un filtro de mil años y de cien guerras; y todo lo quebrantó el caballo de Atila!". Descartando lo artificioso de la posición del marqués, y sin pretender identificar autor y personaje, leyenda que Valle cultivaba amorosamente, no puede desconocerse el pa-

rentesco de esas ideas con las que Unamuno vierte. Personalmente creo que Valle, hombre de su siglo, con mucho de izquierdista, tenía realmente el culto de la tradición, de la España heroica, y aún de la monarquía heroica de la Edad de Oro; tradición que nada tiene de común con la monarquía decadente, burguesa y estóica de su tiempo, ni con los presuntos defensores de esa misma tradición. Por eso Bradomín, que lucha en las filas carlistas, puede decir también: "Yo temo la hora del triunfo, porque en ese momento harán profesión de fe carlista todos los setembrinos, que hoy llevan el gorro frigio, y que antes eran un día devotos y otro día traidores a Doña Isabel".

La fuerza de las situaciones lleva por momentos "La guerra carlista" a los planos estéticos más elevados, como acontece en los capítulos 14 y siguientes de "Los cruzados de la causa", con el episodio del marinero que sirve en las líneas gubernistas, a que la madre echa en cara haber olvidado su fe y entregarse a la herejía del liberalismo. Deserta el mozo, es perseguido y muerto, y la madre dice: "No tenía otro hijo en el mundo; pero mejor lo quiero aquí muerto, como lo vedes todos ahora, que como yo lo vide esta tarde, crucificando a Dios Nuestro Señor". Pasaje que se cierra con una estampa inolvidable.

La última etapa del arte valleinelandesco, que en lo teatral estuvo dada por los esperpentos, se expresa en la narrativa con las novelas, esperpénticas también, que componen "El ruedo ibérico" ("La corte de los milagros", "¡Viva mi dueño!", la póstuma "Baza de espadas" y "El trueno dorado"). Es un arte de caricatura y deformación feísta, de tal calidad que ningún autor contemporáneo lo ha podido cultivar con similar belleza. Con la visión deformante de los espejos cóncavos, de que habla en "Luces de bohemia", toda realidad puede ser captada. Pero ninguna como la española, porque "España es una deformación grotesca de la civilización europea", afirma Valle. Ante esta afirmación comprendemos por qué Pedro Salinas dice que en este último período el 98, crítico, ansioso de penetrar en lo hondo de la entraña nacional, vence al modernismo triunfante de los días de las "Sonatas".

No cabe detenernos en el análisis de las novelas de "El Ruedo Ibérico", ni es ésa la intención de artículo sólo destinado a dar una visión de conjunto. Pero algunos ejemplos de retratos que allí aparecen bastarán para alcanzar exacta idea de la fuerza y la particular, originalísima forma de arte del que son exponente:

“La Majestad de Isabel II, pompona, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines, pasó del camarín a la vecina saleta. La dama de servicio, con el aire maquinal de los sacristanes viejos, cuando mascullan sacros latines, le prendió en los hombros el manto de armiño. Los regios ojos, los claros ojos parleros, el labio popular y amable, agradecieron con una sonrisa a la cotorrona de casa y boca. Aquella estantigua de credo apostólico, nobleza rancia, cacumen escaso, chismes de monja y chascarrillos de fraile, también intrigaba en las tertulias de antecámara desde el año feliz de las bodas reales. Era Duquesa de Fite-ro y Marquesa de Villanueva de los Olivares, con otros títulos y sobrenombres de claro abolengo, mucha hacienda en cortijos, dehesas, ganados, paneras, cotos, granjas, castillos y palacios. El escudo de sus armas está repartido por toda la redondez de España. La vejancona, confusamente, se sabía de un gran linaje, sangre bastarda de reyes aragoneses y ju-díos castellanos”.

“Era un vejete rubiales, pintado y perfumado, con malicias y melindres de monja boba”.

“Cayetana, la antigua niñera, con un trotecillo voluble y asmático, acudía al requerimiento de la Señora Marquesa”.

“Salió don Juan de Borbón, muy dramático, estrujando un moque-ro humedecido en Agua de Colonia. Era pequeño, rubio, bien formado, con aire de bailarín francés, compuesto y petulante, que tiene para todas las cosas un guiño en el ojo y una sonrisa bajo el mostacho, cuando no la gola inflada con arias y declamaciones de Manfredo:...”.

“El palatino estafermo inclinábase con tan arrugada pesadumbre, que se compadeció la Reina Nuestra Señora”.

Ese período histórico de la *farsa y licencia de la reina castiza*, como lo llamó en su obra teatral, está dado en esa estética deformante con las tintas más amargas. La monja de las llagas, la camarilla de servilones, favoritos de turno, como Adolfito Bonifaz, de intrigantes, de espadones que van y vienen y se turnan para el ejercicio del poder, merced a los tradicionales cuartelazos, tiene una crueldad y una gracia que recuerdan el arte de Quevedo en “El Buscón” o en “Los sueños”. Hemos dicho ya, hace años, que desde el terrible “Día de Difuntos” de Larra, nadie ha hecho un retrato tan descarnado y sombrío de algunos aspectos de la sociedad española. La sátira mordaz de Valle llega, por la vía del sarcasmo, más lejos aún que la palabra de Fígaro.

En el grupo de "El Ruedo Ibérico", extendiendo sus planos al Nuevo Mundo, hay que considerar también la notable novela "Tirano Banderas", cuyo lenguaje es un español que tiene todos los sabores de la Península y de América, y en cuyos personajes ha sabido captar el autor, de manera intensa, algunos de los más recónditos sentidos de lo hispano: el individualismo y el caudillaje.

Resumiendo la trayectoria novelesca de Valle Inclán podríamos decir que, sin abandonar jamás su preocupación permanente por el estilo, el artista gallego adopta primero la actitud evasiva y decadente hecha de las aristocráticas esencias modernistas, luego el trazo enérgico de los señores feudales renacidos, en ese carlismo literario preñado para él de posibilidades futuras; por último la estilización deformante y caricaturesca, arma para la crítica mordiente de una sociedad y una época. Esa preocupación de estilo de Valle justifica plenamente las palabras de Baroja, que como sabemos no le tenía demasiado cariño: "En otro lado he escrito que Sorolla me decía una vez que él se había hecho rico y famoso con la clase de pintura que hacía, y que si supiera que con otra forma de arte podía producir otra obra de más categoría, no la intentaría y seguiría fiel a la que había hecho ya y que le había dado el éxito y la fortuna.

"Esto Valle Inclán no lo hubiera hecho. Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubiesen estimado más que diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aún a riesgo de quedar en la miseria.

"Yo, por mi parte, no creo que sería capaz de hacer lo mismo: ir hasta el dolor y la enfermedad para producir una obra de arte, de eso creo que no sería capaz":

Otro de los hombres del 98, que no puede dejarse a un lado en el estudio de la novela, es Azorín. Me he ocupado ya hace años ("La prosa contemporánea española. Acotaciones a la obra de Azorín") de ese pequeño filósofo que ha conquistado la simpatía y el cariño de millares de lectores, y ha hecho olvidar la existencia de José Martínez Ruiz, su creador, consustanciado con la personalidad del ente mitad ficción, mitad ser físico y real. La identidad entre ambos no es completa, y con razón pudo decir Alfonso Reyes: "Es posible que el señor Martínez Ruiz sea tímido; pero ese pequeño filósofo que él ha inventado, ese "Azorín" que de hijo suyo ha pasado, poco a poco y por un eclipse psicológico, a confundirse

con él y a servirle de vestidura externa, ese ha dicho sobre la vida y el arte españoles, si no las cosas más audaces, sí las más personales”.

Ortega y Gasset, en “El Espectador”, se ha referido a la estética de Azorín al definir los “primores de lo vulgar”, esa filosofía de lo pequeño, de lo apenas insinuado, de lo que casi es una sombra de realidad. Hemos dicho, en el estudio ya mencionado, que la primera manifestación del Azorín futuro aparece en el “Diario de un enfermo”, de 1901, de las obras menos conocidas de Martínez Ruiz. Allí leemos: “Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida. ¿No habéis experimentado esto? ¿No habéis experimentado sentimientos que no son odio y tienen algo de odio que no se puede decir, que no son amor y tienen algo de amor que no se puede expresar? ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos, de la amistad y el amor! ¿Dónde están las palabras que hablen lo que hay en el ambiente silencioso que rodea a dos amantes, *ya* felices, sin esperanzas *ya*, sin ansias *ya*?”.

Este sentido de los matices, esta estética del reposo, como maravillosamente la definió él mismo, esta profunda significación del gesto apenas esbozado, constituyen en buena medida lo esencial del estilo y la técnica de Azorín. Azorín no narra, describe; no dice, sugiere. No hay propiamente en ninguno de sus libros una acción que se desarrolla; hay un reposo que desgrana el recuerdo de acciones ya pretéritas. Por eso, porque tiene cabal comprensión de lo estético de los matices, sigue el más mínimo movimiento como con cámara lenta, para extraerle las sugerencias y las emociones que puede encerrar ese movimiento. En mi ensayo de 1951 ejemplificaba yo esto con un pasaje de “Doña Inés”, acaso la novela más novela entre las seminovelas de Azorín, el mismo pasaje que utilizó, años después, Julián Marías para un análisis semejante, en el artículo “Doña Inés”, de “La Nación”, incluido luego en sus “Ensayos de convivencia”. Y decía yo: “Solamente unos movimientos ha pintado Azorín. El pasar del índice por el ángulo de los ojos, por la faz, por la comisura de los labios, por fin por la piel del cuello, bajo la barbilla. ¡Cómo se siente la dolorosa angustia de la mujer que ve llegar la pérdida de su juventud y su belleza, en ese pasar y repasar de los dedos en busca de la tersura, deseando no hallar los primeros síntomas de la flacidez que el paso de los años trae consigo. Pero la piel del cuello ha de-

nunciado ya la inminencia del otoño. Y las manos de doña Inés se crispan luego sobre las monedas de oro, ese oro que nada puede contra el tiempo”.

Ortega ha dicho que el arte azoriniano está relacionado con la idea de nostalgia, que es dolor en lo íntimo y placer en lo exterior; se dirige al estrato profundo de nuestro espíritu donde habitan esas emociones tornasoladas. Lo minúsculo, lo breve y quebradizo, ocupa el primer plano en su interés; lo grande y monumental se reduce a veces a breve ornamento. Una calle de pueblo amortecida en la siesta, le permitirá darnos la visión de la grandeza pasada, presente y futura de España, como nadie podría hacerlo sobre la base de cuadros monumentales. Y por eso disentimos frente a las palabras de Ortega: “La España de Azorín está hecha de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte”. Diríamos, en cambio, que lo está de cosas erguidas que sobreviven a la muerte. Tiene su mirada puesta, no en la caducidad, sino en la permanencia. Lo que puede retornar al presente, evocado y recreado por el arte, vive aún, en su raíz de eternidad.

El entrañable amor que Azorín sintió por España no le impidió ejercer su capacidad crítica para descubrir los vicios y defectos de la sociedad, nada tiene del “castellano viejo” de Larra. Pero le duele tanto que los extraños pongan la vista sólo en los defectos, como que los propios los nieguen con un patriotismo cerril. Hombre del 98, quería que España se incorporara al concierto europeo, a las nuevas costumbres, a las nuevas técnicas; pero sin abandonar su originalidad, su ser y su sentir peculiares. Por nada quisiera que se perdiese “la belleza de un paisaje concordado íntima y espiritualmente con una raza y una literatura”, o “la exacta e inefable relación que existe entre la grave prosa castellana y ese macizo de árboles que se levantan esbeltos en el declive de un recuesto austero y limpio”. En “Un pueblecito. Rófrío de Avila” dirá: “Europa es la máquina y es la ideología. Sigamos todo el movimiento intelectual y científico, y apropiémonos de todas las innovaciones del pensamiento en cuanto podamos; pero apropiémonoslo para integrarlo en nuestro ambiente, para infiltrarlo, hecho cosa nuestra, en nuestro espíritu”.

Por eso lo mejor de Azorín está consustanciado con los pueblos españoles. En las páginas suyas España, cargada de siglos, glorias y dolores, supervive a toda contingencia, a toda circunstancia ocasional, detenida en un tiempo iluminado, lento, moroso, actual y pretérito, tiempo

de eternidad. Esa postura espiritual explica sus preferencias por los tiempos verbales como el perfecto de indicativo, que reclama el presente como telón de fondo; o por el presente histórico, que nos permite trasladarnos al ayer sin dejar nuestro anclaje en lo actual; o por el imperfecto, que retiene el pasado en su pleno acaecer. Todas esas formas del “tempo lento”, que también cultivará Miró, se agregan a la técnica de la reiteración, al goce de la frase corta que, al romper los ligamentos sintácticos del período extenso, obliga a repetir los términos: “A las once la refritolera golpea el argentino cimbalillo. Y las monjas aparecen en la lejanía del claustro. Las monjas entran en el refectorio. El refectorio es una espaciosa estancia de paredes blancas”. Hasta Julio Casares, tan duro y tan injusto con Azorín en su “Crítica profana”, no deja de reconocer que en algunos momentos esa técnica de lo reiterado alcanza bellezas insuperables. Y con acertada selección, cita el largo pasaje de la cueva de Montesinos, en “La ruta de Don Quijote”, que empieza: “La atmósfera es densa, pesada...”.

Veamos ahora, hechas estas breves referencias al estilo azoriniano, cuáles fueron las ideas que sustentó con respecto a la novela, único aspecto en que debe interesarnos ahora. Comencemos con las de Yuste, su mentor y maestro, en la primera novela, “La voluntad”. Dice aquél que lo “que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje...”, y rechaza a los que recurren a las comparaciones, queriendo “producir una sensación desconocida apelando a otra conocida... que es lo mismo que si yo, no pudiendo contar una cosa, llamase a un vecino para que la contase por mí...”. Y ante una acotación de Azorín (“Observe, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y que son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*”), responde Yuste reprochando artificiosidad a “La Gitanilla”, para proseguir: “Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos, insoportables, falsos, va desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos... naturales... Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección antiartística —porque es cosa fría— que se censura en el diálogo... se encuentra en la fábula toda...”

“Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula; es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos geométrica, rígida, como aparece en las novelas”.

Y concluye Yuste: “Basatnte haremos si damos diez, veinte, euarenta sensaciones...”.

El ideal de un arte de narrar impresionista, que así se expone en “La voluntad”, se mantendrá en el resto de la obra narrativa de Azorín. Su desprecio por la fábula está patente en la cita de Racine que abre su “Don Juan”: “Toda la creac'ón consiste en hacer algo de nada”. Y en “Un pueblecito”, nos da el autor otra de sus fórmulas para el arte: “Vayamos paso a paso; no adelantamos los sucesos”. Rechaza asimismo toda afectación; sólo hay aceptable una: la de la claridad. Para lograrla hay que ir “derechamente a las cosas”, colocar una después de otra, escoger los términos que les convienen, los que nacen junto con el pensamiento. E insiste: “Lo sencillo es lo artístico”.

Quizás la realización más cabal de esas teorías, de esa preceptiva del orden y la sencillez, esté dada en la ya citada “Doña Inés”, su más notable obra en el plano novelesco, en mi opinión. Veamos su técnica, abramos el libro: “En 1840 y en Madrid”. Y luego: “Son los primeros días de junio; media tarde”. Ha situado los hechos (¿habrá hechos en una novela de Azorín?) en el tiempo y en el espacio. Ha vuelto sobre esa situación para delimitarla más, reducirla, aclararla. Marcha Azorín paso a paso. El marco de 1840 se reduce a una mediada tarde del comienzo de junio. Y, a su vez, Madrid quedará delimitado más exactamente: “Por una callejuela avanza un transeúnte. La callejuela pertenece al barrio de Segovia”. Y así lenta, despaciosamente, sigue desgranándose el tema. Va a presentar el autor a doña Inés: “El transeúnte que avanza por la callejuela es una mujer. En lo alto de la costanilla, en un tercer piso, la cortina que cubre los cristales del balcón será levantada dentro de un instante por la mano fina y blanca de esta mujer”.

Describe morosa, minuciosamente, como él sabe hacerlo, el traje de la desconocida, su figura, su rostro, el andar, los ademanes. Y luego, la espera en el cuarto del tercer piso, y la carta del adiós. Para olvidar, un viaje a Segovia. Todo apenas esbozado, entredicho, sugerido, presentado en la levedad descriptiva antes que con la hilada carrera de lo narrativo. Y una y otra vez el manejo del “tempo lento” y la recreación

de pueblos y ciudades que viven existencias sumidas en un tiempo incabable, con polvo de siglos que se acumula en la procesión incesante de los días.

Ese procedimiento de relato que no lo es aparentemente —acaso lo más innovador que la novelística española haya dado, y adelantándose a procedimientos de narradores más recientes—, se cumple también admirablemente en otros libros, como en “Don Juan” o en *Salvadora de Olbena*. Hay un abismo entre los logros plenos de “Doña Inés” y “Don Juan”, lo más certero de Azorín, y su primera incursión novelesca, “La voluntad”. Todo es ahora serena y lineal precisión. Por eso pudo decir Onís en 1923, refiriéndose a nuestro autor: “Su estilo ha llegado a ser con el tiempo el estilo más sencillo y libre de afectación que existe en la literatura contemporánea”. Cada palabra está allí cuidadosamente medida y pesada, sin embargo. Recordemos la fórmula que, por boca de Bejarano Galavis, da en “Un pueblecito. Riofrío de Avila:” “¿Que cómo ha de ser el estilo? Pues el estilo... Mirad la blancura de la nieve de las montañas, tan suave, tan nítida. Mirad la transparencia del agua de este regato de la montaña, tan límpida, tan diáfana. El estilo es eso, el estilo no es nada. El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: esto no es nada. Que piense: esto lo hago yo. Y que sin embargo no pueda hacer eso tan sencillo quien así lo crea, y que eso que no es nada sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado”.

Dejemos a Azorín, y vayamos a un hermano suyo en el cariño y en el estilo, al levantino Gabriel Miró, a cuyo arte, justamente, hemos dedicado algunas páginas en el número 2 de este “Boletín de Literaturas Hispánicas”. Señalamos entonces la identidad con Azorín en cuanto a la maestría en el “tempo lento”, y dijimos de su predilección por ciertas formas verbales. “En la prosa eminentemente pictórica de Miró —decíamos—, prosa donde la descripción llega hasta extremos no alcanzados por hombre alguno de nuestro tiempo, por su capacidad de reflejo de las sensaciones, ya que no es solamente lo óptico o lo acústico aquello que pinta con mano maestra, sino los olores y sabores del aire, del viento y de la tierra levantina; para tal capacidad de maravilla el imperfecto es un elemento de primer orden, de valor inapreciable, que un artista tan conscientemente conocedor de sus recursos, de su arte y de su emoción estética, no podía desestimar. Por eso lo utiliza con todos sus matices, sin que uno solo de ellos se sustraiga a su pluma, afilada en

largo convivir con los maestros del idioma, a cuya par supo él colocarse". Y en el análisis de un relato, "El discípulo amado", que pertenece al "Libro de Sigüenza", para nosotros la obra más querida, mostramos esos usos verbales, y la significación especial que en él cobran. Allí remitimos a los interesados en el tema en cuestión.

Si en aquel trabajo nos detuvimos con cierta delectación en tales aspectos estilísticos, es porque lo artístico de la prosa, y los recursos con los que se alcanza, son acaso lo fundamental en la obra mironiana. Pero debemos ceñirnos ahora al tema y considerarlo como novelista. Comienza Miró con relatos breves, como "Nómada" y "La novela de mi amigo", cargadas de decadentismo, frustración y fracaso en los protagonistas. La primera narración larga es "Las cerezas del cementerio", historia del amor adúltero entre Félix y Beatriz, henchida de sensualismo erótico, casi diríamos de panteísmo erótico, pues se confunden en la misma búsqueda del placer y la sensación el paisaje y los seres humanos. Más logrados intentos serían "El abuelo del rey" y, sobre todo, "Nuestro Padre San Daniel", que se continúa en "El Obispo leproso", donde la visión de Oleza, Orihuela, con el clerical predominio que da a las gentes una fe hipócrita y fariseica, de muy dudosa autenticidad y contenido profundo, está lograda con pinceladas admirables, así como la de las figuras humanas de don Daniel Egea, de su hija Paulina, del aventurero Galindo, de su hermana Elvira, del triste Pablito, cuya infancia despertará la ternura del autor y de los lectores, hasta el desesperanzado final. Por sobre todos, a mi ver, la bella figura del Obispo, que asume el dolor con cristiana fe y seguro estoicismo.

Pero seguramente Miró no quedará en la historia literaria por sus novelas; sino por esos otros libros hechos de estampas, de trozos de prosa poética, contruñidos con calidad de estilo insuperable, como lo son el mencionado "Libro de Sigüenza", "El humo dormido", "El ángel, el molino y el caracol del faro"; o por ese logro único, casi milagroso, que se llama "Figuras de la Pasión del Señor". Para quienes han identificado a Miró con "lo fino hasta lo meloso", aunque sea "en el mejor sentido sabroso del vocablo", para contraponerlo así a Pérez de Ayala, que expresaría "lo fuerte hasta lo áspero", podría resultar útil la lectura del pasaje en que Miró describe a Cristo en la Cruz, con un realismo ardiente y seco, digno de los mejores retablos medievales. Unos breves párrafos bastarán para probarlo:

“Los labios flácidos, amoratados, con arborizaciones venosas, se torcían sobre la escara de los dientes; y entre sus párpados cárdenos se perdía su mirada turbia, cuajada en una lágrima... Agonía del Señor. Agonía del crucificado, que padece las angustias de todas las muertes. Dolor de peso de podredumbre de las meninges, del corazón, de la aorta, de los pulmones, que se estancan, se macizan de sangre parada. Las arterias, que llevan la dulzura de la vida, se vuelven dogales. La fiebre traumática le hunde sus uñas de sed y todo el cuerpo parece una lengua para sentirla. Todos los dolores en el crucificado: dolor de latido foseco, vibrante, de la garra ardiente de la cefalalgia; dolor de punza, de mordisco, de desgarrar de todas las vísceras; dolor de peso, de apretamiento de embolias, de dislocación de vértebras, de músculos distendidos, de nervios desgajados... Y el reo se contempla entregado a la exaltación de la sensibilidad, inmóvil, fijo en la sedila el cuerno, que le gangrena las nalgas; quietud de muerto que asistiese a su devoración. Y de todas las entrañas, engañadas por la inmovilidad, va saliendo la muerte. ¡Y él la ve!”.

En la reseña que estamos haciendo, necesariamente incompleta e inconexa, queremos terminar con la obra de Ramón Pérez de Ayala, uno de los escritores más importantes de España en el presente siglo. Su producción novelística se puede dividir, según el esquema de Eugenio de Nera, en dos ciclos perfectamente separados por el hiato de los años de la primera guerra mundial. El primero de ellos, anterior a 1914, consta de cuatro novelas: “Tinieblas en las cumbres”, “Ad Majorem Dei Gloriam”, “La pata de la raposa” y “Troteras y danzaderas”. En ellas, de un fuerte realismo, está presente el modelo de Galdós. La unidad está dada por la figura de Alberto Díaz de Guzmán, en parte autovisión del autor, enredado en ocasional contacto sexual con Rosina en la primera de las narraciones; evocado en su infancia y adolescencia en el Colegio de la Compañía de Jesús en la segunda; lleno de vacilaciones y dudas, abúlico y pesimista, intelectual “puro” por decir así, como el mismo Pérez de Ayala, en “La pata de la raposa”, quizás la mejor del grupo, donde resaltan la figura de Meg y sobre todo la de Fina, que pudo ser el puerto seguro, pero que muere por el abandono y el olvido de Alberto; finalmente casi un mero espectador, que va dejando caer sus observaciones y opiniones sobre el cuadro de la vida intelectual y bohemia de Madrid, sobre el arte y la literatura, como un “dilettante” de psicología

todavía algo adolescente, en "Troteras y lanzaderas", novela de clave, de trazos seguros, madura como todo el arte de Pérez de Ayala, como se puede comprobar con este breve retrato, digno de su maestro el Arcipreste, al que en cierto modo se dedica el título de "Troteras y Danzaderas". Es una escena de mancebía:

"Cuando se quedó desnuda, sin otros atavíos que unas medias color lagarto, sujetas con bramantes a guisa de ligas, y unas botas destaconadas, Opulencia saltó por encima del cerco que las ropas ponían a sus pies y se mostró, con inconsciente impudicia, a la admiración de los circunstantes. Véasele el esqueleto, malamente tapado por la parda pelleja, pegada al hueso. Sus senos eran flácidos por modo increíble, cónicos y negruzcos, como coladores de café. De la coyuntura de los muslos le brotaba una madeja capilar, abundosa y salediza, como el extremo de un rabo de buey. Parecía la creación macabra de uno de aquellos pintores medievales, atosigado por el terror de la muerte y del diablo".

Pasaremos por alto las "Tres novelas poemáticas de la vida española", cargadas de tesoros artísticos, porque nuestra intención se reduce a la novela auténticamente tal, no a estos relatos cortos. Y pasaremos directamente a la etapa integrada por las llamadas novelas intelectuales, que preferimos denominar de recreación de los grandes mitos, compuesta por las dobles narraciones de "Luna de miel — luna de hiel", y "Los trabajos de Urbano y Simona", "Tigre Juan— El curandero de su honra" y, antes, su obra cumbre "Belarmino y Apolonio". Esta novela representa y acaso así lo vio Jean Cassou, como una recreación de lo quijotesco, a través del choque entre la vida real de sus héroes y su vida interior (¿sueño, realidad más alta?) que se dan como filósofo y como dramaturgo. Lo demás, la trama de los amores entre el hijo de Apolonio y la hija adoptiva de Belarmino; la vocación sacerdotal de aquél y la prostitución de ésta, rescatada al fin por el mismo que la hizo caer en el pecado, son elementos secundarios que, incluso con puntas de folletín, mezcla el autor para sostener el interés narrativo. Lo realmente importante está en las figuras de Belarmino y Apolonio, en sus locas aspiraciones, en sus opinares, en el encuentro final.

En "Luna de miel, luna de hiel — Los trabajos de Urbano y Simona", se retoma el tema, casi mítico, de Dafnis y Cloe, el de la pureza en estado virginal de esta pareja de casados que va naciendo a la vida del sexo y del deseo en lentas etapas, no por inverosímiles menos carga-

das de poesía y sugestión. Por último, "Tigre Juan— El curandero de su honra", es una nueva versión del problema calderoniano de la honra, del honor conyugal afrentado por la presunta infidelidad de la mujer. Como el Alejandro Gómez de Unamuno, Tigre Juan está seguro de sí mismo. Sabe que nada puede alterar la esencial fidelidad de Herminia, sabe que un donjuanesco viajante de comercio no puede llegar al alma de esa mujer que le pertenece íntegramente, y le pertenecerá más en su hijo. La escena final del tren, en que Tigre Juan prepara el biberón al niño, lo alimenta, lo cambia, ante las sonrisas socarronas de quienes ven en él a un marido consentidor; la reacción luego ante el mequetrefe Magote; la oración que surge de su alma noble y varonil, tienen una grandeza que da al libro sensación de eternidad. Oigamos el agradecido rogar de Tigre Juan:

"Goces y penas huideros.  
Todo huye y se desvanece.  
Vivir. Soñar. La vida es un sueño.  
No soñamos los hombres mortales.  
Nosotros mismos somos un sueño.  
El mundo es el sueño de Dios.  
Sueño de amor. Sublime misterio.  
¡Hijo mío, que estás en mis brazos!  
¡Mujer mía, impregnada en mi tuétano!  
¡Padre nuestro, que estás en los cielos!"

Y al fin hemos llegado al final del camino que nos propusimos recorrer en esta síntesis. Si volvemos la vista atrás vemos, allá lejos, la alta cordillera galdosiana y la más baja, menos áspera, más gastada por el cuidado del estilo, de Valera; ya cerca, entre cadenas que tienen la silueta tradicional de la montaña, como las de Palacio Valdés y Blasco Ibáñez, y las altas cumbres de Baroja, otras que asumen formas extrañas, conmovidas por el terrible sacudimiento de la quiebra de la razón a fines del XIX y las primeras décadas del siglo XX. Tiempos nuevos, arte nuevo. Y Valle Inclán, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala, entre otros, muestran que la novela española de esta nueva edad de oro siguió siendo expresión genuina del espíritu hispánico.

## COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

VICENTE LEÑERO, "*A fuerza de palabras*". Bs. As., Centro Editor de América Latina, Libros de mar a mar, 1967; 103 págs.

El notable narrador mejicano que obtuviera el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral 1964 con *Los albañiles*", libro al que siguieron *Estudio Q* en 1965, y *El garabato*, en 1967, ha publicado este mismo año, bajo el título de *A fuerza de palabras*, la versión definitiva de su primera novela: *La voz adolorida* (1961). Se trata de una novela corta, que puede leerse en dos horas, y que arrastra a la lectura ininterrumpida, por esa calidad del narrador que sabe mantener vivo el suspenso y jugar hasta el final con las expectativas del lector, dosificándole con cautela los datos que le permitirán juzgar con su propia vara a los personajes, armar por sí mismo la historia para él verdadera (o jugar a imaginar las historias probables).

Inquietante como toda muestra mejor literatura de hoy, el libro se desenvuelve sin pausas, atropelladamente, con el ritmo de una espiral continua que se interrumpe para volver atrás en cada punto de tensión culminante. Leñero logra así dar con acierto la sensación de un lenguaje oral, reiterativo, estructurado sobre la marcha, con las típicas incoherencias, además, propias del trabajoso esfuerzo de expresión de un débil mental. Tal es la condición del protagonista-relator, Enrique, un reincidente por tercera vez en el manicomio de Puebla, lo cual da pie al autor para un hábil juego permanente con la ironía y el manejo simultáneo del relato en dos dimensiones: el de locura y fantasía por un lado, y el de realidad-cordura, por el otro. Al lector se lo coloca, entonces, en la situación del que escucha, de ese interlocutor que bien podría ser uno de los médicos de la casa de salud, apelado por Enrique en su búsqueda desesperada de comprensión, para sugerirle "una serie de ideas muy interesantes sobre... muchos... temas que quizás usted, un hombre de su inteligencia, podrá aprovechar para escribir un libro científico y dar un poco de luz sobre el viejo problema de la torre de Babel" (pág. 89).

Leñero es un escritor que gusta de las claves, los enigmas policiales, las noticias aptas para titulares periodísticos; y es en esa alusión a la confusión bíblica de las lenguas donde podría buscarse la clave del libro y de su nuevo título: "A fuer-

za de palabras”; en la angustiante, dificultosa búsqueda de la palabra que toque a los demás, que sea comprendida, que tenga resonancia. “Tiene que entenderlo usted” son las palabras del libro; “entienda”, “entiéndame”, se repiten de continuo.

No importa que lo diga un “loco”; queda en pie la profunda intransferibilidad de la palabra, su insuperable subjetivismo, aquella imposible esperanza de la literatura de alcanzar la inteligibilidad unívoca de la ciencia. Leñero escritor-ingeniero civil-Enrique ensaya ese lenguaje pseudo-científico en una larga, detallada y disgresiva explicación del funcionamiento de distintos tipos de calentadores de agua, que ocupa las páginas 27-28; lenguaje que sus tías no comprenden, porque ellas “acusar una enfermiza mentalidad retrógrada que las hace vivir a contrapelo de la ciencia, ignorantes de los progresos de la humanidad, ajenas e indiferentes a nuevos conceptos higiénicos y morales instituidos sabiamente por la sociedad moderna para aliviar a sus miembros de la pesada carga de amarguras y desgracias con que cada criatura inocente es arrojada al mundo”. (28; nótese la ironía).

Claro que, ¿dónde cabe lo humano en este lenguaje que él se vanagloria de dominar? ¿Qué ha logrado el progreso de la humanidad sino aumentar la confusión originada en el episodio bíblico de la construcción de la famosa torre?

“...no podían continuar la torre de Babel; enloquecieron como enloquecemos hoy al conversar con los amigos que no obstante compartir con nosotros un idioma aparentemente común, dan a una palabra pronunciada por A un sentido B ajeno o contrario o discorde al sentido de la palabra original pronunciada por A. ¿Se da cuenta? Por ejemplo, yo digo esa casa y usted entiende casa igual a hogar, conjunto de paredes dispuestas en determinada forma y que ofrecen amparo, calor y felicidad a sus moradores... Pero ahora pregúnteme a mí, pronuncie la palabra casa y explore dentro de mi cabeza, investigue, infórmese hasta dar con la verdadera acepción de la palabra casa. No mi acepción personal, la de mucha gente; existen miles y millones de significados distintos. Para algunos, la palabra casa será sinónima de lugar horrible, cárcel, manicomio, sótano sin luz...” (88-89).

Abundante material para un estudio psicológico ofrece esta obra, donde la imprevista faulkneriana (*The sound and the fury*) es bien notoria. Claro que en su manera de expresarse, el personaje de Leñero se aleja del de Faulkner por una evidente influencia del objetivismo, y por una estructuración mucho más lógica y comprensible de su monólogo, que lo acerca más a la normalidad, a pesar de esa continua mezcla de pasado y presente, dada sin solución de continuidad (típica de las nuevas técnicas narrativas, sobre todo del monólogo interior), de algunas incoherencias (en su mayoría sugeridas por datos externos) y hasta contradicciones, como la de describir minuciosamente, en las primeras páginas del libro, y como un suceso pasado, la muerte de Raúl Zetina, víctima de un rayo, y al final del libro, que corresponde a un presente actual, aludir al mismo personaje como vivo, inclusive haciendo mención de sus gestiones para lo futuro: “estoy seguro de que usted y Raúl Zetina sacarán a mi hijo del sótano...”; mientras que otras veces se lo apela directamente, dando la impresión de que Raúl Zetina fuera el otro ante quien se habla, como por ejemplo en la pág. 11: “tú lo sabes muy bien, amigo querido, ...tú me ofreciste ayuda... sin escándalos que luego pudieran perjudicarte a

tí y a todos los hijos que tienes y vas a tener, Raúl Zetina... A él se lo debo, usted sabe”.

Estaríamos más bien ante un caso de debilidad mental que de locura. Inclusive se apuntan datos que permitirían sospechar que las tías solteras hubieran hecho internar a este singular paciente en el manicomio para apoderarse del dinero de su herencia, caso común en numerosas novelas policiales. Y hasta nos sorprende a veces la lucidez con que encara su estado: “Entonces comprenderás lo que significa vivir al borde de la locura. He dicho al borde, Raúl Zetina, he dicho al borde porque yo no estoy loco todavía” (pág. 11).

La situación no es clara: tenemos un solo testimonio, que es precisamente el de este dudoso personaje, con el cual no podemos menos que situarnos en una posición de compasión y simpatía.

A Enrique, además, no podemos descartarlo como un simple loco. Su drama nos toca. Siempre nos sentiremos envueltos, apelados por él. Y siempre nos quedará la duda: ¿es este agobiado realmente un loco?

No esperemos soluciones ni situaciones claras en esta literatura que se ubica de intento en lo ambiguo, en las zonas límites, en lo inquietante y problemático, en el ámbito del enigma, del contacto con la incógnita.

¿Cuál es el justo límite entre la cordura y la insania? ¿Hasta dónde llega el borde del desquicio? ¿Acaso no se interpenetra con la vereda de la normalidad? ¿No dudamos a veces, los que nos autodenominamos “cuerdos”, si algo realmente sucedió o lo soñamos, o si un fuerte desecho le dio en nosotros la fuerza concreta de lo sucedido, así como el anhelo subconsciente de matar a Raúl Zetina hizo creer a Enrique que éste había muerto?

¿Y acaso no hay muchos más locos fuera de los recintos del manicomio que dentro de ellos? Y si hay locos, no nos toca a nosotros, a la sociedad, parte de la culpa? “...me dijo loco; me mareó con el nombre propio de quienes enferman por culpa de los hombres y las mujeres que luego los llaman locos” (pág. 10).

¿No sería una de las salidas explicables, para este hombre-niño acorralado en un mundo hostil y sin salidas, el tratar de refugiarse en el mundo mágico y abierto de la locura? ¿No los recluye a menudo la sociedad, a estos implacables testigos de sus lacras, porque les teme?

Hay algo más que una afección física o mental en la terrible enfermedad hereditaria de este hombre, cuya verdadera esencia nunca se aclara.

“Una vez descubierta y publicada en gruesos volúmenes esa verdad esclarecida [la verdad de su enfermedad] evitará que otros hombres ahora niños sufran lo que yo sufrí, aunque bien es cierto que la ciencia se enfrentará entonces a nuevo tipo de enfermedades, diferentes pero tan terribles como la mía, y su estúpida presunción de haber desterrado el mal de este mundo se verá nuevamente desmentida por la realidad implacable. En vano se realizarán nuevas investigaciones, en vano se escribirán nuevos voluminosos libros henchidos de terminajos y de fórmulas: ...la lepra del Evangelio continuará inoculando seres inocentes. Porque la enfermedad no está donde ustedes la buscan; no, no está en la sangre, no está en los huesos, no está en la piel ni el cerebro ni en la mente, está en el alma de los que dicen no sufrir enfermedad alguna, pobres tontos investigadores y sabios...” (pág. 26).

Es la repercusión de la terrible enfermedad de la madre, esa pobre mujer apenas entrevista en su encierro dentro de la habitación prohibida, apenas una llamada sollozante al hijito en una noche de tormenta, la cara una sola llaga roja, que de alguna manera sufren Enrique y su hijo. La historia se repite, el círculo se cierra, siendo vanos, al parecer, los esfuerzos hechos por el protagonista para romperlo, para sacar a su hijo de ese sótano donde está cumpliendo un destino paralelo al suyo propio. Todos sufren las consecuencias de esa enfermedad que los trasciende y que encarna culpas, pecados terribles que los apabullan: una comunión sacrilega en la infancia, culpas enormes, desconocidas, culpas colectivas, donde lo individual, lo social y lo religioso están íntimamente imbricados.

Literatura que encierra un profundo pesimismo y una violenta acusación contra la sociedad mejicana, y contra la iglesia que tanto ha pesado sobre ella.

"Bendito y alabado sea Cristo por haber permitido el reventón de tu automóvil carísimo", explota Enrique (pág. 11).

Crítica contra el andamiaje de injusticia social representando en Raúl Zetina, "hijo de Don Raúl Zetina, el rico industrial Raúl Zetina que sanó gracias a su dinero..." (10); a quien le pega porque "tuvo la culpa por no revisar con tiempo su automóvil de sesenta mil pesos, comprado, robado desde un escritorio donde se acumulan cientos de cheques frutos del botín conquistado en su lucha contra el pueblo; dinero hecho con el hambre del pueblo y el dolor de los pobres dementes del manicomio..." (12).

En esta primera novela de Leñero se perfila ya el hábil modelador de estructuras de "*Los albañiles*"; el artífice de un lenguaje en el que apuntan algunos hallazgos singulares (como el verbo *diagónó*, en la pág. 8); el ingenioso creador de libros-acertijos, reveladores de una visión marcadamente pesimista de su medio y de la humanidad en general, el partícipe en la dura pero fructífera empresa de renovación de la literatura que están llevando a cabo los nuevos narradores de nuestra América.

Es de destacar el encomiable esfuerzo de CEDUL al reeditar estos libros que, de otra manera, y dado el lamentable aislamiento editorial hispanoamericano, no se conocerían en nuestro medio.

Rosa Boldori

SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EL DIA 17 DE ENERO DE 1969  
EN LA IMPRENTA DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
SANTA FE - REP. ARGENTINA

IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
*Santa Fe § Argentina*