

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1960 - n. 2

Boletín
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

V. 15/4
Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1960 - n. 2

**Boletín
de literaturas hispánicas**

Universidad Nacional del Litoral

INSTITUTO DE LETRAS

Director interino

Dr. ADOLFO PRIETO

Jefe de trabajos prácticos

Pfra. HEBE MONGES

Ayudante

Pfra. NOEMI ULLA

INDICE

	PÁG.
NOÉ JITRICK, <i>Cambaceres: Adentro y afuera</i>	5
EMILIO CARILLA, <i>Juan María Gutiérrez y Jorge Ticknor</i>	23
LUIS ARTURO CASTELLANOS, <i>El pasado, en una estampa de Miró</i>	39
COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS	
GRACIELA GARCÍA MONTAÑO, <i>Jaryas andaluses</i> , por Rodolfo Borello	59
MARTA SCRIMAGLIO, <i>Federico García Lorca. El hombre. La obra</i> , por Jean Louis Schonberg	63
CLOTILDE GAÑA, <i>Historia de la literatura americana en lengua española</i> , por Robert Bazin	67
NORMA B. DESINANO, <i>Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo</i> , por Noé Jitrik	74
LAURA MILANO, <i>Benito Lynch</i> , por Roberto Salama	77
NOEMÍ ULLA y LUCRECIA CASTAGNINO, <i>Historia de la literatura argentina</i> , tomo V, por Augusto Raúl Cortazar y Luis Franco	80

CAMBACERES: ADENTRO Y AFUERA

Por NOÉ JITRIK

Sin rumbo es, seguramente, la novela más conocida de Eugenio Cambaceres. Es posible que su perduración —restringida sin embargo a los medios escolares o de investigación literaria— provenga de la suerte que ha tenido un pequeño núcleo de anécdotas de corte realista o naturalista sobre las cuales el autor ha puesto los focos: el suicidio final, con arrancamiento de tripas, el paso de un río, el incendio de la estancia, etc. A todo esto se agrega una aceptable estructura novelística y, esencialmente, el tratamiento exhaustivo del tema del “hastío”, el mal del siglo de la época naturalista y sobre el cual la palabra de Cambaceres tiene un relativo interés y un fundamento algo contradictorio. Ya veremos cómo funciona ese elemento dentro de la ideología de Cambaceres.

El personaje central de *Sin Rumbo*, Andrés, es un estanciero cuyos días y noches son totalmente blancas (“Insensible y como muerto, encerrado dentro de las paredes mudas de su casa, días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo”). Desde la perspectiva de su hastío puede ver las torpezas ajenas y ser elegantemente cínico respecto de la condición humana. (“A su contacto, el gato ofuscado, dio vuelta y le metió las uñas. —¡Canalla! —exclamó Andrés. Esas son las gracias que me das? Es así como me pagás? ¡Pareces hombre, tú!”). Para Cambaceres el hastío es casi constitucional (“Vanos los esfuerzos, la reacción intentada, los proyectos, los cambios vislumbrados a la luz de la razón, pasajero rayo de sol entre dos nubes”) pero también sugiere que sea una consecuencia del ocio y del poder (“y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda, los viajes, la Rusia, el Oriente, la China, el mundo y siempre en todas partes, bajo formas varias y diversas, el mismo fondo de barro”). Y este tema le permite ejemplificar, o por

lo menos expresar, sin grandes precisiones, las dos vertientes del naturalismo, la de los males que vienen con la sangre y la de la influencia del medio sobre la conducta individual. En Zola la distinción se da con mayor nitidez teórica y a través de diversas obras. Aquí, da la impresión de que faltara reflexión, lo cual, paradójicamente, constituye un motivo de interés porque en la ambigüedad que se crea desaparece un poco el prurito científico naturalista que suele cargar tanto. No obstante hay ingenuas recaídas en la manía demostrativa, como por ejemplo las lecturas de Schopenhauer mediante las cuales parece como si se pretendiera llegar al fondo irrefutable de una situación.

La idea del hastío como consustancial a la naturaleza del hombre es una vieja posición filosófica y literaria. En este aspecto, comienza a expresarse con el romanticismo. Los "descubrimientos" científicos sobre los que se apoya el naturalismo ("la herencia") robustecen esta veta y le encuentran sus variantes expresivas. La segunda interpretación del hastío, algo menos altanera y un tanto más dialéctica, da lugar a un análisis un poco menos convencional en lo que a los mecanismos y recursos naturalistas se refiere. Permite, entre otras cosas, seguir al autor en sus movimientos y posiciones por cuanto cada autor, por más naturalista que sea, ejercita un modo particular de entender la influencia del medio sobre los destinos particulares, puede manejarse con una libertad mayor sin ser inconsecuente con los lineamientos generales de la escuela.

Nos interesa más, por el momento, esta segunda vertiente de la explicación causal naturalista. En cuanto a la primera, superficial y no muy clara en *Sin Rumbo*, cambiará tendenciosamente de significación en *En la sangre*, sin llegar sin embargo a ser una expresión ortodoxa y consciente de la aplicación de las teorías científicas francesas a la novela.

La influencia del medio, pese a contener como sistema de referencias para interpretar conductas individuales considerables resquicios dialécticos, es insuficiente si no se trasciende y se transforma en análisis sistemático y total de las actitudes y relaciones de clase que puedan residir en el autor. No es ilícito actuar desde este punto de vista respecto de Cambaceres, pese a que no es muy probable que haya habido en él una decisión consciente de representar a su clase o tal vez porque sus resortes clasistas son inesperadamente ingenuos desde el punto de vista de la expresión y por ello agradablemente ejemplificadores. Este análisis,

sis, hecho sobre los textos, puede llevarnos a conclusiones interesantes desde el punto de vista de la novela como totalidad expresiva, pero también desde el punto de vista de la literatura como continuidad histórica.

Me ocuparé de un solo tema o aspecto extraído de expresiones utilizadas en *Sin Rumbo* y, a partir de ellas, trataré de referirme a todas las consecuencias que han podido o pueden darse, como indicios de la ubicación y la posición literarias de Cambaceres así como de posteriores escritores argentinos. Sin embargo, y antes de pasar al análisis concreto, puede señalarse, en apoyo del punto de vista que desarrollaré más adelante, que el manejo de los relieves como procedimiento para llamar la atención del lector es ya un signo que se corresponde con la actitud total del autor o por lo menos de insertar en ella. Así, si *Andrés* es destacado por sobre los restantes elementos y personajes de la novela, no es sólo porque el autor concibe la novela como una historia cuya economía en el relato le exige otorgarle más tiempo y dedicación. Ocurre, por el contrario, porque la existencia de *Andrés* es aniquiladora de todo otro personaje que no consigue superar la oscuridad en la que Cambaceres le envuelve. *Andrés* es aquél a quien le pasa todo, no sólo en cuanto a la acción sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no cumplen otro papel que el de sombras que se adecúan a sus necesidades, el de siervos que por naturaleza y sin inquietudes responden al menor estímulo del señor feudal. En esta novela, un solo personaje se le resiste, es un peón traidor que termina por incendiarle la estancia, pero el peón al parecer, no cuenta humanamente, no tiene conflicto ni siquiera el de su traición.

Hay aquí, indudablemente, una conducta de feudatario y, más profundamente, una reacción supuestamente instintiva en virtud de una conciencia de poder que se actualiza en todo momento y por cualquier cosa. De este modo, y entre tantas otras cosas, *Andrés decide* disponer de *Donata*, una chinita que no le interesa ni poco ni mucho. Aburrido, hastiado, sin poder soportar sus propios nervios "gastados" se vuelve a Buenos Aires dejándola embarazada y sintiéndose molesto por sentir que tal vez en ella había algo humanamente interesante que no se atrevía ni podía definir y menos aun aceptar. La trajinada vida de Buenos Aires le depara esos precarios triunfos que siguen marcando su vida de "blasé". Por ver qué pasa, se liga con una soprano italiana, según lo exige la moda de la gente bien de los años 1870 y 80 y repite con ella si-

tuaciones vividas ya muchas veces. Al decidir que harán el amor, *Andrés* la invita a concurrir a un lugar de que dispone para tales efectos. Este es el punto al que quería llegar. De la descripción que hace Cambaceres se desprenden algunas consecuencias que me servirán como punto de partida para realizar mi propósito. El lugar es como sigue:

“En la calle de Caseros, frente al zanejado de una quinta, había un casucho de tejas medio en ruinas.

Sobre la madera apolillada de sus ventanas toscas y chicas, se distinguían aún los restos solapados de la pintura colorada del tiempo de Rosas.

Sin salida a la calle, un portón contiguo daba acceso al terreno cercado todo de pared y comunicando con el cual tenía la casa una puerta sola.

Por ella, se entraba a una de las dos únicas habitaciones del frente, cuyo interior hacía contraste con el aspecto miserable que de afuera el edificio presentaba.

Era una sala cuadrada grande, de un lujo fantástico opulento, un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso.

El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmirna.

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Había en medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de onix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de lampás *vieil* or, la rama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba, conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel.

Sobre uno de los frentes, un gran tocador de ébano mostraba mil pequeños objetos de *toilettes*: tijeras, pinzas, peines, frascos, filas de cepillos de marfil”.

Nótese que en el sistema de frases cortas usado por Cambaceres, hay sólo tres, tajantes pero de contenido un tanto genérico, destinadas al ex-

terior deleznable, y siete, de contenido muy concreto, al exquisito interior. Al llegar la amante se produce este diálogo:

[“ — ¿Por qué tan lindo aquí y tan feo afuera?
— Porque es inútil que afuera sepan lo que hay adentro”.

Por el tono de seguridad con que responde a la pregunta azorada de su amante, puede pensarse con algún derecho que la oposición tan neta entre el exterior y el interior no es producto de la casualidad sino que ha sido elaborada por *Andrés* en virtud de un criterio estético que, si se tienen en cuenta otros elementos, se convierte rápidamente en vital. Puede argüirse que el pasaje transcrito es incidental y por eso no compromete totalmente al personaje y menos al autor. Creo, por el contrario, que si se lo toma como un signo y no se silencian sus implicaciones, se puede llegar a un enfoque de tipo clasista en esta novela de Cambaceres, con cierto sabor a tradición literaria posterior.

¿Cuál es la consecuencia, si no el propósito, de presentar esta oposición tan neta entre el exterior y lo interior? En primer lugar, al valerse de esta sorpresa estetizante, el personaje despliega cierta suficiencia en la exhibición de un recurso que se permite sacar de su manga asombrando con el contraste entre la suciedad y la inesperada riqueza a los demás y también, por supuesto a cierta clase de lectores que no tienen por costumbre la práctica de tales antinomias. La segunda consecuencia, más valiosa, reside en la idea, que surge sola, de que un sitio de objetos expisitos es el lugar adecuado para la intimidad, y por extensión, para los sentimientos exquisitos. En cambio, lo visible, lo cotidiano, lo que por el hecho de estar al alcance es compartible, resulta feo, viejo, despreciable, completamente impropio para que se proyecten las bellas cosas del alma. Llevando las similitudes a lo personal, la conclusión es que lo íntimo, lo que se siente como lo mejor de uno mismo, se aloja dentro, donde nadie si no es uno mismo lo ve y tiene conciencia de su existencia y de su valor.

El juego de la hermosa “*garçonniere*” oculta entre vulgaridades permite establecer un paralelismo que no creo que sea abusivo. El frío exterior de *Andrés*, cínico y fatigado por razones muy oscuras, capaz de ser despótico y hasta inhumano con los demás, oculta una rica interioridad que terminará por revelarse. *Andrés actúa lamentablemente* en todos los órdenes pero en definitiva podrá transformarse en un padre tierno y devoto como muy pocos hombres son capaces de serlo. Eso estaba

adentro, dormido o anestesiado tal vez, pero existía y los demás no llegaban a verlo a causa de ese exterior tan rugoso y asocial con que siempre se había aparecido.

Literariamente, este recurso de los contrastes proviene del romanticismo pero se transforma cuando pasa por el tamiz naturalista. El naturalismo suele practicar oposiciones muy coloridas pero tiene una particularidad: las oposiciones suelen darse entre elementos explícitos y otros que actúan desde afuera, en forma de conceptos genéricos sobre la vida, o bien como actitudes éticas sobre las que se recorta más nítidamente lo que se ha querido expresar. Ya no es el bien contra el mal, el hombre contra la sociedad sino el mal que es tal porque no deja de estar constantemente referido al bien en que se conoce desde antes y nunca se menciona, el individuo que hace lo que puede en un medio que ya se sabe como es y que gracias a esas leyes que preceden a la acción relatada lo muestra con irrefutable veracidad. No todos los clásicos de naturalismo se rigen por la misma conducta, pero casi todos respetan este modo de realizar los contrastes, expresión ésta característica de las contradicciones inherentes a la filosofía de la escuela, exigida por un lado por la novela de las demostraciones científicas y los sueños utópicos y por otro por las flagrantes desdichas de los hombres, sin contar con los confusos conflictos entre lo individual y lo social. El naturalismo en estado puro hace estilística con los contrastes, pero al llegar sus maestros a la madurez se ven obligados a resolver la pugna y decidirse. Zola opta por el socialismo, Huysmans por la religión y el naturalismo pasa a ser un conjunto de fórmulas expresivas pero ya no una escuela de ética militante con su palabra para condenar o regenerar al mundo.

El recurso de los contrastes inmediatos que se encuentra en Cambaceres se dirige a preservar la intimidad dentro de un bello marco inaccesible a la mirada de los curiosos. Digamos que ese deseo, esa tendencia, tiene expresiones más refinadas, rebuscadas tal vez, en un maestro del naturalismo, Huysmans, que en cuanto a actitud frente a la vida no se diferencia en nada, en una primera etapa, de Cambaceres, Huysmans gusta de realizar apartamientos que comprometen la intimidad y la resguardan. *Des Esseintes*, protagonista de *A rebours*, padece a su modo del mismo mal de *Andrés*. Para escapar de dicha dolencia no encuentra otro camino que el de un recogimiento adecuado, plegado a la exquisita naturaleza y exigencia de su alma. Para cumplir con esos re-

querimientos necesita de un marco que es una gran casa dispuesta en sus menores detalles para aliviar sus fatigados nervios del menor contacto con el mundo de las personas. Juegos de luces para no advertir que transcurre el tiempo, juegos de vestidos para no dejar pasar luces extemporáneas, juegos de elementos acústicos para no dejar pasar los sonidos, maravillosos objetos para regalar la vista, etc., hacen que lo único que le queda a *Des Esseintes* es lo más próximo que tiene, es decir su soledad, que se transforma, por la coloración valorativa que le da el riquísimo contorno que ha elegido, en intimidad. La intimidad vivida como real sólo en la medida en que está preservada de contacto implica casi una agresión a la posibilidad de la comunicación humana. Y ello ocurre porque al sustraerse en su intimidad para salvarse, *Des Esseintes* se regala con ella quitándola a los otros que necesitan integrarla aunque más no sea por un mero mecanismo de sociabilidad. Se produce por lo tanto una disociación que busca su signo, su advertencia, en el lujoso marco en que *Des Esseintes* la hace funcionar. Pero a nadie le es posible vivir realmente en tal recogimiento, porque pese a todo se siguen sintiendo celos de la existencia de los otros y no se consigue aniquilarlos verdaderamente. Hay que salir, por lo tanto, de esa casa en la que se está guardado y acercarse a los demás, pero preservando la irreductible separación entre eso que se siente y se vive como único y verdadero, la intimidad, y lo que es útil para estar con los demás, lo que se les debe mostrar. A mi juicio, Huysmans encuentra la conciliación, formulada en estos términos, en la religión, única salida que se le ocurre para seguir permaneciendo aislado al mismo tiempo que está entre los demás.

Pero Cambaceres es un agnóstico, es el autor de un proyecto de ley de separación de la Iglesia y el Estado. Mal puede, por lo tanto, recurrir a la solución religiosa. Tampoco le es dado ser un socialista, no sólo porque posee fortuna y es difícil renunciar a las comodidades que le procura, sino porque —tal vez a causa de su condición de rico propietario— tiene una repugnancia permanente por lo multitudinario, por las groserías del pueblo y de los advenedizos (1).

(1) Es fácil confundir en este sentido opiniones de personajes con opiniones de autor y el arte de Cambaceres nos arrastra a esa ambigüedad, pero tampoco es imposible reconocer ciertas inflexiones que se dan en todas sus novelas como indiscutibles componentes de una concepción del mundo. Así, si el hastío es una con-

La salida que ofrece para el caso de *Andrés* se reduce a una mera transformación naturalista que se produce casi independientemente de la voluntad: de pronto *Andrés* siente como real una paternidad que, en la lógica de los caracteres descriptos por Cambaceres, debía ser más una prueba de su incapacidad vital que un oculto instinto susceptible de ser asumido claramente y de liquidar el conjunto de disyuntivas a que fatalmente lo llevaban sus negros pensamientos. Por medio de esa hija, *Andrés* empieza a sentir que su realidad está de algún modo en relación con lo que lo rodea, siente como si ya no necesitara abominar de eso para confirmarse. Pero esa conexión es muy precaria. En cierto sentido, vuelve a someterse al fatalismo que antes producía el hastío y que ahora, en un giro bastante arbitrario produce la comunicación. Falta, justamente, el cambio que elimine la connotación fatalista y mejore su actitud frente a la vida. Por eso, porque no hay cambio, sólo atina a suicidarse cuando muere su hija. Y no puede menos que hacerlo porque el pasaje por la “trascendencia” comunicativa no se integró en ningún momento con su “inmanencia” individual.

De este modo, pues, ese capricho “decorativo”, que tal vez tenga antecedentes y consecuentes con otro sentido en la literatura, tiene en Cambaceres cierto sabor de pista para imaginar con qué efecto y por cuáles razones maneja la división entre lo que se ve y lo que es, entre lo aparente y lo real.

Si se observan otras obras de Cambaceres se puede advertir que estas tajantes dicotomías reaparecen en el mismo sentido pero con una formulación desconcertante. En *Silbidos de un vago* ya hay pruebas del gusto por separar lo aparente de lo real y hacer notar que se conocen los dos términos de la ecuación (“— Ve Ud., me preguntó, a ese tipo de plácido rostro, con sus largas patillas peinadas a la inglesa y cuyos grandes ojos azules, dulces y apacibles harían creer en un alma pura...? Si Ud. le raspa un poco la corteza, se encuentra con un hongo, con un apéndice de los que suelen pegarse sin que se sepa cómo, un in-

notación de *Andrés* no atribuible —con razón— a Cambaceres, el ridículo proceder de otros personajes secundarios (el marido de la soprano, por ejemplo) si lo es, porque siempre proviene de una condición, y no de una situación, perteneciendo, además, al elenco de conceptos que se pueden tener sobre el funcionamiento de una sociedad.

jerto de yuyo venenoso importado...”). Lo que aquí es incidental se convierte en tesis en su última novela, *En la Sangre*, en la cual casi inmediatamente se ve que lo interior es todo lo contrario de lo exterior y que lo visible es un flagrante atentado contra la realidad de lo que no se ve. La historia es la del hijo de un tachero italiano, *Genaro*, que a fuerza de intrigas y de deshonestidades llega a posiciones materiales importantes y hasta a ser aceptado, por manejos inescrupulosos, en una familia de pro de nuestra sociedad. Cambaceres detesta a su personaje y le tiende la celada de una enorme ambición para que se vea, o por lo menos para que lo vea *Máxima*, su mujer, cuál es la realidad de su alma. Pero es difícil para los demás advertir qué hay dentro de esa persona que se presenta tan homogéneamente ante los demás. Precisamente, gracias al contraste, Cambaceres intenta una denuncia, asume la función de espejo y de reacción higiénica de la sociedad mostrando el caso de la perfidia antisocial de los advenedizos. Sólo en dos momentos de la novela hay integración entre lo aparente y lo real: al comienzo cuando se describe la tachería y se hace referencia a las cualidades morales del viejo italiano (“Dos hileras de cuarto de pared de tabla y techo de cinc, semejantes a los nichos de algún inmenso palomar bordeaban el patio angosto y largo.

Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía, el fuego de un brasero, humeaba una olla, chirriaba la grasa de un sartén...

Un grito salió, se oyó, repercutió seguido de otros atroces, desgarradores al abrirla (la puerta).

Mudo y como ajeno al cuadro que presenciaban sus ojos, dejóse estar el hombre, inmóvil un instante.

Luego, arrugando el entrecejo y barboteando una blasfemia, volvió la espalda, echó mano de una caja de herramientas, alzó un banco y, sentado junto a la puerta, afuera, púsose a trabajar tranquilamente, dio comienzo a cambiar el fondo roto de un balde”) y al final cuando la mujer le dice que es cobarde y *Genaro* se comporta como tal (“—Marte tú?... no eres capaz... los cobardes no se matan!...”)

.....
y arrojándose sobre ella y arrancándola del lecho y, por el suelo a tiros, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer”). Salvo estos dos reordenamientos, en el resto

de esta novela la verdad sobre lo que es *Genaro* sólo la conocen el propio *Genaro* y *Cambaceres*, que no nos ahorra truculencias en la conocida forma de contrastes (2).

La diferencia con *Sin rumbo* reside en que aquí lo aparente es exquisito, o por lo menos forzosamente normal, mientras que lo real es sórdido e irremediabilmente marcado por las leyes de la herencia tan caras a los naturalistas. El propósito de aplicar dichas leyes no es el de Zola, que quería convertir la novela en una ciencia destinada a actuar sobre la realidad. *Cambaceres* se vale de este mito naturalista para expresar su xenofobia o, por lo menos, su fastidio por la presencia y la calidad de los extranjeros con los que debía cruzarse por la calle.

Puesto que las oposiciones son tan frecuentes y tan fuertes en las novelas de *Cambaceres*, y se dan en planos tan diferentes, aquel capricho decorativo que parecía incidental cobra una nueva significación. Ya no parece tan arbitrario tomarlo como punto de partida y lo que es más interesante y que facilita las cosas es el hecho de que *Cambaceres*, pese a que se va transformando de "chroniqueur" en "novelista" (3), no pierde por eso una espontaneidad básica, es decir que no obstante los supuestos naturalistas se maneja sin una preparación ideológica especial, sin una intención que supere o ahonde voluntariamente los condicionantes activos de su época y su medio. Si menciona ciertos conceptos o valoraciones o postula una moral frente a la vida es porque se vale simplemente de lo que tiene a mano, lo cual le confiere una innegable importancia documental y una expresividad muy veloz. En virtud de ese empleo desenfadado y libre de elementos formales o ideológicos, su obra muestra el funcionamiento de una filosofía de paterna-

(2) En *Silbidos de un vago* aparece un personaje integrado del mismo modo que el padre de *Genaro*, por lo sórdido y lo negativo, y ahí no hay diferencia entre el exterior y el interior. Pero si valen como personajes es sospechosa la unilateralidad con que los enjuicia o los niega. Son una unidad, es cierto, pero no cuentan, son marginales y despreciables y nada puede esperarse de ellos. Es lo otro lo que le importa.

(3) En un ensayo de próxima aparición sobre *Cambaceres*, David Viñas señala la identidad que hay entre el contenido de sus novelas y su actitud como escritor. A partir de *Sin rumbo* es ya el novelista que trata de objetivarse y se plantea una estructura de trabajo, con acciones encadenadas. En *Pot-pourri*, por el contrario, es el habilidoso "Causeur" que se distrae y divierte con relatos que fluyen sin ningún rigor de sus labios.

lismo terrateniente, vinculada, como es natural, a esa expresión clasista que, a mi juicio, se manifiesta parcialmente en el gusto por las oposiciones y la inconciliable escisión entre lo aparente y lo real, lo individual y lo colectivo, la intimidad y lo que se da, etc.

Una de las formas más evidentes de la expresión de esa filosofía feudal reside en el modo de comprender la vinculación con la realidad, en el modo de interpretar la conexión con los otros. En otros niveles, el problema es el de la inmersión de lo individual en lo colectivo y de las relaciones que pueden establecerse entre ambos términos. Plantear dicho problema como una escisión irreductible supone una ónciencia para la cual lo individual está dado, viene dado esencialmente, y no es posible ni concebible su modificación por la acción de otras individualidades o del medio. Como resultado de esa creencia, se produce un abroquelamiento de lo individual, se crea un organismo de defensa que se refugia necesariamente en la conducta, entendida como aquel aspecto de uno que se toca con lo colectivo y debe soportar el desgaste. Es lo que se muestra, por lo tanto, y es una de las consecuencias de la instrumentación de lo individual puesto que sirve para preservarlo de un contacto que se vive como deletéreo o por lo menos peligroso. Y esta mentalidad no concibe otro tipo de recursos para entender las relaciones o las personas. De ahí el permanente juzgamiento de la realidad y su rechazo en los personajes y los relatores de *Cambaceres* que, volviendo a nuestro punto de arranque, guarda toda riqueza en el interior de una casa derruida y toda miseria en el interior de un hombre de apariencia pasablemente digna.

Digamos, de paso, que en el caso de *Andrés*, su reserva le sirve para dar, para retribuir, no sólo porque siempre está colocado en esa tesitura sino porque en efecto es el patrón, lo cual debería entenderse como una situación transitoria y no esencial frente a la cual la opción es posible y no totalmente fatal en un sentido o en otro. Pero *Andrés* obra tanto como patrón y se compenetra tanto del espíritu de la propiedad y del mando que la situación se convierte en condición, en ningún momento discutida por él ni por los demás que contribuyen así a confirmarle su particular filosofía de la vida. *Andrés* da, entrega cosas, lo cual le sirve para inmovilizar en la necesaria aceptación a los destinatarios de sus dones. Como ese entregar no se complementa con la entrega de sí mismo, surge claramente que lo hace no por generosidad sino para defenderse hábilmente de cualquier posibilidad de comunicación. Tie-

ne inmóviles a los demás no los deja penetrar y, consecuentemente, puede juzgarlos sin riesgo ni compromiso, extrayendo conclusiones muy generales que, naturalmente, no lo tocan, gracias a su enérgica voluntad de no ser tocado ni aun por sí mismo, aunque parezca reivindicar este último derecho. Al guardarse así, al no darse, su conducta se reúne con su condición de propietario y se convierte en su expresión. Por eso, *Andrés* encarna muy bien una expresión clasista burguesa que encuentra en lo individual una justificación histórica de su predominio. Ese sentimiento de poder es también el temor a que caduque: Sus dos caras conviven y explican, en lo político, la aparente contradicción entre cierta actitud liberal y una irreprimible inclinación a la represión y a la violencia. Pero sin llegar a ésta, engendra una prevención que empieza por formularse por medio de un dualismo descomprometedor que pretende negar la necesidad de una integración no compulsiva ni adulterante de lo individual y lo colectivo.

Sería tal vez un poco abigarrado hacer aquí el análisis del sentimiento de clase de la burguesía. También sería oportuno —para comprender cómo puede expresarse en la literatura y cómo los conceptos de que se vale para guardar coherencia trascienden al plano estético, si no totalmente por lo menos en la medida en que hay una identificación placentera que proviene del reconocimiento. Pero esos análisis están hechos ya, y es casi un lugar común afirmar la existencia de claras relaciones entre la literatura y los sentimientos o los ideales de vida de las clases sociales. Para los objetivos de este trabajo, podemos decir que la creencia en lo individual como opuesto a lo colectivo y esa dualidad inconciliable entre lo exterior y lo interior resuelta solamente en la conciencia individual, son excrecencias de una mentalidad de poseedores, de consumidores puros, mentalidad que caracteriza una línea de nuestra literatura vinculada a los ideales que para el país impuso y sostiene la oligarquía nativa autoconvencida de representar más fielmente que nadie el modo de ser nacional (4).

(4) Cambaceres debe ser uno de los escritores argentinos en quienes con menor esfuerzo se hace evidente su sentimiento de clase. Debemos agradecerle que nos lo haya transmitido en estado puro y alegremente sin ocuparse de disfrazarlo mediante abstracciones o extremas consideraciones éticas. La etapa liberal de su clase lo llevaba a esa actitud despreocupada. Sea como fuera su lectura es limpia y clara.

El dualismo juega en el plano literario de esta manera: eso feo, insignificante de lo exterior, eso vacío que no es más que un punto de contacto con las restantes manifestaciones exteriores pero que nunca es lo verdadero, oculta una gran riqueza interior que se reserva o sigue guardada y que en el plano de la conciencia implica la afirmación de una existencia que no trasciende por su propio impulso pero que necesita ser penetrada, que exige la penetración. No muchos pueden llegar hasta ella justamente porque ese exterior no es sólo un recipiente sino que ejercita sobre los demás cierta represión, sirve de barrera para la penetración. No obstante, hay quien llega. Es el novelista que olvidando que fue el mismo quien separó los términos parece sentirse un triunfador porque los abarca. Inocentemente, el novelista pretende para sí una comodidad en la comprensión de ambos polos de la dualidad, como si fuera el único mecanismo puesto en juego para captar las contradicciones o la oposición entre apariencia y realidad. Con la misma inocencia, deja de lado la circunstancia de que tal dualismo no es una verdad indiscutible, y no se preocupa por determinar la repercusión que puede tener en él el hecho de que las cosas se presenten supuestamente escindidas, lo cual literariamente podría tener algún interés.

Cambaceres, con todo, es espontáneo y los que podemos reconocer como preconceptos provienen de un equilibrio social en el cual la burguesía, o la oligarquía, está en pleno ascenso y las restantes clases empiezan apenas a adquirir consistencia. Sin embargo, parece haber tenido la intuición de que el equilibrio podría romperse por crecimiento de un sector (5) y decadencia del otro y es eso lo que con cierto resentimiento trata de expresar en *En la Sangre*, donde, al mismo tiempo que el hijo del inmigrante escala posiciones gracias a malas artes, la vieja familia patricia se descalabra gracias a un lamentable fatalismo, a una decadencia que no se inserta en hecho atribuibles a ninguna responsabilidad. En cambio, no puede decirse lo mismo de otros escritores que lo suceden, como Enrique Larreta, por ejemplo, que conserva el gran tono

(5) La xenofobia obedece a un temor de clase, pero se ignora como tal. El extranjero debería no molestar al xenófobo en tanto es mera competencia dentro de una misma estructura. Pero el extranjero es amenazante porque no responde a esa necesidad de respeto. Luego, se lo carga de vicios, de taras consustanciales, se habla de su inferioridad y se lo desprecia.

oligárquico y burgués bajo una cobertura hispanizante, entendida como un desafío a los nuevos modos de vida que lo van cercando y que muy probablemente trata de negar. En Larreta si hay una elección consciente y de la cual es personalmente responsable porque la realidad que él conoce, transformada y perfilada luego de cumplirse un importante proceso social y cultural, le pone al alcance de la mano una posibilidad más interesante que la melancólica misión de conservar formas de vida caducas y sus correspondientes filosofías.

He mencionado a Larreta porque es bien conocido como gran burgués terrateniente, aristocrático y reservado, y porque paralelamente, en sus obras se complace en trabajar con esencias, con irreductibles que opone a la carnalidad del mundo y que constituyen la materia más importante de sus libros. Además, me ha llamado la atención que en su novela de la pampa, *Zogobi*, utiliza un recurso muy parecido al que me ha servido de partida para este análisis en *Sin Rumbo* y mediante el cual concede valor también al adentro y al afuera como oposición significativa. En pocas palabras se trata de lo siguiente. *Federico (Zogobi)* tiene una amante extranjera. Para sus encuentros clandestinos ella le encarga que haga acomodar a la medida del amor un rancho abandonado desde hace mucho tiempo, y en el cual, seguramente, nadie los sorprenderá ni molestará. Federico lo hace con este resultado:

“Federico restauró y aderezó la tapera conservando en su interior el sello genuino, sin quitarle por fuera su misterio de choza abandonada”.

Recordemos, de paso, que *Federico* es un Ahumada, remoto pariente de aquel *Don Ramiro* y que lleva en sus venas importante sangre del país. A causa de su culpable amor por una extranjera y confundido por las sombras, Federico mata a Lucía, su amada perfecta, justificando con ese crimen el apelativo que Larreta le ha adjudicado y que significa un llamado al destino. Como puede verse, es más o menos el esquema cultural que en Cambaceres está a lo largo de todas sus obras sólo que aquí está reunido en una sola novela con similares recursos narrativos. La doble vida, la extranjera, la apariencia, la familia linajuda y melancólica, el fatigado gustador de París, el recogimiento, etc. se distribuyen estratégicamente y conviven en esta particular imagen de la pampa.

Esta línea ideológica y formal no termina en Larreta. En la medida en que haya escritores que hagan suyo ese penoso estado de ánimo

de una clase tan a la defensiva seguirán produciéndose obras que inventarán los matices de su fortuna sobre la sorpresa de los contrastes formales que expresan un dualismo en lo filosófico y una falta de integración en lo psicológico y en lo social. Esos matices podrán variar y llegar a conseguir maneras novedosas pero en el fondo lo vigente, lo que empuja la formulación de la obra, es el deseo de hacer perdurar valores de clase y, por lo tanto, el poder o la preeminencia de las mismas.

Otro escritor en quien la disociación se manifiesta más sutilmente es Eduardo Mallea. Si recordamos su novela *Todo verdor perecerá*, veremos que las oposiciones juegan entre los hechos exteriores de la vida de una mujer insignificante, o por lo menos que no engendran consecuencias insuperables, y el tejido de profundas significaciones que se da en su interior, apenas sugerido por una prosa densa e inanimada que ahoga al lector y lo lleva a regiones que se supone están impregnadas de metafísica. No es liviana la lectura de esta obra, que hace vacilar al lector entre extremos absolutamente contradictorios conjugados sólo en la conclusión que se nos presenta casi como irremediable: aquí hay un fondo riquísimo y se están queriendo decir cosas muy importantes. De este modo, esa vida que transcurre sin mayores hechos oculta no ya el torbellino de necesidades y de angustias que podrían configurar una imagen de represión, una imagen de un espíritu que padece su desintegración, sino un mundo de esencias, lo verdadero, aquello que designa al ser humano por completo y que es muy difícil descubrir porque lo que se ve es insuficiente y no sirve para llegar más adentro. Así, otra vez, aparece mostrada una separación entre lo aparente y lo real pero no para indicarla como una fractura sino como algo que es indivisible e inseparable de la naturaleza humana.

En esta novela y en otras, el aislamiento no es sólo un motivo de desdicha o la manifestación de una imposibilidad que pueda darse en el plano psicológico, sino la consagración de la incomunicación como estructura básica, que los hechos de afuera se limitan a confirmar, ya sea porque no son todo lo eficaces que ese espejo interior reclama para su revelación y satisfacción, ya sea porque no tienen respeto por ese complejo interior. Pero Mallea no se ha quedado en el hallazgo de esta nueva forma de oposición entre lo de afuera y lo de adentro. Lo ha llevado hasta razonar, en idénticos términos, sobre la naturaleza del país mismo, hasta el punto de acuñar fórmulas que valen en sí y definen claramente

su pensamiento. Ha hablado de la Argentina visible y la Argentina invisible, siendo esta última la real, la sólida, por debajo de la otra que la cubre y la tergiversa mediante esa deleznable conspiración de realidades accidentales y transitorias que no dejan aparecer la verdadera realidad. El mundo de apariencias nos enferma de ilegitimidad: la Argentina visible es una desfiguración; el mundo de esencias, nos da una visión de autenticidad: la Argentina invisible es un destino. No debe creerse que la Argentina invisible no se manifiesta nunca: lo hace de vez en cuando a través de ciertos personajes de Mallea, que transportan los signos exteriores, completamente sutiles, de esa realidad tan honda de la que parecen estar informados. A todo esto, conviene recordar que las esencias, que suelen no distinguirse a primera vista, que configuran la invisibilidad de la Argentina, son los viejos e inmóviles elementos coloniales: el hispanismo, la religión, el vegetalismo, el telurismo, etc. lo cual se traduce en lenguaje económico en formas arcaicas de explotación y en lo social en el fatalismo de la sujeción de una clase social a otras. En cuanto a los elementos que coloran la Argentina visible y provocan ese abismo con lo verdadero, son la invasión extranjera, la irreligiosidad de las masas, la proletarización del pueblo, el mayor reparto de los bienes culturales, y en consecuencia, el rebajamiento y la caída de las élites.

Mallea le ha dado a esta empresa de encapsulamiento de la realidad en dos zonas que no se tocan una dimensión sociológica plagada de aproximaciones metafísicas. En uno y otro plano se conduce como en el psicológico y en conjunto muestra mucho menos una angustia que un modo de entender la realidad no muy difícilmente filiable. Pero ésta no es una mera conjetura proveniente de frases aisladas y del conocimiento de sus opiniones personales. Los diversos elementos que componen sus novelas se dejan penetrar por el análisis y muestran al hombre que los utilizó para expresar un sentido del mundo ⁽⁶⁾. Tampoco puede decirse que sea último de la línea o que no tenga discípulos. Valga aquí lo que dije más arriba acerca de los ideales que necesita defender la burguesía nacional, muy confundida con la oligarquía tradicional argentina, para suponer que se necesitarán muchos años y muchas transformaciones de

⁽⁶⁾ Véase la nota de León Rozitchner, publicada en *Contorno*, N^o 5-6, *Comunicación y servidumbre: Mallea*.

la conciencia colectiva para que carezca de sentido reivindicar lo que ya para nuestras conciencias contemporáneas es una monstruosa desintegración.

Un último rasgo: nadie ignora que establecer y defender esas oposiciones en un sentido metafísico y psicológico, aún por medio de la inocente —o pretendidamente inocente— libertad literaria, implica un deseo de preservar las esencias en virtud de que se siente ya que esas esencias están destituidas en toda pretensión de erigirlas como existentes antes y después o más allá de la existencia misma. Empeñarse en no encontrar la unidad, en aislar lo individual de lo social, en oponer lo aparente a lo real, es casi una apelación a la muerte por que se niega e inmoviliza a quienes viven la unidad y se realizan en ella, a quienes intentan la comunicación y la transformación de sí mismos y del tipo de vida en el cual están inmersos.

JUAN MARIA GUTIERREZ y JORGE TICKNOR

Por EMILIO CARILLA

(A Juan María Gutiérrez, en su centenario,
con un pequeño retraso).

Don Juan María Gutiérrez, es cosa bien sabida, hizo mucho por la bibliografía hispanoamericana en tiempos arduos, en tiempos en que precisamente no eran tales tareas las más compatibles con el momento que se vivía. Sin embargo, Gutiérrez encontró resquicio, sin claudicar por ello de la acción a que lo impulsaba el momento político, para reunir un valioso material. Material que no siempre alcanzó a transformarse —su archivo lo prueba— en ordenada sustancia de libro.

De acuerdo al relieve político y literario de Juan María Gutiérrez no puede asombrarnos, a su vez, que investigadores de nuestro siglo procuren ahondar en el estudio de una personalidad tan atractiva y que tantas facetas y elementos de análisis ofrece. Hay hoy una nutrida bibliografía sobre Juan María Gutiérrez y, lo que realmente importa, con algunos tributos fundamentales.

Esta breve nota pretende sólo puntualizar un limitado y, me parece, no aclarado problema en la biografía de Juan María Gutiérrez: me refiero a sus relaciones con el crítico norteamericano Jorge Ticknor. Limitado problema —repito— aunque digno de precisarse para aventar así ligerezas y errores.

Nuestro punto de partida será, no la versión de un desconocido, sino la obra de un crítico que ha estudiado de manera detallada y con aciertos parciales la vida y la producción de Juan María Gutiérrez. Me refiero a Ernesto Morales (posiblemente el que más lo ha estudiado, sin

olvidar por eso el minucioso libro de María Schweistein de Reidli). Escribió Morales en su libro sobre *Don Juan María Gutiérrez*:

“Para completar la obra de Gutiérrez, diversa, pero de íntima unidad, habría que recorrer las páginas de periódicos y revistas antiguos. Y nos asombrará lo curioso de ella a la vez que su multiformidad, aunque siempre, como columna vertebral, la mantiene erguida un credo: su fe en la democracia y su esperanza en el porvenir de América.

Ya escriba sobre *La literatura argentina en Alemania* o sobre la *Introducción al Memorial dirigido por los hacendados de Buenos Aires y Montevideo en 1791* o sobre *Paleontología en las Colonias Españolas a mediados del siglo XVIII* o se cartee con Ticknor sobre asuntos de literatura... [etc.], siempre tiene presente que escribe para americanos (1).

Y años después, cuando Ernesto Morales publica el *Epistolario* de Juan María Gutiérrez, sólo nos da como testimonio de ese “cartearse” entre Gutiérrez y Ticknor, una carta (fecha equivocadamente en 1867) (2). Fácilmente se deduce que Morales no conocía otra carta de Gutiérrez a Ticknor, y, por su parte, esa única pieza no revela correspondencia anterior. Como, por último, el texto de la carta ofrece diferencias con el original, que conozco, todo nos lleva a procurar claridades en el interesante tópico de las relaciones, reales o supuestas, entre estos dos destacados hombres de letras.

JORGE TICKNOR

Las dimensiones de Jorge Ticknor, que tanta fama tuvo durante el pasado siglo, se han achicado hoy bastante como una consecuencia directa del carácter de la materia que contribuyó a ese prestigio. Es bien sabido que el renombre internacional de Ticknor se apoyó particularmente

(1) Cf. ERNESTO MORALES, *Don Juan María Gutiérrez. El Hombre de Mayo*, Buenos Aires, 1937, pág. 146.

(2) JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Epistolario*, Buenos Aires, 1942, fol. 116.

En el prólogo, y al referirse a los corresponsales de Gutiérrez, Morales cita en la lista a Ticknor. Corresponde aclarar que este epistolario sólo abarca cartas de Juan María Gutiérrez. Es una lástima, ya que las cartas a Gutiérrez hubieran realzado los méritos de la colección.

en sus estudios hispánicos y, sobre todo, en su difundidísima *History of Spanish Literature*.

No importa que en una obra tantas veces editada en los Estados Unidos como la titulada *Life, Letters and Journals* de Jorge Ticknor (3), y que pretende ser un reflejo fiel de la vida de Ticknor, su pasión hispánica y su famosa *Historia* aparezcan como un elemento entre muchos. Esto no hace sino destacar la incompreensión y posiblemente la poca pericia en la lengua española de los que se encargaron de compilar esa obra. Un conocimiento de lo que fue la *History of Spanish Literature* en la vida de Ticknor, el cotejo de las diversas ediciones, que abarcan muchos años de esa vida (desde 1849, fecha de la primera edición, hasta, podemos decir, su muerte, en 1871), el carácter de una gran parte de su epistolario y sus amistades (4), de su archivo y biblioteca hispánicas (que donó a la Biblioteca Pública de Boston (5)), muestra de manera que no admite dudas hasta dónde llegaba su preocupación y pasión por las letras españolas.

Agreguemos, en fin, que otro de los libros fundamentales en la bibliografía de Ticknor es su *Life of William Hickling Prescott* (1864) y tendremos, así, remarcado de manera nítida, el eje de las aficiones del viejo profesor de Harvard. Sólo una injusta omisión puede negar, pues, lo que aparece ya rotundamente en el peso de los títulos.

No corresponde aquí que nos detengamos en el valor de la obra hispanista de Ticknor, ni en lo que esa obra, con sus más y sus menos, significó durante muchos años. En especial, su *Historia de la literatura española*. Mi frecuentación de ciertos materiales de Ticknor estuvo acuciada, entre otras cosas, por la curiosidad de ver si Ticknor había mostrado ha-

(3) GEORGE TICKNOR, *Life, Letters and Journals* (2 vols., Boston, 1876).

(4) He revisado el Archivo de Ticknor conservado en la Biblioteca Pública de Boston, la valiosa colección de Houghton, en Cambridge, Mass. He consultado —aunque sin éxito— a la gentil Miss Clara Luisa Penney, editora de una parte del epistolario de Ticknor.

No he podido consultar las cartas de Ticknor conservadas en el Dartmouth College, si bien tengo aquí el testimonio indirecto de Stuart Cuthbertsen (*George Ticknor's interest in Spanish American Literature, en Hispania*, de Baltimore, 1933, Nº 13, págs. 117-126) y de Stanley T. Williams (*La huella española en la literatura norteamericana*, trad. de J. Fernández Buján y E. M. de Fernández Buján, II, Madrid, 1957, págs. 381-382).

(5) Ver James Lyman Whitney, *Catalogue of the Spanish Library and the Portuguese Books bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library*, Boston, 1879.

cia la literatura hispanoamericana el mismo (o proporcionado) interés que había mostrado hacia la literatura española. La *Historia de la literatura española*, punto de arranque ineludible, no favorecía mayormente esta inquietud. Sobre todo porque esta obra —bien lo sabemos— termina con la literatura de comienzos del siglo XIX, y porque si bien figuran allí autores coloniales (no muchos), el autor no establece diferencia con los peninsulares.

Claro que, por otra parte, recordaba una afirmación epistolar de Ticknor (precisamente, en una carta a Juan María Gutiérrez) en que habla de su interés por la literatura hispanoamericana, de los libros que recibe de ciertos países (México, Perú y Cuba) y de la idea que tuvo alguna vez de agregar a su *Historia* una parte dedicada a la literatura hispanoamericana, idea que ve entonces poco factible:

“Alguna vez creí que me fuera posible agregar una noticia sobre la literatura hispanoamericana a la última edición de dicha obra, pero me ha sido imposible reunir los materiales que creo necesarios para realizar este pensamiento” (6).

No me olvidaba tampoco del prestigio que Ticknor tuvo entre destacados hombres de Hispanoamérica, algunos de los cuales llegaron a conocerlo personalmente. De más está decir que, en esta dirección, el testimonio más importante para nosotros es el de Sarmiento.

Curiosamente, Ticknor es visto por éstos (ya hacia el final de la vida del crítico norteamericano) con una aureola que sobrepasa su país. Y esa aureola se la da un prestigio logrado a través de una obra de asunto

(6) Ver carta de Ticknor a Gutiérrez en *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1867, XII, pág. 489.

En carta a Miguel Antonio Caro, fechada en Santander el 19 de julio de 1882, le dice Menéndez y Pelayo a su amigo americano, a propósito de una posible historia de la literatura española:

“En la parte americana cuento, desde luego, con la colaboración de usted. Es preciso incorporarla de una vez en el cuerpo general de nuestra historia literaria, y ya Ticknor pensaba en ello, aunque desistió por la escasez de datos...” (Ver *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, 1951, XXVII, pág. 219).

Muy posiblemente, el punto de referencia de Menéndez y Pelayo está en la citada carta de Ticknor a Gutiérrez, que había leído en la revista argentina.

español. Ticknor es el “gran crítico”, el “autor famoso”, el “Maestro de Harvard”, el “Sabio de Boston”, a quien escritores del sur del continente envían libros y aun escriben cartas, con la esperanza de obtener su aprobación.

Quizás, porque hasta ellos llegó en algún momento la noticia de que Ticknor está recogiendo materiales para una obra sobre literatura hispanoamericana. O, simplemente, porque ansían el estímulo y reconocimiento del crítico famoso. Y, no sin cierta paradoja —como veremos—, a veces el escritor hispanoamericano tiene una dimensión real (digo dimensión real, y no fama) cercana a la del crítico del norte... Pero no hay que asombrarse, que este fenómeno suele darse —ayer y hoy— como una prueba frecuente en el torneo de los reconocimientos y honores.

JUAN MARIA GUTIERREZ

Entre esos hispanoamericanos está Juan María Gutiérrez. Mejor dicho están Sarmiento y Juan María Gutiérrez, en una relación —procuraré mostrarla en los dos casos— más citada que averiguada. Me ciño aquí a Juan María Gutiérrez, aunque en ocasiones no pueda eludir la mención confrontadora de Sarmiento.

Juan María Gutiérrez es el escritor argentino más abundantemente representado en la biblioteca hispánica de Jorge Ticknor (7), una biblioteca rica en obras españolas y donada por su dueño a la Biblioteca Pública de Boston. En rigor, Juan María Gutiérrez es uno de los escritores hispanoamericanos que ofrece, allí, más nutrido material. A su vez, los libros de Gutiérrez nos revelan que, en todos o casi todos los casos, se trata de envíos del autor, con adecuada dedicatoria.

Las obras de Juan María Gutiérrez en la Biblioteca de Ticknor son las siguientes:

Bibliografía de la Primera Imprenta de Buenos Aires desde su fundación hasta el año de 1810 (Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1866 con dedicatoria,.

(7) Claro que no figuran muchos. Únicamente Gutiérrez y Sarmiento con varias obras. Con una obra cada uno, Luis L. Domínguez, Montecagudo, Miralla (en su famosa traducción de Gray) y “Orión” [H. Varela].

Biografía de J. A. Miralla.

Bosquejo biográfico del General D. José de San Martín (nueva edición corregida, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1868, con dedicatoria).

El Capitán de Patricios (Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1864, con dedicatoria).

El Doctor Don Baltasar Maziel, primer arancelario de los estudios públicos de Buenos Aires (Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1864, con dedicatoria).

Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX (Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1865, con dedicatoria). [Se trata del tomo F. único publicado].

[*Fray Domingo de Neyra* (Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1865), con dedicatoria].

Noticias sobre la persona y escritos del Sr. D. Avelino Díaz [sin nombre de autor] (Buenos Aires, Imprenta de la Revista, s. a., con dedicatoria).

Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires (Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1868, con dedicatoria).

Poesía americana. Composiciones selectas escritas por poetas sudamericanos de fama, tanto modernos como antiguos (Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1866 con dedicatoria).

América poética. Colección escogida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo. Parte lírica (Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846) ⁽⁸⁾.

Algunas comprobaciones en la nutrida biblioteca que perteneció a Ticknor permiten afirmar que Juan María Gutiérrez es el escritor hispanoamericano representado con más títulos en ella. Con más títulos, por lo tanto, que Sarmiento. Y esto sugiere algunos comentarios que cree fundados.

Sabido es que Sarmiento trató a Ticknor durante sus años de Embajador en los Estados Unidos y lo elogió en diversos párrafos. Sarmiento le envió también libros dedicados, que hoy se conservan en la biblioteca.

Ahora bien, y fuera de razones puramente intelectuales, que sería infantil desechar, pero conociendo también el estado beligerante de las relaciones entre Sarmiento y Juan María Gutiérrez (beligerancia que se

⁽⁸⁾ He revisado las obras en la donación de Ticknor. Una útil guía es el catálogo de JAMES LYMAN WHITNEY (cf. *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese Books...*, págs. 13 y 166).

agudiza, si cabe, por esos años) pudo entrar en los deseos de Gutiérrez el rivalizar, en la consideración de Ticknor, con su antagonista. Observamos que la mayor parte de los libros de Gutiérrez que figuran en la biblioteca de Ticknor corresponden a esa época, y que si bien es cierto que corresponden a un momento muy fecundo en la bibliografía de Gutiérrez, todo parece indicar en esos nutridos títulos que envía al escritor norteamericano, en unos pocos años, su intención de no parecer inferior a Sarmiento.

Sin extremar contundencia a esta sospecha, es muy posible que Sarmiento no haya mirado con buenos ojos esta ofrenda de su enemigo. Es posible también que algunas de las pocas veces que Sarmiento vio a Ticknor éste le pidiera noticias de Gutiérrez. Lo concreto es que Sarmiento —en caso de haber ocurrido tal pregunta— nunca se refirió a ella en sus cartas y testimonios estadounidenses ⁽⁹⁾. Sí, sin exagerar descubrimientos veo entre Sarmiento y Gutiérrez una especie de celoso torneo con respecto a la aprobación o la benevolencia del crítico de Boston.

Mi búsqueda de la correspondencia cambiada entre Gutiérrez y Ticknor se reduce al hallazgo de tres cartas publicadas en revistas de Buenos Aires durante el pasado siglo (una de Gutiérrez y dos de Ticknor). A ellas agregué, en los Estados Unidos, el conocimiento de una carta de Gutiérrez (la misma que se había publicado en *La Revista de Buenos Aires*, aunque ofrezca diferencias con aquella). La carta de la biblioteca de Ticknor figura agregada al ejemplar de los *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, que Juan María Gutiérrez le envió con cordial dedicatoria.

Con respecto a la carta en sí, no demuestra mayor relación entre los hombres. Es una carta humilde, fechada en Buenos Aires el 29 de octubre de 1866 (no 1867 como dice la reproducción bonaerense) y que no revela correspondencia anterior. Por la fecha hasta es lícito sospechar que

⁽⁹⁾ Como debo ocuparme en otro lugar de Sarmiento y sus amigos de los Estados Unidos quedan para ese sitio algunos datos curiosos. Por descontado que al hacer estas afirmaciones no desmerezo a Sarmiento (ni, menos, a Gutiérrez) sino que creo colocarme en la verdadera psicología del personaje, tal como infinidad de rasgos lo muestran. Sarmiento, sobre todo, con una humanidad tan compleja, aunque le escamoteen ciertas biografías. Por último, diré que si otras pequeñeces parecen rebajar al hombre, la verdad que no alteran sus dimensiones reales, esas dimensiones que construyen hechos positivos y trascendentes.

Gutiérrez le ha enviado antes otros libros (ver lista) y que no ha merecido hasta entonces el agradecimiento del crítico norteamericano.

Un rasgo digno de analizar en la carta es aquel en que Gutiérrez se refiere a su conocimiento de los deseos de Ticknor de conseguir libros chilenos y del Río de la Plata. ¿Conocía eso Gutiérrez a través de lo que Sarmiento había escrito poco antes? Puede ser ⁽¹⁰⁾.

En cuanto a Ticknor, éste no muestra en ediciones posteriores de su *Historia* haber tenido en cuenta obras de Gutiérrez. Con toda seguridad lo hubiera hecho de emprender la antigua idea de un agregado sobre la literatura hispanoamericana. Pero lo concreto es que Ticknor no escribió tal obra, ni como estudio especial ni como apéndice. En fin, tampoco figura Gutiérrez (aunque el dato tenga valor muy relativo) en la galería de retratos que poseyó Ticknor. Figuran allí, sí, San Martín y Lastarria ⁽¹¹⁾.

Hay, sin embargo, en el Archivo de Ticknor un testimonio que tiene —me parece— algún valor como aprovechamiento de materiales de Gutiérrez. Se trata de un manuscrito en español, de excelente letra, aunque no es la letra de Ticknor, titulado *Poetas americanos del siglo 19* [sic] y dispuesto en forma alfabética.

Es un grupo de breves biografías que ofrece la particularidad de tener como principal fuente de información la *América poética* de Valparaíso (1846). Este índice debió de elaborarse entre 1846 y 1850, aproxi-

⁽¹⁰⁾ SARMIENTO había escrito:

“...confirmado después en Boston por Mr. Ticknor, el literato español [sic] norteamericano en erudición sin rival en España, que no les eran conocidas ni una sola de las producciones literarias de Chile ni el Río de la Plata, solicitando el segundo [Ticknor] una colección a cualquier precio, por haber fondos públicos destinados a este objeto. He dotado a la biblioteca de Cambridge... de los libros que pude haber a mano...” (*Las escuelas, base de la prosperidad...*, en *Obras*, XXX, Buenos Aires, 1899, pág. 98).

Y en carta a Mármol, fechada en Boston el 17 de octubre de 1865:

“...y Mr. Ticknor que es hoy acaso el único crítico y erudito español, aunque sea norteamericano, mostraba el mismo pesar [es decir, desconocer la producción literaria argentina], pidiéndome le procurase los que tuviese, sin duda para agregarlos a sus ricas colecciones y darle su debido lugar en la *Historia de la literatura española* que escribe...” (Id., pág. 183).

⁽¹¹⁾ Cf. JAMES LYMAN WHITNEY, págs. 459-461.

madamente, por la extensión y límites de los escuetos datos que trae. (Por lo pronto, ningún dato es posterior a 1846, si bien esto puede también deberse —no olvidemos— a que la fuente casi exclusiva es la *América poética* de 1846).

Como vemos, aparte de que no corresponde a una pieza excepcional ni mucho menos, ni siquiera hay razones para atribuirla a Ticknor. Claro que el hecho de hallarse entre los papeles de éste, por motivos que se me escapan, permite que nos refiramos aquí a este manuscrito. En todo caso, indica que, efectivamente, la literatura hispanoamericana contemporánea también atraía a Ticknor y que en un momento dado pensó extender sus estudios hasta ella. Esto es lo que, por ahora y en este lugar, corresponde decir de las páginas citadas.

Esta corta incursión sobre las relaciones entre Gutiérrez y Ticknor está hecha con el modesto deseo de contribuir al conocimiento de los contactos culturales de los hombres valiosos de nuestro pasado. Por cierto, sobre la base de elementos valederos y fuera de elementales deducciones o generalizaciones que con frecuencia suelen envolverlos. Y esto espero mostrarlo, con mayores elementos y con otras perspectivas, en el caso especial de Sarmiento.

Si acerca de las relaciones entre Gutiérrez y Ticknor no puede decirse mucho, como vemos, hay, sin embargo, algunas consecuencias que desprender. Gutiérrez (1809-1878) y Ticknor (1791-1871) fueron en su tiempo hombres de prestigio intelectual indudable, aunque el de Gutiérrez no tuvo el carácter internacional que tuvo el del profesor de Harvard. Uno en el sur y otro en el norte hicieron de la bibliografía y de la investigación literaria los ejes fundamentales de su vida, con la diferencia que en el caso de Gutiérrez supone una actividad pública que Ticknor no tuvo y que en el nuestro se explica, sobre todo, por las contingencias de la vida argentina del pasado siglo.

Restringiéndonos a lo que los aproxima, digamos que la preocupación fundamental de Ticknor fue la enseñanza y su libro de *Historia de la literatura española*. Para Gutiérrez, la reunión de materiales relacionados con la vida cultural hispanoamericana, especialmente la literaria. Gutiérrez no nos dejó una *Historia* como la de Ticknor, pero dejó, en cambio, antologías y elementos valiosos que él aprovechó en parte y que aún siguen siendo útiles a los investigadores de estas tierras.

Lo que lleva a Gutiérrez a buscar la relación o aprobación de Tick-

nor es —repito— algo fácil de explicar: Ticknor es el hombre de prestigio, no español y que conoce la lengua española, y que puede por lo tanto valorar las obras que le ofrece Gutiérrez. Lo de “no español” tiene también su claro sentido aquí.

En el enjuiciamiento de España las actitudes de Ticknor y Gutiérrez no pueden ser las mismas, sobre todo en lo que se refiere a determinados momentos de la literatura peninsular⁽¹²⁾. La actitud de Gutiérrez responde a otros impulsos. Gutiérrez, buen conocedor de la literatura española de la Edad de Oro (y, en general, de sus mejores obras) se distingue más bien, como otros escritores rioplatenses de su siglo, por el recelo o la hostilidad hacia España. En parte, consecuencia de la cercana dominación española en América. Y Gutiérrez extiende a menudo la censura de la España contemporánea (fácil y justa por lo común) a épocas pasadas, en particular en lo que se refiere a su obra en el Nuevo Mundo. En la biblioteca de Ticknor y en el ejemplar de los *Estudios biográficos y críticos* dedicados por el escritor argentino, pueden leerse palabras severas que resumen todo un pensamiento que no varió mayormente con los años.

Por cierto que no hace falta aclarar que Gutiérrez demuestra conocer y admirar al profesor y crítico de Boston. En los *Estudios biográficos y críticos* también puede leerse algún pasaje que muestra a Gutiérrez como conocedor de la *Historia* de Ticknor y de adhesión a sus palabras, bien que se trate ¿cuándo no? de un juicio sobre el entonces vapuleado “culteranismo”⁽¹³⁾. La referencia la hace al “moderno autor de la *Historia de la literatura española*”, “el americano Ticknor”...

⁽¹²⁾ No descubrimos nada si consideramos que la *Historia*, obra valiosa por más de un motivo, revela más erudición que sensibilidad, más sistematización que penetración. Sobre el valor de la obra de Ticknor (con los aportes indiscutibles de los traductores al español Gayangos y Enrique de Vedia, sobre todo el primero) me parece sin desperdicio la opinión de Menéndez y Pelayo, estampada en el prólogo a la *Historia de la literatura española* de JAIME FITZMAURICE-KELLY (1901). (Ver *Estudios de crítica histórica y literaria*, I, ed. de Buenos Aires, 1944, págs. 82-84).

Hace pocos años se hizo en nuestro país una reedición de la *Historia* de Ticknor, publicada como “Primera edición argentina” [sic] (3 vols., Buenos Aires, 1948), con un entusiasta prólogo de José A. Oría y un apéndice sobre el siglo XIX tomado de un estudio de Menéndez y Pelayo. Reconozco la buena intención aunque no me parece justificable el intento en nuestros días.

⁽¹³⁾ Cf. JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, I, Buenos Aires, 1865, pág. 10.

Resumamos, pues: no hubo entre Gutiérrez y Ticknor, por lo visto, relaciones muy estrechas. Hay sí, de parte del crítico argentino intento visible por establecerlas. Y, en este caso, conviene decir que, si no encuentra mucho eco en Ticknor, no por eso Gutiérrez se desmerece. Sin establecer grotescas comparaciones (sobre todo, comparaciones de tipo patriótico), y sin rebajar los méritos que tuvo —y aún tiene— Ticknor, la verdad es que Gutiérrez, de una obra más fragmentaria, variada e irregular, pero posiblemente más ardua de realizar, no aparece por debajo del famoso crítico norteamericano. Gutiérrez no tuvo ni las ventajas de una lengua como el inglés del siglo XIX, ni una obra como la *Historia de la literatura española*, a su favor. Pero tuvo, en cambio, conocimiento y voluntad para reunir materiales dispersos e iniciar el estudio, entonces apenas bosquejado, de la literatura hispanoamericana.

Concluyo. Las dos cartas de Ticknor son respuestas a envíos de Gutiérrez, pero revelan también que sabe apreciar la labor del crítico argentino, por encima de ocasionales cumplidos. Y, no cabe duda, lo hubiera apreciado aún más si hubiera llevado a cabo (como el propio Ticknor lo da a entender) aquella idea, abandonada, de una “noticia sobre la literatura hispanoamericana”. Allí hubiera tenido que recurrir con frecuencia (como recurrió después Menéndez y Pelayo) a los estudios y antologías de Gutiérrez. El manuscrito —de mano ajena— conservado entre los papeles de Ticknor, a que me referí, ya nos anticipa elocuentemente que esta era la derivación lógica.

APENDICE Nº 1

Reproduzco aquí las tres cartas del epistolario Gutiérrez-Ticknor reproducidas por revistas de Buenos Aires durante el pasado siglo.

Con el nombre de *Correspondencia literaria*, y con una breve introducción, aparecieron dos de ellas en *La Revista de Buenos Aires*, dirigida por Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada. La tercera la publicó el propio Gutiérrez en una ampliación de su biografía de Miralla, publicada por la *Revista del Río de la Plata*.

I

CORRESPONDENCIA LITERARIA

Nos hemos empeñado por dar a la prensa, en las columnas de nuestra Revista, la siguiente correspondencia entre el doctor don Juan María Gutiérrez y el señor Jorge Ticknor, autor celebrado de la “historia de la literatura española”, por lo

que ella pudiera alentar a otros de nuestros compatriotas a remitir sus producciones a este crítico norteamericano. Como él mismo lo declara, ha tenido la intención de dar alguna idea, como apéndice de su obra principal, acerca del estado y antecedentes de las letras sudamericanas, y ha desistido en su intento por falta casi absoluta de datos y noticias. En cuanto a Buenos Aires, declara también que el envío del señor Gutiérrez es el primero que recibió de esta sección de América.

Y no es que de cuando en cuando no aparezcan notables escritos entre nosotros, históricos políticos, de jurisprudencia o de literatura propiamente dicha, muy dignos de atención y que serían probablemente más estimados en el exterior que entre nosotros mismos. Pero hacemos comúnmente muy poco aprecio de nuestras propias producciones. Causa estrañeza el ver á qué precio coloca Mr. Trubner de Lóndres, en su catálogo bibliográfico americano algunas obras publicadas en Buenos Aires, puede que este hombre experimentado en el negocio de librería y que tiene personas aptas a quién consultar sobre el mérito de cada volumen que le llega á la mano, aprecia en mucho más de lo que aquí creemos las producciones de nuestra imprenta.

La América llama de algún tiempo atrás la atención de la Europa y los libros que a ella se refieren son los que más se buscan entre los raros en el viejo mundo. Esto es en cuanto a los libros antiguos. En cuanto á los contemporáneos, ellos son el reflejo de una actualidad poco conocida aún y la pintura de las costumbres, de las creencias, de las leyes de unos países hacia los cuales se tie[n]den las miradas de los infinitos europeos que buscan una nueva patria en estas llanuras, en donde el hombre de afuera puede ejercer sus fuerzas y llegar á la riqueza sin las trabas que le impone una sociedad excesivamente reglamentada como lo es la Europa actual.

Por estas consideraciones y otras muchas que ocurrirán á quienes lean las nuestras, creemos hacer un servicio a la honra nacional y á las letras americanas en general publicando las dos cartas siguientes que prometimos más arriba.

Buenos Aires, octubre 29 de 1867.[sic].

Señor don Jorge Ticknor — Ex-profesor de la Universidad de Harvard [sic]: autor de La Historia de la literatura española, etc. etc. (Park St. Boston).

Muy señor mío:

Siendo vd. americano, y habiendo entrado tan en el corazón de las letras castellanas, la curiosidad de su espíritu indagador ha de inducirle naturalmente, á averiguar lo que fué y es actualmente la literatura del habla española en la parte meridional de nuestro continente. En esta suposición, y habiendo llegado a mi noticia que alguna vez se ha quejado vd. de las dificultades con que tropieza para conseguir los libros que se dan á luz en las repúblicas de Sud-América, me tomo la libertad de ofrecerle los dos adjuntos, los cuales se considerarán muy favorecidos si consiguiesen un lugar en la copiosa y escogida biblioteca que vd. ha reunido con el gusto y la inteligencia de que dan testimonio sus excelentes trabajos críticos que hasta ahora han llegado á mi conocimiento. Por mucho más honrados se tendrán esos libros si alguna vez merecieran una mirada de vd., y yo me sentiría animado

á proseguir mis pobres “Estudios sobre los poetas americanos anteriores al siglo XIX” si llegase á saber que en concepto de vd. no son del todo inoportunos ó estériles esos trabajos retrospectivos.

No estoy autorizado para demorarme más en esta carta pues de lo contrario sería imponer una contribución de las onerosas a quien como vd. sabe convertir el tiempo en el oro de la buena doctrina que rebosa en sus libros.

Pidiendo á vd. disculpa por la libertad que me tomo, tego mucha honra el suscribirme de vd. su atento y respetuoso S. S.

JUAN MARÍA GUTIÉRREZ

CONTESTACION

Estados Unidos de América [sic]
Febrero 25 de 1867

Señor doctor don Juan María Gutiérrez LL. D. y Rector de la Universidad de Buenos Aires

Señor de mi consideración y respeto.

Hasta ahora muy pocos días no he recibido la muy bondadosa carta de vd. fecha 29 de octubre, juntamente con el primer tomo de sus “Estudios” y el primero de sus “Poesías Americanas”. Le doy á vd. las más cordiales gracias por ambos libros. Los he leído en el primer rato de que he podido disponer, y el primer pensamiento que me ha sugerido su lectura es manifestarle la esperanza de que Ud. continuará esos trabajos. Ellos son interesantes tributos hechos á la literatura española de este lado del Atlántico, y de la naturaleza de aquellos que se echan de menos desde mucho tiempo atrás y los cuales he buscado en vano repetidas veces.

De Méjico, del Perú y de Cuba, he recibido un número regular de libros, dirigidos directamente por sus mismos autores: pero es la vez primera que me llega algo de Buenos Aires. Su envío de vd. es de particular interés para mí, especialmente sus “Estudios” por cuanto contienen noticias que no sabría en que libro encontrar, y una con relación á Inés de la Cruz, de que me aprovecharé con gusto en la próxima edición de mi historia de la literatura española.

Alguna vez creí que me fuera posible agregar una noticia sobre la literatura hispano-americana, en la última edición de dicha obra; pero me ha sido imposible reunir los materiales que creo necesarios para realizar este pensamiento.

Tal cual ella es, sin embargo, me permitiré remitir á vd. un ejemplar. Bajo muchos respetos difiere de la primera edición de la cual creo que deben ud. haber hecho uso, y tengo la esperanza de que la considerará realmente mejorada.

De todos modos esos libros serán cuando menos espresión de mi sincera gratitud, por su bondad y una manifestación de mi juicio favorable al buen éxito con el que vd. desempeña la obra que ha emprendido á favor de la literatura de nuestro común continente.

El ejemplar á que me he referido lo he remitido á los señores Griswold, Coffin y Cia., en Nueva York, quienes han tenido la bondad de encargarse de él para ponerlo en manos de vd.

De vd. seguro servidor.

JORGE TICKNOR

(*La Revista de Buenos Aires*, tomo XII, Buenos Aires, 1867, págs. 486-489).

II

El rápido tránsito de nuestro compatriota por el suelo de la república del Norte, nos sería desconocido absolutamente, si una casualidad feliz, no nos proporcionara sobre él las noticias más fidedignas que pudieran desearse, y del mejor y más digno origen. El afamado historiador de la literatura española, M. G. Ticknor, es el testigo que podemos invocar.

Este sabio y amabilísimo norte americano, conoció á Miralla, durante la permanencia de este en Boston, y le oyó más de una vez recitar e improvisar versos a completa satisfacción del auditorio escogido que se reunía en la tertulia del mismo señor Ticknor. Como es tan honrosa para Miralla la expresión del interés que después de casi medio siglo despertaba aun su talento y la fogosidad de su carácter, en persona tan distinguida como la que acabamos de mencionar, copiaremos aquí una traducción literal de la carta con que nos honró en constestación á una nuestra acompañándole algunas producciones argentinas, y entre ellas el primer bosquejo de la biografía de Miralla que publicamos por agosto de 1816 en la "*Revista de Buenos Aires*". Dice así esa carta del señor Ticknor datada en Boston a 15 de Octubre de 1867. "Recibí tiempo ha los folletos que tuvo vd. la bondad de enviarme, como también la benévola carta que los acompañaba. Es raro conseguir alguna cosa de la América del Sur en materias de biografía, y mas raro todavía obtener algo tocante á hombres de letras, historia de la literatura o la bibliografía. Vd. se ha ocupado con interés de cada uno de estos ramos, y no puedo menos de desear que continúe vd. sus investigaciones y que continúe también dándolas á luz. Yo me siento muy obligado para con vd. por ellas.

"Uno de sus bosquejos biográficos nos ha interesado mucho á mí y á uno de mis amigos. Me refiero al de D. José Antonio Miralla. Mi amigo el señor Carlos F. Bradford, excelente juez en materia de literatura española, le conoció y yo también le conocí cuando estuvo aquí en Boston de 1822 á 1823. Venía algunas veces á mi casa, y recuerdo bien que solía improvisar con extraordinaria facilidad y buen éxito. Existe una señora de mi relación, perteneciente á una familia distinguida de Virginia, pero casada en Boston, de quien se enamoró perdidamente y cuya mano solicitó: Ella viaja hoy en Europa con su esposo. Otro amigo, español, que vive en Cádiz, y conoció mucho á Miralla, desea con empeño ver su artículo de vd. a su respecto. En fin, su vida de Miralla encuentra mas amigos de él aquí, de lo que vd. podia imaginarse cuando la escribió.

"Ruego á vd. pues, se sirva remitirme tres ejemplares de ella si lo puede vd. verificar sin molestia. Y si á esto pudiera vd. agregar una copia fotográfica de la miniatura que hace vd. mención en la pág. 522, como existente en su poder, hay persona aquí que la contemplará con sumo interés"...

(JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Un forastero en su patria. Noticias sobre Don José Antonio Miralla*, en la *Revista del Río de la Plata*, de Buenos Aires, 1874, IX, págs. 328-330).

APENDICE Nº 2

Reproduzco aquí la carta original enviada por Gutiérrez a Ticknor. Como vemos, hay algunas diferencias entre este texto y el que reprodujo *La Revista de Buenos Aires*. Posiblemente, las variantes se deben a que Gutiérrez facilitó un borrador y no la copia exacta de la carta que había enviado al crítico de Boston.

Buenos-Aires octubre 29 de 1866.

S. Dn. G. Ticknor

Señor:

Siendo U. americano y habiendo entrado tan en el corazón de las letras castellanas, —la curiosidad de su espíritu indagador ha de inducirle, naturalmente, a la averiguación de lo que fué y es actualmente la literatura del habla española en la parte meridional de nuestro continente. En esta suposición, y habiendo llegado a mi conocimiento que alguna vez se dolió U. de las dificultades con que tropezaba para conseguir los pocos libros que ven la luz en las repúblicas sudamericanas, me atrevo a ofrecer a U. los dos adjuntos, —los cuales se considerarán mui favorecidos si consiguen un lugar en la copiosa y escogida biblioteca castellana q. U. ha reunido con el gusto y la inteligencia de que dan testimonio sus excelentes trabajos críticos. Pero, por mucho más honrados se tendrían si alguna vez merecieran una mirada de U., y yo me sentiría animado en mis pobres Estudios, si llegase a saber, que en concepto de U., no son del todo inoportunos o estériles esas pesquisas retrospectivas que me divierten en medio de tareas de otro género.

No me creo autorizado para demorarme más en esta carta, imponiendo una contribución de las más onerosas a quien, como U., convierte el tiempo en el oro de la buena doctrina que rebosa en sus afamados escritos.

Pidiendo a U. disculpa por la libertad que me tomo, tengo una verdadera complacencia en ofrecer a U. mis respetos y servicios y en suscribirme de U.

at. ss. q.b.s.m.
JUAN MARÍA
GUTIÉRREZ

EL PASADO, EN UNA ESTAMPA DE MIRO

por LUIS ARTURO CASTELLANOS

Nada existe, en la auténtica creación poética, que esté librado al puro azar. El poeta está siempre sobre sí, el espíritu lanzado a la consecución de la belleza, y actúa con más o menos clara conciencia de su "faena" cuando escoge los giros y las voces más significativas o más concordantes con el pensamiento que desea expresar, con la emoción que quiere transmitir.

Por otra parte, toda particularidad idiomática refleja una paralela particularidad espiritual, aunque no en todos los sujetos la misma. El especial modo como se realiza la mención del objeto por el artista que lo minada, los ocultos repliegues interiores, la vivencia en que se gestó la gúística; a ese "plus" se dirigirá, especialmente, la investigación estilística. Ella indagará, en los signos léxicos y en los indicios que suministra la especial predilección del autor que se estudia por una forma determinada, los cultos repliegues interiores, la vivencia en que se gestó la obra de arte.

De lo dicho resulta el especial interés estilístico que presentan ciertas categorías gramaticales y, sustancialmente, la del verbo, complejísima en sus accidentes e implicaciones, en sus matices significativos. En un verbo hay siempre un contenido racional; pero sumado a él encontramos otros, emocionales o afectivos, estimativos o valorativos del objeto, activos y fantásticos. Según la posición vivencial del artista habrá, en cada caso, predominio de lo racional, lo valorativo, la fantasía o lo activo.

Si aceptamos, con Ferdinand de Saussure, que la "lengua" es el sistema, y el "habla" lo que está fuera de él, convendremos en que, en cierta medida, todo acto de creación literaria dará un producto que participa de los caracteres del habla, puesto que cada artista se propone crear algo original, fuera del sistema mismo, aunque utilizando los re-

cursos que éste le concede. De ello resulta el conflicto constante, perpetuo, entre el escritor y sus medios expresivos, ante la resistencia que ofrecen a toda innovación. Y eso porque el problema es a la vez de comunicación y de expresión; por un lado deseamos participar a los demás nuestra propia armazón intelectual, nuestro pensar; por otro intentamos hacer valer eficazmente en el espíritu, en la intimidad de los demás, las propias resonancias interiores, afectivas y estimativas, volitivas e imaginativas. Para la comunicación la lengua es un instrumento perfectamente ajustado; en cambio, ese "sistema", establecido por usos anteriores consagrados por la convención que los acepta, resulta insuficiente para la expresión, cambiante siempre, como que en cada persona que va a hacer uso del lenguaje se registra un fenómeno inédito, un hecho interior diverso a todos los que antes se hayan expresado en el mundo. De ahí que el autor tenga que utilizar elementos que están fuera de la lengua en sí para dar el contenido último y esencial, diverso y suyo, del estado espiritual que atraviesa.

La comunicación se realiza, pues, con los signos del lenguaje, signos a los que la sociedad toda tiene acceso, a los que la comunidad humana que emplea un determinado idioma para entenderse y comunicarse, ha conferido un especial valor, un contenido determinado. La expresión, en cambio, se vale de indicios para darse a conocer y llegar a la comprensión del lector o del oyente. Dichos indicios, en ocasiones, están en total contradicción con los signos. En tales casos, se deberá valorar más a aquéllos que a éstos. Si la entonación, por ejemplo, nos dice que el valor de una frase es precisamente lo contrario de lo que ella conceptualmente expone, ese indicio, la entonación, vale más que todos los signos que pudieran oponérsele.

La lengua, pues, siguiendo la frase de Saussure, "es la parte social del lenguaje exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad". Pero esa convención no es suficiente para quien tiene que expresar un mensaje poético ni, entrando en un análisis más sutil, es suficiente para nadie, puesto que todo acto de lenguaje puede ser considerado, válidamente, como una creación estética.

De esa manera, el crítico que aspire a bucear en la entraña de la obra artística, tendrá que hacerlo, no solamente en su profundidad, sino

también en su exterioridad, porque a veces lo entrañable estará oculto en la forma exterior que se adopte; así logrará valorar con exactitud, no sólo lo comunicado por el autor; sino también lo expresado por él, seguramente de mayor importancia, porque será lo esencial de su vivencia.

Decíamos arriba que nada hay accidental en la obra literaria, que pertenezca realmente a ella. Recordemos, para aclarar el punto que Jorge F. Nicolai afirmaba, en una conferencia escuchada hace muchos años, que los exégetas marxistas de la U.R.S.S. llegaron a escribir tomos y tomos para aclarar un pasaje oscuro del autor de "El Capital". Se advirtió, al fin, que se trataba de un error de imprenta, no corregido en la primera edición. Este tipo de "integrantes" no cuenta en una obra.

Pero cuando un hecho de lenguaje escrito es producto auténtico de la personalidad del escritor, tal hecho, aunque tenga apariencia de casual, será indicio de algún contenido emocional que lo sustenta, o tendrá una intención determinada de tipo valorador, activo, etc. Aun cierto género de errores, de equivocaciones involuntarias, pueden explicar, como en el análisis de los "actos fallidos", ocultas realidades psicológicas del escritor.

Vamos a mostrar, en algunos ejemplos, cómo la expresión del pensamiento y del estado anímico del autor puede lograrse, a veces, por medio de recursos que no son estrictamente idiomáticos, al menos en cuanto el idioma tenga que ver con una armazón lógica e intelectual.

El gran poeta español Luis de León, en su "Vida retirada", ofrece un maravilloso ejemplo de sutil armonía imitativa, cuando dice:

"Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!"

¿Puede achacarse a la casualidad esa precisa combinación de los vocablos? ¿Puede atribuirse a la comunicación que pensaba realizar de su pensamiento lógico? No: es algo más profundo lo que allí se revela. Es la vivencia íntima de fray Luis. El gran agustino, batallador sin

tregua y sin temores, como lo prueba su defensa en el proceso inquisitorial, ha de haber escrito la oda en un momento en que, realmente, envidiaba la vida retirada y la senda escondida. Por eso, consciente o subconscientemente, ya que en la creación artística hay mucho de éxtasis, de arrebatos, de gracia casi religiosa, hasta los vocablos obedecieron a esa íntima apetencia de retiro, de secreto, de reclusión. Y así se esconde la senda entre la selva de las palabras; pues la posición proclítica que tiene en el abrirse del cuarto verso hace que la voz *senda* se pierda casi en la lectura, se “esconda”, como la misma idea del autor lo requiere, y como su vivencia lo exigía.

Un caso semejante puede verse en el balbuceo ínsito en las palabras que usa San Juan de la Cruz, pasaje donde la lengua toma, al reflejar un estado individual y único, el de la unión mística del alma con Dios, sonoridades nuevas, combinaciones inéditas, no aprendidos vuelos, y se adapta precisa y preciosamente a esa también inédita vivencia del santo en su “Cántico Espiritual”. El asombro, la imposibilidad de comprensión “y aquel entender y sentir ser tan inmensa la divinidad que no se puede entender acabadamente”, como dice el propio San Juan, se revela en estos versos:

“Y déjame muriendo,
un no sé qué que queda balbuciendo”

Allí la palabra misma del místico tónase balbuciente e infantil: “un no sé qué... que... queda”. “Esto creo —acota San Juan de la Cruz, no lo acabará bien de entender el que no lo hubiere experimentado; pero el alma que lo experimenta, como ve que se le queda por entender aquello de que altamente siente, llámalo “un no sé qué” porque así como no se entiende, así tampoco se sabe decir, aunque, como he dicho, se sabe sentir. Por eso dice que le quedan las criaturas balbuciendo, porque no lo acaban de dar a entender, que eso quiere decir balbucir, que es el hablar de niños, que es no acertar a decir ni dar a entender qué hay que decir”.

Por donde, en tal caso, la mejor manera de expresarse es con la repetición del habla infantil, incoherente e imprecisa, como de quien está asombrado ante el espectáculo del mundo con el mismo asombro de maravilla que el alma ante la presencia divina.

Otro caso más puede darnoslo este cuarteto de Garcilaso:

“¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste el árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores”.

Como lo ha señalado Lapesa, el tercer verso, “de quebrada musicalidad, pide, a raíz de su quinta sílaba una pausa, traducción rítmica del golpe que secamente ha derribado el árbol”.

Y recordemos, asimismo, uno de los pasajes más notables del “Canto al general Flores, vencedor en Miñarica”, de Olmedo. Después de describir el orgullo de lo que llama la facción, el poeta, en un párrafo de estructura matemática, pues la ruptura se hace a la mitad del séptimo verso, de los trece que lo componen, va a expresar, en la pausa, el derrumbe súbito de las ilusiones de los conjurados, el desastre y la desesperación.

“corren al triunfo cierto... y un abismo
se abrió bajo sus pies, que los horrores”

Y para no prodigar los ejemplos, recordemos dos famosos versos, de Herrera el uno; de Mármol, el otro: “los tragó como a arista seca el fuego”; “y en pos de la palabra la puñalada va”. Si la rapidez del primero ha sido justamente alabada, y se logra por oposición con el ritmo lento de los que le preceden en la “Canción a la batalla de Lepanto”, no menos lo merece el de nuestro poeta que, con su agudo final, refleja el movimiento del brazo homicida y casi hasta el brillo del puñal lanzado en procura de la víctima. Y ello porque en estos casos una fuerte vivencia encuentra formas poderosamente expresivas para manifestarse, estructuras nuevas, inéditas.

Cada categoría gramatical de nuestras flexionales lenguas indoeuropeas ha acumulado, en el transcurso de siglos, las creaciones de los hombres del ayer, que se suman sobre un mismo signo lingüístico complejizándolo más y más. Y acaso, como dice Bergson, la raíz del lenguaje se halle, justamente, en la movilidad del signo. Como su número es finito, y las representaciones que con ellos han de expresarse son innumerables, se da, por un lado, la suma de valores representacionales en

cada signo, y por otro la movilidad en la combinación de éstos. Por ello, conforme a la sabia indicación de Saussure, la palabra debe estudiarse en la serie léxica, porque sólo el enlace con las otras les da pleno contenido y significación. Y un vocablo se “carga” con la presencia de otro, por la oposición y choque entre ambos, o por su armonía, su coherencia, su “simpatía”.

Es raro que un autor se preocupe en explicar por qué usa determinada forma idiomática, y no otra, trabajo que suele quedar para los críticos y comentadores, o para el lector consciente. Pero alguna vez ocurre tal género de explicaciones, con acotaciones del tipo de “fíjense bien que digo...”, “y si acaso pareciera exagerado llamarlo así...”, que de por sí toman un gran valor estilístico y significativo. Recordemos un caso excepcional, en uno de los “Tratados” de Montalvo. Después de referirse a ciertos intentos de lograr la santidad con la mera mortificación corporal, agrega: “como he leído que más de una desdichada lo practicó en vida. Digo lo “practicó”, y no lo “ha practicado”, porque el género humano, en feliz y diario mejoramiento, no cae ya en esas demencias de santos frenéticos e impíos, cuyo timbre es envilecer la obra del Criador y desfigurar su imagen”.

Montalvo nos brinda así una clara explicación de lo que caracteriza el uso diverso del pretérito perfecto y del indefinido. Ciertamente está que en este “lo ha practicado”, que opone a “lo prácticó”, no ha de verse una acción terminada inmediatamente anterior al instante en que se habla, el antepresente, que todos los textos gramaticales anotan. Este otro manejo del perfecto, en cambio, o es olvidado, o se deja sin explicación, o se lo explica a medias, como lo hace la Academia: “un hecho cuyos resultados o consecuencias subsisten en el tiempo en que lo enunciamos. Preferimos decir (véanse nuestros “Apuntes sobre Analogía Castellana”) “que expresa acciones pasadas, pero comprendidas en un ámbito temporal aún no concluído”. Tal es el sentido que Montalvo, maestro del idioma puntualiza en el pasaje transcrito: dice *lo prácticó* y no *lo ha practicado*, porque ya no existen esas fórmulas de presunta santidad, porque su ámbito temporal de vigencia está concluído.

Claro es que la distinción entre los dos tiempos sólo puede comprenderse bien cuando se valora su empleo en comunidades que manejen ambos, o en las obras de los buenos escritores. Su inteligencia resulta más difícil cuando una de las dos formas ha excluído a la otra del

uso general, como en el Litoral argentino, donde el indefinido reina soberano. O en otras regiones del país, en cambio, en que éste ha desaparecido y sólo se usa el perfecto. Lo que habría que explicar, o investigar, en tales casos, es la causa profunda que movió a cada colectividad a preferir una forma, excluyendo la otra, los motivos de sus preferencias, seguramente no causales. Habría que analizar esas preferencias, como lo hizo Amado Alonso con algunas otras en “Preferencias mentales en el habla del gaucho”, luminoso estudio de “El problema de la lengua en América”.

Hechas estas aclaraciones previas, vamos a entrar en el tema que nos hemos propuesto: el análisis del contenido que tiene cada verbo en una breve estampa de Gabriel Miró, el gran escritor levantino, “El discípulo amado”, del “Libro de Sigüenza”. En primer lugar, al leer aunque sea de corrido esa composición de superior prosa artística, comprobamos la marcada predilección del escritor por el manejo del pretérito imperfecto de indicativo. Esa predilección deberá responder, sin duda, a alguna causa íntima, relacionada con el espíritu del autor, con su calidad poética, el modo de encarar la vida y los personajes de su ficción novelesca. Para poder llegar a conclusiones medianamente valederas hemos de recordar, siquiera sea brevemente, los especiales valores, la significación característica de ese tiempo de verbo, ejemplificándolos, en cada ocasión, con otros pasajes del mismo “Libro de Sigüenza”.

Cabe señalar, en primer término, que gran número de los gramáticos han tratado con escasa sensatez el significado y contenidos de esa categoría verbal. Es frecuente que se la defina diciendo que expresa una acción pasada contemporánea de otra también pasada. Tal es el sentido de la denominación que le dio Bello, *copretérito*. Más acertadamente ve las cosas la Academia cuando dice de este tiempo que “es el pasado de la acción no terminada” —el pasado no acabado de Nebrija— si bien agrega lo tocante a la “coincidencia de un predicado con un sujeto al mismo tiempo que otro predicado coincidía también con su sujeto”, es decir, la idea de copretérito.

Pero ya la Academia ha dejado, en lo más arriba transcrito, claramente establecido que la forma llamada con tanta propiedad pre-

térito “imperfecto”, es el pasado “de la acción no terminada”, es decir, el único pretérito de indicativo que expresa la acción pasada en pleno desarrollo. Efectivamente, cuando se dice *ha nevado, nevó, había nevado*, en cuanto *hubo nevado, etc.*, la imaginación se representa la nieve *ya en el suelo*, y la acción de nevar como cosa cumplida o terminada. En cambio, cuando se dice *nevaba*, se piensa la nieve *en el aire*, cayendo, y la acción de nevar, sea cual fuere su lejanía en el tiempo, en pleno desarrollo. De ahí que el imperfecto sea el tiempo de la fantasía, pues él establece una manera fantástica de captar el pasado; el pretérito imperfecto es una representación vivaz de lo pretérito. Es, en cierta medida, un modo de acercar la acción pretérita al presente mismo, al momento en que hablamos. Esa toma del acto en su “fieri”, en su hacerse, con exclusión del inicio y la terminación, permite, imaginativamente, contar la acción “como si pasase ahora”. Las demás captaciones del pasado no presuponen ni requieren una tan viva representación; el pretérito imperfecto sí. Y eso porque encierra en sí mismo dos elementos antagónicos. Del choque de esos elementos surge, precisamente, su esencia: lo pretérito, es decir, lo ya cumplido, lo acabado; lo presente, esto es, el desarrollo de la misma acción, el correr de su movimiento, el hecho vivo ante nuestros ojos. Más que el significado “temporal”, lo que en esta forma priva es el contenido “aspectal”, considerándolo desde el punto de vista de los dos enfoques esenciales de toda acción, la acción durante su desarrollo y la acción ya concluída, aspectos ambos que, en los verbos latinos, están todavía presentes en las raíces de perfecto y de presente: *dix y dic; fac y fec, etc.*

De lo expuesto resulta la validez de la nomenclatura académica, pretérito imperfecto, frente a la de Bello, copretérito, que apenas si alude, y con notoria imprecisión, a un factor de segundo orden, meramente accidental, de esa forma del indicativo.

El lenguaje ha creado otros medios, ciertamente, de aproximar a lo presente la acción pasada, como el pretérito perfecto, o el presente histórico. Con el primero, *he visto*, se da la acción terminada, pero inmediata al presente, que se entra casi en él; nos referimos, demás está decirlo, a su manejo como antepresente, según la nomenclatura de Bello; no al otro empleo, que hemos ejemplificado arriba con el trozo de Montalvo.

El presente histórico, en cambio, no es el traslado de un suceso

pasado hasta el instante presente; sino el traslado del hablante desde su presente hacia el pasado. Cuando decimos que “Sócrates bebe la cicuta”, es porque nos hemos transportado idealmente hacia el ayer, y hemos narrado el hecho como si se desarrollara ante nuestros ojos.

El pretérito imperfecto resulta, en definitiva, el único medio con que se cuenta, dentro del sistema de la lengua, para traer el pasado, vivamente, hasta nuestro percedero presente. El toma un momento de la acción en que aún no ha terminado, mejor todavía, cualquiera de sus momentos, toda ella, excluidos su comienzo y su fin. Contraponiéndose al imperfecto, el *perfecto simple* o *indefinido*, se refiere a la acción con un gesto único, la abraza íntegra, en un solo movimiento: “Pedro entró”. Con el indefinido, bien centrados en nuestra actualidad, apuntamos al pasado, marcando claramente la distancia entre los dos momentos. Como procedimiento de conocer lo pretérito, el indefinido se nos presenta en su forma más corriente y general, como una operación intelectual pura, conceptual. Comparando los verbos *moría* y *murió*, vemos el segundo como puramente informativo, conceptual; en *moría* el pensamiento tiene características dispares, es más lento, más despacioso; el imperfecto es un representarse de la acción, un detenerse en ella; el pensar imaginativamente requiere un “tempo” que no necesita el pensamiento conceptual.

Ese sentido representativo, de alto valor de sugestión, es el que ha hecho que el imperfecto sea el tiempo más adecuado para las descripciones. Quien aspire a reflejar el ayer con toda su vivencia, con toda su autenticidad, encontrará, fuera de toda duda, que es su más auténtico aliado, su más eficaz colaborador. Y eso porque en relación con ésta, todas las demás formas del pasado palidecen y se muestran insuficientes; entre un indefinido y un imperfecto hay la misma relación que entre una máquina fotográfica y una filmadora. La primera nos dará, muerta, una imagen del pasado en un instante de su transcurrir; la segunda nos permitirá reproducir sobre la pantalla, en su desarrollo mismo, la lejana acción, como si estuviese, por arte mágico, cumpliéndose otra vez ante nuestros ojos. Tal valor descriptivo del imperfecto no escapó al análisis de Andrés Bello; pero el gran filólogo, cegado por la armazón lógica que había construído para explicar los tiempos del verbo, dejó a un lado su atisbo, para centrarse en lo “copretérito”, meramente accidental. Recordemos para probar esta afirmación, lo que

dice en el pasaje pertinente de la "Gramática", aludiendo a la frase "Copérnico probó que la tierra giraba alrededor del sol": "Si es exacta la idea que acabo de dar del co-pretérito, la expresión es perfectamente correcta. Podría tolerarse *gira*, mas entonces no veríamos por entre la mente de Galileo el giro eterno de la tierra, como el sentido lo pide". Se trata, ya está dicho, de "ver" la acción en su sentido más lato y cabal.

Del propio modo en el pasaje de Güiraldes: "Me adelanté hasta la cabeza de la tropilla. Las vacas se arremolinaban.". Pudo decirse *se arremolinaron*; pero entonces no veríamos, a través de la mente del personaje, el arremolinarse de las vacas. Tendríamos no la imagen total, viva, de la acción pretérita; sino la mención conceptual que la abraza toda en una muerta imagen puntual.

De esta facultad de ver las acciones a través de la mente de los personajes, que acabamos de observar en el imperfecto, surge el uso, estudiado por muchos autores sagaces, como "telón de fondo" del indefinido. Con éste se van dando los distintos hechos del relato, la narración avanza y se desarrolla con tranquilo cauce; con aquél, el imperfecto, se detallan los decorados, el ambiente, lo que no interesa a la narración misma, pero supone parte de la vivencia de los personajes, lo que ellos percibieron con sus sentidos físicos y espirituales. Veamos un ejemplo: "Delante de la butaca de la dama *había* un alto brasero resplandeciente; y entre el follaje de azúcar se *veía* arder, retorciéndose, una mondadura de lima. La olorosa tibieza de la sala *daba* una dulce sensación de intimidad, de recogimiento de casa abastada y sencilla. Así lo notaría la señora, porque luego de contemplar el moblaje, la alfombra, y de mirarse el viejo y rico jubón de terciopelo que *traía*, y sus botas de paño, puso la mirada en la copa de fuego, y suspirando dijo: "(Miró, *Un viaje de novios*). Es evidente que las acciones que interesan a la narración son las que van en indefinido (*puso, dijo*); las restantes forman el cuadro, el ambiente, y se dan con imperfecto (*había, veía, traía*).

Este sentido es el que Bello declaró brevemente con las palabras que siguen: "En las narraciones el co-pretérito pone a la vista los adjuntos y circunstancias, y presenta, por decirlo así, la decoración del drama". La preferencia de Miró por el imperfecto resulta también, sin duda, debida a factores estéticos individuales. Por eso nos es imposible coincidir con Delgado Fito quien afirma: "Estudiar en el estilo de Mi-

ró la manera de adjetivar o de poner en función los verbos, con ser tarea interesante para un gramático, poco ayudará a develar el porqué de haber llegado a tal resultado.". Y agrega: "El artista se explica por el hombre, y el hombre por las ansias espirituales que lo animan". Pero es que son esas ansias espirituales, por llamarles así, las que explican, a la vez, el modo de adjetivar o de poner en función los verbos.

La específica manera de expresar lo pasado, ese demorarse de la acción, esa lentitud en el "tempo", que caracteriza al imperfecto, trae todavía una consecuencia más, que influye sobre el uso que del mismo imperfecto se realiza. Es la capacidad verbal de señalar la repetición de las acciones, frente al indefinido, que declara las acciones puntuales, los hechos acaecidos una sola vez. Bello destacó ese matiz del imperfecto: "Análogo es a este uso del co-pretérito el de aplicarse a significar acciones repetidas o habituales, que se refieren a una época pretérita que se supone conocida."

Vistos ya los usos principales del imperfecto, y su esencial peculiaridad descriptiva, preguntémosnos el porqué de las preferencias de Miró por tal tiempo del verbo. Miró, como Azorín, es un devoto de los pueblecitos españoles, de la vida adormida en esas aldehuelas que huelen a vetustez y a piedra orinecida por el tiempo, calcinada del sol de muchos siglos. Ambos escritores levantinos, hace notar Valbuena Prat, "son maestros del "tempo lento", cuidadosos de la forma, del detalle.". Y ya hemos dicho que no existe flexión alguna del indicativo, es decir, del modo de la realidad, que se preste más al "tempo lento", que este imperfecto hecho para las narraciones y las descripciones.

En la prosa eminentemente pictórica de Miró, 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 substraiga a su pluma, afilada en un largo convivir con los maestros del idioma, a cuya par supo él colocarse.

Veremos, pues, en un simple relato del "Libro de Sigüenza", esos empleos del imperfecto, porque en el análisis de los mismos está, a juicio nuestro, en cada ocasión, un claro conocimiento del pensar, la emoción, la sensibilidad, la vivencia de Gabriel Miró.

Se abre "El discípulo amado" con un "en aquel tiempo", referencia vagamente temporal, que va a introducir de inmediato los primeros imperfectos, "pasaba Sigüenza muchas tardes...". La idea copretérita, el pasado en su "fieri", la acción repetida, todo está en la forma verbal conjuntamente. Vemos a Sigüenza pasando por el lugar callado, hondo y oscuro como ningún otro de la ciudad, y sentimos que ese pasar se repite, tarde tras tarde, una y otra vez. Y para describir el lugar vuelve a darnos un imperfecto "porque allí las calles eran estrechas...". Pudo haber dicho *son*, pero eso habría dado al escenario una sensación de realidad que el autor no quiere. No interesa a Miró que el lector tenga la clara percepción de un ambiente verdadero, existente; por el contrario, ese lugar callado y hondo se nos antoja como una creación fantástica, imaginativa, una suma de esencias de millares de rincones oscuros y perdidos en innúmeras ciudades recorridas por la planta andariega de Sigüenza. Las calles *eran* estrechas, los muros *eran altos*, el suelo *estaba* rudamente empedrado como un camino aldeano; ¿cuándo? cuando *pasaba* Sigüenza... *en aquel tiempo*... Evocación, lejanía, misterio, recogimiento, dulce emoción de cosas queridas que se pierden, todo ello está dado en pocas líneas, y está dado, en buena parte, por el admirable juego de imperfectos manejados por Miró.

Y luego dice el autor: "Si alguien se quedaba mirando a Sigüenza", esto es, va a correlacionar dos hechos tal vez únicos, acaso repetidos; pero coexistentes en un determinado pretérito, en ese misterioso pretérito de evocación que tiñe todas las andanzas del caballero levantino: si alguien lo miraba, una vez o ciento, lo mismo da, "él se decía..."

En lo que se decía Sigüenza hay materia suficiente para detenernos un breve espacio. Comienza el personaje por hablarse a sí mismo urdiendo conjeturas, tejiendo probabilidades; pero poco a poco se va convenciendo de la realidad de lo que piensa; de ahí el trueque del futuro de indicativo, usado como presente probable, al mismo presente de indicativo, es decir, presente de la acción que el hablante expresa como

real: "*Será* un enfermo, una mustia doncella, una viejecita que *cuida* de su hermano beneficiado... *será* una madre viuda que apenas *ve* a su hijo, porque este hijo mozo, disipado y alegre, *vive* todavía en los sitios grandes y magníficos, y cuando se *recoge* ya es el alba, y la madre *suspira* en su dormitorio..."

Pudo mantenerse en lo probable; una viejecita que *cuidará*, una madre que apenas *verá*; pudo echar mano del subjuntivo, modo de lo no real; pero a Sigüenza (¿a Miró?) la ficción hipotética que crea se le torna tan viva, tan real y verdadera, que se ve llevado a utilizar las formas del indicativo. Y, ciertamente, así hace suyo al lector, lo atrapa, le hace sentir vivamente lo que describe.

Inmediatamente después, Miró destruye toda duda sobre el hecho de que fuese una sola vez o muchas el suceso antedicho, si bien la duda ya se había debilitado con el trozo transcrito, y afirma que se trata del segundo caso, la repetición: "todas esas pálidas cabezas que miraban", frente a la anterior proposición condicional: "si alguien se quedaba mirando". Y expresa las sensaciones que suscitaban esas cabezas contempladoras; las primeras las da "a través de la mente de Sigüenza", con el imperfecto; luego ya son sensaciones propias, a tal punto se han identificado autor y personaje; y las expresa con presente, con futuro de probabilidad, otra vez con el presente de las afirmaciones categóricas, con el perfecto, etc.

"Y todas esas pálidas cabezas que *miraban* a Sigüenza no *parecía* que se asomasen detrás de los cristales, sino detrás del tiempo, del tiempo dormido en el viejo lugar, a la umbría de la basílica". Ha de notarse la bellísima imagen en que lo temporal y lo espacial se confunden en una sola realidad: piedras y años, rincones en donde duerme el tiempo un descanso de centurias. Y la construcción "a la umbría de la basílica", sensiblemente más significativa que "a la sombra" o que "en la umbría".

De este modo, gradualmente, lo que comenzó por ser una conjetura se le hace cierto y viviente, poéticamente verdadero. "Y en esos cuerpos se perpetúa el alma de las primitivas familias que han morado en estas mismas casas venerables y tenebrosas como retablos. Allí la piedad se ha hecho carne y piedra".

Ahora ya se ha producido la transmutación del personaje en el autor. Es la visión de Miró, no la de Sigüenza, es su sentir ante las viejas casonas, lo que está presente en estas afirmaciones categóricas, como

“en esos cuerpos se perpetúa”, “allí la piedad se ha hecho carne y piedra.”. Tales afirmaciones se expresan en presentes y antepresentes, para marcar el acercamiento de esas familias al instante en que vivimos, como si su desaparición fuera de ahora o, en una sensación más profunda, porque se siente que el ámbito temporal que vio la desaparición de esas familias primitivas, que es el ámbito temporal de lo español, permanente desde los tiempos del “Mío Cid” hasta los nuestros, y tan hondamente captado por Miró, no está cerrado todavía, pese a todas las destrucciones y desgracias de esa potente madre de naciones. Y supone Miró: “Habrá matrimonios ricos, reumáticos y estériles. Los domingos les visitarán los sobrinos...”. “Quizás vive con ellos algún sobrinito...”. “Estos sobrinitos suelen aborrecer los floreros de la cómoda... aborrecen a la criada”. Por gradación lenta, casi insensible, el poeta nos hace sentir la realización de aquella suposición primera, nos hace concebir como entes verdaderos a los sobrinitos que odian a la criada; es un modo lento y delicado de sumergirnos en el correr del relato, en su fluir moroso y reposado. Los elementos externos de ese proceso están en las palabras *habrá, visitarán, quizás, vive, suelen aborrecer, aborrecen*.

Y el escritor continúa su marcha con el constante sonar de imperfectos, los unos para exponer acciones repetidas, los otros para dar, en una que otra ocasión, aparentes copretéritos de hechos únicos: “Alguna vez retumbaba el estrépito de un auto que iba como desgarrando el silencio y angostura.”.

En el pasaje que acabamos de citar se advierte uno de los recursos de que Miró echa mano frecuentemente: la unión sin artículo, o sin adjetivos individuales y diferenciadores, de dos sustantivos coordinados por conjunción; esa forma hace que cada uno de los nombres pierda su independencia para que la atención se centre en su conjunto. Cuando el artículo falta en los dos, entonces el sustantivo toma un valor nuevo: no se refiere a la cosa nombrada, sino a la calidad de ella; recordemos el párrafo del “Quijote” que cita Amado Alonso en su meduloso estudio acerca del artículo: “Dejó mujer e hijos por serviros.”.

Desgarrando el silencio y angostura... Las dos cualidades de la calle, angosta, silenciosa, se confunden en una sola: *el silencio y angostura*. Y como aquí más arriba: “para difícil prueba de su resignación y mansedumbre”, “al apagamiento y hondura de las calles viejas”. E inmediatamente después: “los portales y celosías”, “los sillares y gárgolas”.

No se crea por ello que Miró se ajusta a una “receta”, que no la abandona ya. No, él utiliza un recurso u otro, según donde se centre el interés vital de su construcción artística. Así dirá después, cuando ya va a abandonar esta especie de prólogo al tema mismo de su relato: “Y en aquel tiempo gustaba Sigüenza de pararse delante de una tienda de imágenes de talla porque tenía la paz y la dulzura de un oratorio de monjas”: *la paz y la dulzura*, nótese bien que Miró ha querido, aquí, destacar separadamente las dos cualidades.

Con el último párrafo transcripto, como decíamos, se inicia el tema mismo de “El discípulo amado”. En las líneas siguientes Miró alcanza su máximo vigor descriptivo: “Las paredes estaban colgadas de terciopelo”; “se perfilaba la gentilísima virgen Santa Cecilia... que le sonreía mostrándole su corazón de llamas”; “tejían randa las hijas del maestro tallista... parecían labrar encajes para la mesa del Señor”; “las frentes de las hermanas exhalaban la cándida lumbre de los escogidos”. Y luego: “Cuando se abría un hondo tapiz, veía Sigüenza el taller, donde un anciano y un grupo de jóvenes discípulos transformaban en cuerpo de mártires, de vírgenes, de arcángeles los troncos de olivo, de castaño, de nogal que les dejaban las gubias y los dedos perfumados de bosque tierno.”.

A todos esos imperfectos que tienen, sobre su valor de descripción ya acordado, mucho de la repetición de acciones en una época pasada, sigue una serie de cláusulas mediante las cuales se retrata la acostumbrada salida de los alumnos del taller. Comienza esa descripción que es, por sí misma, una estampa bellísima, con una construcción que prueba la finura estilística de Gabriel Miró: “Acabada la tarde, vibraba el dolorido timbre del cancel. Las dos doncellas se asomaban al cielo, que se iba deshilando en una blancura castísima. Sus manos aun traían las últimas hebras de la labor; sus ojos, un bello cansancio, y una ansiedad serena”. *Se asomaban al cielo*: la construcción del complemento, su forma meramente espacial, finge un fantástico asomarse, un movimiento hacia el cielo, un entrarse en él. Y luego ese *deshilarse en blancura*, para reflejar los blancos celajes, las nubes albas. ¿No parece haber una relación entre ese *deshilarse y las últimas hebras de la labor*? Nos deja la sensación de que la naturaleza participa de los afanes y trabajos de las dos doncellas, de que el cielo mismo prepara nuevos hilos para tejidos sobrehumanos. Hay que advertir, igualmente, el singular valor del imperfecto *traían*: expresa la inminencia de la terminación de un suceso:

el bello cansancio está a punto de apagarse en los ojos, y la ansiedad serena; las manos han de perder las hebras de la labor. Casi inmediatamente vuelve ese valor del tiempo: “algunos *llevaban* en su mirada la luz y la emoción de la idea y de la vida que dejaron palpitante en el leño.”

Aparece en seguida, después de tan bellissimo párrafo, Juan, que da nombre al relato: por una reminiscencia bíblica, a las que era tan afecto Miró, lleva el nombre de otro discípulo amado, aquel que siguió las huellas del Divino Maestro... Nuestro escritor lo presenta saliendo el último del taller, lo pinta cuando conversa, todavía iluminado y trémulo por la inspiración y el arte, con las suaves imagineras, y cuando cuenta en sus manos las menudas heridas dejadas por la aguja. Y dice luego: “Y cuando Juan se alejaba, ellas le miraban quietecitas, devotas y calladas, hasta recibir su saludo, antes de perderse por la negrura de un cantón de la catedral. Y como se fatigaban deliciosamente los ojos para adivinarle en la noche y estaban embelesadas por el espíritu y la gentileza del discípulo, nunca se sorprendieron las dos hermanas su sonrisa de felicidad”. En ese párrafo, que hemos transcrita completo porque, como ya hemos de ver, es de importancia fundamental en toda la construcción del relato, se suman los prodigios formales, la perfección de la prosa. Baste poner atención en ese *fatigarse los ojos* para *adivinarle* en la noche, tan admirable. Como el reserito de “Don Segundo Sombra”, las suaves imagineras podrían ignorar si veían o evocaban. Y traigo a colación esa obra ya clásica de nuestra literatura porque, en muchos aspectos, Güiraldes se asemeja a Miró; tiene como él, por ejemplo, un extraño poder de descripción emocionada. El momento en que el héroe ve alejarse a su padrino, recuerda extrañamente al párrafo de Miró arriba citado. Frente a esos ojos que se *fatigan deliciosamente* para adivinar una presencia, Güiraldes dice: “mis ojos se dormían en lo familiar de sus actitudes”; “sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago”.

Si se observa la serie de formas verbales usadas en el párrafo de Miró, será fácil comprender que todo él está compuesto de imperfectos de reiteración, de hechos acostumbradas; sólo una, *sorprendieron*, va en indefinido. Y es porque el carácter de la acción de *sorprender*, excluye la reiteración de la misma: la segunda vez, ya no sería sorpresa. Y aunque está en forma negativa, que facilitaría la introducción del imperfecto, Miró, muy sabiamente, prefirió la forma de la acción puntual, única.

Casi enseguida da comienzo la última parte de la estampa que nos ocupa, que se abre también con un “y en aquel tiempo”. Dice el autor que Sigüenza vio a la gente detenerse, llegada a la casa del estatuero, y mirar a través de los vidrios. Y era porque existía allí una nueva imagen: Jesús y el discípulo amado. Y las dos hermanas bordaban, descansando su labor en la fimbria de la túnica del Evangelista. Una tarde Sigüenza habló con ellas, ponderó la imagen, quiso saber el nombre del artista que la había tallado.

“Y *ellas le escuchaban* (se quedaban escuchando: acción alargada ahincadamente, en un reflejo del deseo de las hijas del maestro de talla por retener una conversación que les era íntimamente gustosa; cuán distinto sería *le escucharon, medrosas, como si recelases algún daño, y les respondieron* (aquí sí, la acción directa, la saeta desaparecida en el tiempo y que hace blanco en un momento preciso del pasado) de esta manera:

—*Hizo la imagen Juan, el discípulo predilecto de nuestro padre. Y es su retrato porque se inspiró en sí mismo. La hizo antes de marcharse lejos* (Los tres indefinidos lanzados secamente, para indicar tres acciones concluidas, cumplidas en pretérito: *hizo, inspiró, hizo*). *Juan ya se ha ido de nosotros* (un perfecto que parece cumplir un doble papel: acercar el doloroso momento de la partida, revivirlo, traerlo hacia el presente; y significar que el ámbito temporal en que se cumplió ese alejamiento no ha concluido aún, como que es el ámbito temporal de sus vidas, sobre las cuales perduraba —acaso perduraría siempre— el angustioso instante de la marcha de Juan).

“*Se fue a Italia; después a Alemania. Desde allí escribía. Ahora ya no...*” (Se fue, hecho concluido, tipo de verbo desinente, cuya acción expira en el momento de cumplirse plenamente. El imperfecto, tiempo lento, no vale para este tipo de acciones, sino en los casos en que se expone la inminencia de su cumplimiento cabal como en *se iba la tarde*; o para la reiteración del hecho, su repetición: *iba a casa todos los días*. La naturaleza del verbo, y el hecho de ser una acción única, pues solamente una vez se registró esa partida, tan distinta del marcharse habitual del tiempo en que era discípulo, ambas características exigen el indefinido).

“*Desde allí escribía.*” Lo habitual, lo repetido, está aquí, escribió muchas veces, acostumbraba escribir.

“*Ahora ya no... Sabemos que está rico y es feliz... Era el último*

que sabía de casa...” Vuelve la evocación, la acción se traslada otra vez a la época en Juan aprendía y trabajaba con el maestro tallista.

“*Sigüenza lo recordó. Conversaron del artista.*” Los indefinidos exponen otra vez el hecho puntual, único. Sigüenza no lo *recordaba* cuando comenzó a hablar con las doncellas. Pero de pronto, súbita, totalmente, lo *recordó*.

“*Las dos mujeres ya le miraban confiadas.*” Le miraban; su mirada se detenía, se espaciaba sobre el rostro de Sigüenza, como si éste fuese reflejo de otro rostro querido.

Y el genial artista levantino se apresta a cerrar hermosamente “El discípulo amado”. El párrafo que sigue da un avance del relato en dos indefinidos, *Obscurecióse* (ligado al copretérito *hablaban*) y *pasó*; a los que sirven de telón de fondo dos imperfectos: *acompañaba*, *jugaba* (acciones vistas a través de la mente de Sigüenza, para repetir la fórmula genial de Andrés Bello). Un tercer imperfecto, de reiteración del hecho, es *repetía*.

“Y mientras hablaban obscurecióse la entrada de la tienda. Pasó una señora enjuta, alta, lisa, toda de negro. Le acompañaba un capellán gordezuelo que jugaba dichosamente con sus pulgares tostaditos de tabaco. Y repetía:

—¡Ay, señora! ¿Y es de veras que nos lo merca?”

“La señora se esforzaba por sonreír y no podía”. ¿Puede darse más concisamente la idea de la repetición de ese esfuerzo, y de su inutilidad? No es que se esforzara una, dos, muchas veces. El esfuerzo no se detiene ni limita; es continuado y angustiosamente penoso. El texto perdería toda su fuerza si dijese: *se esforzó y no pudo*.

Tras una rápida pincelada descriptiva (estaba muy amarilla y sin sonrisa), unida al antecopretérito causal (porque la penitencia *había secado su carne*), Miró martillea con los perfectos simples: “El sacerdote murmuró”, “salió el anciano”, “estuvieron mentando la imagen y cifras”.

He aquí otro notabilísimo ejemplo de concisión y de fuerza. ¡Con qué pocas palabras sugiere el autor todo el proceso de la venta de la artística imagen de talla, todo el sucio regateo de monedas; y cómo la torna sórdida merced al enfrentarse de esos dos conceptos: *la imagen*, el símbolo de Dios, la religiosidad, la fe, el arte, los valores supremos: *cifras*, el dinero corruptor, el espíritu materialista de nuestro tiempo. Es un choque que muchas veces habrá herido hondamente el espíritu de Gabriel Miró, ya que son tantas las en que valores tan diversos se

encuentran confundidos en la vida diaria. La misma repulsa que provocó el grito de León Bloy, “¡De rodillas miserable!”, arde en la conjunción de vocablos que, con genial acierto, ha creado este artífice de la prosa. Y véase cómo excluye el artículo para reforzar más la unidad repulsiva: *la imagen y cifras*.

Casi enseguida repite el procedimiento: “Unos hombres trajeron un carro; agarraron la imagen; se la llevaron”. *Agarraron*, idea y representación feísta: garras, uñas, animalidad, fuerza bruta, todo esto sugiere, junto a la dulce imagen de Cristo y el Evangelista, ese verbo tan diestramente empleado.

“Las dos hermanas salieron al crepúsculo, y ellas, que nunca se habían visto su sonrisa de felicidad, se sorprendieron sus lágrimas de desventura, porque sentían que ahora se alejaba para siempre el discípulo amado...” Admirable este párrafo final, que hace juego con el que dice “nunca se sorprendieron”, y se contrapone a él.

Porque si se presta atención a la estructura interna de esta estampa mironiana, pronto se advertirá que ella tiene, como eje medular, una organización aparentemente trimembre, temporal, de pasado, dentro de la cual existe, visible con un mayor análisis, el bimetrismo de toda la construcción. Esa apariencia trimembre está fijada por los tres “en aquel tiempo”; el inicial, el seguido de “gustaba Sigüenza de pararse delante de una tienda”; el último, “y en aquel tiempo vio Sigüenza todas las tardes un concurso de gentes”.

Si se mira bien, el primero de esos “en aquel tiempo”, es el más extensamente espacial, el más prolongado: el tiempo de *pasar Sigüenza muchas tardes* abraza a los otros dos: el en que veía salir a todos los discípulo amado, cierra esa mísera beatitud de remembranza.

terior. Esos dos son los momentos vitales que interesan a la economía del relato, no tanto en lo que atañe a Sigüenza, sino en lo que toca a las hijas del maestro tallista. Pero esos dos momentos están vistos, en su diversa fuerza emocional, a través de la mente y la observación del propio Sigüenza, testigo de unas vivencias ajenas.

Dos momentos: aquél en que no se sorprendieron su secreto, y aquel otro en que se sorprendieron sus lágrimas de desventura. Lo que aconteció entre ambos, no presentado, sino apenas sugerido por Miró, es un vivir desgarrado, un dejarse estar en el recuerdo, la ilusión de una presencia; el desgarramiento que produce la “partida para siempre” del discípulo amado, cierra esa mísera beatitud de remembranza.

Hemos visto la preferencia de Miró por la forma del pretérito que conserva más fuerte valor aspectal, y con él la máxima fuerza evocadora y translaticia hacia lo actual. Si la categoría gramatical del aspecto precedió, cronológicamente a la del tiempo, la conversión de aquél en éste es una operación intelectual, semejante a la que se cumple en el proceso merced al cual los inventos individuales del lenguaje se convierten en generales: el estilo se hace gramática. Por ello lo aspectal del imperfecto se olvida por los hablantes, y se echa mano, en cambio, de las construcciones con *estar* y gerundio, que tienen sentido imperfectivo, en todos los tiempos.

En cambio Miró, en su manejo de las normas del pretérito, y especialmente del imperfecto, retoma el sentido creador e individual. El es, en este sentido, un eslabón de larga cadena, y se vincula con los escritores franceses del siglo pasado, por ejemplo, en que se señala la preponderancia del impresionismo. No centra su atención en los objetos; sino en las impresiones que ellos provocan.

En el logro de tales impresiones, devuelve al imperfecto su sentido aspectal primigenio, y deja como centro de su creación el ámbito vagamente temporal de las impresiones de Sigüenza. Miró, como Azorín, crea una atmósfera afectiva para su relato y se sitúa dentro de ella, fijando en su interior las acciones de que éste se compone. Son hechos pasados; pero su tiempo real poco interesa, porque es un pretérito cuyo efecto afectivo es presente. A Miró le importa la resonancia emocional actual de la acción pasada. Así, echando mano de los recursos de estilo que parcialmente hemos analizado, establece esa atmósfera afectiva entre él y la historia, envuelve en ella al lector y lo hace suyo plenamente.

Luis Arturo Castellanos

BIBLIOGRAFIA

- SAUSSURE F. DE: *Curso de Lingüística General*.
ALONSO AMADO: *El problema de la lengua en América*.
ACADEMIA ESPAÑOLA: *Gramática*.
BELLO ANDRÉS: *Gramática*.
MONTALVO JUAN: *Réplica a un sofista pseudocatólico*.
DELGADO FITO C.: *Gabriel Miró, su obra*.

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

RODOLFO A. BORELLO, *Jaryas Andalusíes*. Bahía Blanca, cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1959, 74 p.

El Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, ha publicado en sus *Cuadernos* un trabajo sobre las "Jaryas andalusíes", que pertenece a Rodolfo A. Borello, profesor de la cátedra de Literatura Española en la Universidad Nacional de Cuyo.

Las jaryas son textos mozárabes del siglo XI al XIV, que han llegado hasta nosotros en transcripción hebrea y árabe, engastadas como remate de poemas en árabe y hebreo llamados muuasehajas.

Precursores en este descubrimiento, observa Borello, fueron Menéndez y Pelayo y el Dr. Millás Vallicrosa, pero quien realmente dio cuenta del hallazgo con textos numerosos tomados de poemas hebreos fue S. M. Stern en 1948; a los que agregó Emilio García Gómez en 1952, 24 jaryas encontradas en muuasehajas árabes.

El descubrimiento de estos poemitas mozárabes, los más antiguos textos líricos románicos conocidos hasta hoy, ha tenido una trascendental importancia dentro de la historia literaria y cultural no sólo de la península hispánica, sino también de toda la Romania. Han probado la existencia de una remota tradición lírica popular que afloró en el sur de España antes del siglo XI, con lo que la historia de la literatura hispánica se inicia con la lírica y no la épica como hasta ahora se había creído. Además han venido a corroborar las ideas del "tradicionalismo" de Menéndez Pidal, constituyéndose en "...prueba indirecta de la existencia de una lírica primitiva en Castilla, y confirmación de sus ideas sobre un lirismo peninsular tradicional" (p. 60).

El Prof. Borello señala otra consecuencia importante derivada del descubrimiento de las jaryas: "Esa literatura mozárabe prueba una vez más, de qué manera el espíritu del *homo hispanicus* resistió los embates de la cultura oriental, que al adoptarla la deformó. Por tanto la tesis de Castro de la resistencia de Castilla a dejarse absorber por el mundo musulmán, se repitió aminorada en islotes del Sur, con lo que muchas de sus afirmaciones deberán ser de nuevo planteadas y analizadas" (p. 73).

Otro problema fundamental que ha surgido es el de las relaciones de anterioridad y ascendencia entre los lirismos galaico-portugués y mozárabe. Borello

va señalando las diferentes soluciones a que han llegado los investigadores. Dámaso Alonso sostiene la precedencia y ascendencia del lirismo mozárabe frente al galaico-portugués y castellano (1).

Don Claudio Sánchez Albornoz (2), "...rechaza la afirmación de D. Alonso de que los castellanos al extenderse hacia el sur fueron asimilando elementos mozárabes... S. Albornoz, con muy buenas razones sienta la existencia de una lírica arcaica e indígena en Galicia, que maduró coetáneamente con la del sur, y que "ha logrado sobrevivir en las jaryas" (nota p. 64).

A continuación el Prof. Borello resume las ideas que Menéndez Pidal desarrolla en "Cantos románicos andalusíes" (3): "De ello —aunque M. Pidal no es del todo explícito— creo seguro suponer que solamente atribuye a Galicia la originalidad (en la península) del uso de la estrofa paralelística, pero entrega el cetro de antigüedad a los cantares de habib, como formas puestas en boca de doncellas" (p. 67).

Y finalmente concluye el Prof. Borello diciendo "Las canciones del Sur serán coetáneas o anteriores a las del Norte, pero estas últimas no pueden explicarse como nacidas de las primeras. Es seguro que Galicia tuvo una lírica indígena que se desarrolló en tiempos antiguos" (p. 72). En esto último coincide con la opinión de C. Sánchez Albornoz y considera además que los datos aportados por G. E. von Grunebaum, sobre la existencia de cantos líricos en romance anteriores a la conquista arábiga, deben ser relacionados con el norte, y no el mediodía como supone dicho investigador (4).

Por otro lado se ha probado con certeza que existen similitudes temáticas entre las jaryas, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y los villancicos castellanos; similitud que es mayor en las jaryas hispano-hebreas y menor en las árabes. Para Borello esto es "...prueba de que las canciones románicas eran anteriores, y fueron reelaboradas. Esa sería la explicación de su "urbanización", con independencia de que alguna vez estuvieron compuestas de una parte lírica y otra narrativa como dice Spitzer" (nota p. 61). Otra prueba de la anterioridad de las jaryas con respecto al poema árabe donde se engastan sería para Borello: "La falta de relación lógica entre la jarya y el resto del poema, puede ser muy bien una razón más para demostrar que los poemas romances eran anteriores a la composición árabe...", aunque luego agrega "...pero pensemos tal vez que lo perseguido era la ininteligibilidad. Compárese con la "jitanjáfora" de que habla Alfonso Reyes; véase su libro *La Experiencia Literaria...*" (nota p. 15).

Respecto a la trascendencia que ha tenido el descubrimiento de las jaryas

(1) DÁMASO ALONSO, *Cancioncillas de amigo mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)*. En: RFE, XXXIII, 1949, p. 297-349.

(2) CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ, *España: Un Enigma Histórico*, Bs. As., 1956, t. I, p. 416-417.

(3) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantos románicos andalusíes (Continuadores de una lírica latina vulgar)*. En: BRAE, XXXI, mayo-agosto 1951, p. 187-270.

(4) G. E. VON GRUNEBaum, *Lírica Románica before the arab conquest*. En: Al-An, XXI, 1956, p. 403-405.

en el problema de los orígenes de la lírica, se manifiesta contrario a la opinión de Spitzer (5), quien había saludado la aparición de los poemitas como prueba de la teoría de Frings sobre los orígenes de la lírica, (6). Borello por el contrario considera que no pueden ser utilizadas como prueba porque no son netamente populares, muestran una "elaborada tradición literaria" (p. 70); además han sido seleccionadas y toda selección presupone ya la incorporación de una actitud subjetiva; han sufrido deformaciones por parte de los copistas, y más aún por parte de los poetas árabes y hebreos; y no hay que olvidar el proceso de tradicionalidad transcurrido desde su aparición hasta que los poetas fijaron en ellas su atención.

Por otro lado sostiene el Prof. Borello que para explicar un fenómeno cultural es "peligroso" buscar un solo factor común como lo hace Frings o un solo centro-foco originario: "Todo fenómeno cultural es el producto de multitud de factores, de variadísimas influencias" (7)... La intuición de Frings (que no es nueva) puede ser de gran utilidad, siempre que se tengan muy en cuenta cada uno y todos los factores que han incidido en la lírica particular de cada región de Europa. Habría que tener en cuenta tanto las fuentes latino-medievales, como ha señalado Curtius y en nuestro caso Roncaglia, el influjo de la liturgia en ciertos tropos, la concepción del amor cortés, la métrica, y los posibles substratos étnicos de cada zona" (p. 73 y 74).

El trabajo comprende además un antología de jaryas, para cuya edición crítica sigue el criterio de los filólogos que tienden a respetar la rima de los textos hebreos y árabes, y en lo posible deja el resto de los poemitas en la fonética de su tiempo. Borello aclara que publica sólo las jaryas que pueden ser interpretadas más fácilmente. Sigue los textos de Stern, García Gómez y Dámaso Alonso, pero agrega modificaciones y nuevas interpretaciones, por ejemplo la primera: "Ven mi señor, ven; el amor es un gran bien; deja el Tiempo buen hijo de Ibn Dayyan". Spitzer (8) había señalado que esta jarya era de muy difícil interpretación y que todavía no había encontrado una que le satisficiera.

(5) LEO SPITZER, *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings*. En: *Linguística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 65-102.

(6) Frings después de haber observado las canciones más primitivas y antiguas de diversas partes del mundo (las Frauenstrophen de la Minnesangs Frühling, las cantigas de amigo, los romances franceses y canciones servias, rusas, escandinavas y del Egipto faraónico y la antigua Grecia), encontró que tenían en común el ser cantos de amor entonados por doncellas enamoradas. Este lo llevó a la conclusión de que todos los pueblos en determinado momento mostraban iguales sentimientos e igual forma de expresarlos; de esta primitiva poesía que se ha perdido, habría surgido por ejemplo el Minnesang y la poesía provenzal, reelaboraciones eruditas de poesía popular, cuyos temas son atemporales y universales. "La Naturpoesie trasciende la geografía y es un don con que está dotada congénitamente la humanidad".

(7) El Prof. Borello acepta de este modo una de las ideas vertebrales de la Sociología actual, que consiste en rechazar las explicaciones unilaterales mediante un "factor predominante". Cfr. G. GURVITCH, *La vocación actual de la Sociología*. México-Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1953, cap. 1, n° 5.

(8) LEO SPITZER, *opus. cit.* p. 78.

Borello estudia además los autores y la cronología de los poemitas, ajustándose a datos de García Gómez, Millás Vallicrosa y A. González Palencia, y hace referencia también a la lengua y la métrica. Respecto a ésta disiente con el esquema que da Menéndez Pidal, y señala que "jarya" equivale a "markaz" como ya lo había admitido Stern, y no a "estribillo" como afirmaba Menéndez Pidal (nota p. 14) ⁽⁹⁾. A esto agrega sus dudas sobre la posible conexión entre la métrica de la muuaschaja con los primitivos poemas castellanos, que es otra idea de Menéndez Pidal: "Creo que lo único romántico de la muuaschaja es la jaya" (nota p. 15).

Expone la posición de Dámaso Alonso aceptada por Spitzer, con respecto a la necesidad de estudiar la primitiva lírica a partir de villancico y no del zéjel; y agrega las últimas ideas de Menéndez Pidal: "...el estudio de las canciones tradicionales ha de ir necesariamente unido al de las glosas de que eran objeto. El zéjel y el villancico son inseparables, como inseparable son el cantar de amigo y la forma paralelística en que suele desarrollarse" (p. 66).

Siguiendo a García Gómez, Borello sitúa la muuaschaja dentro de la poesía arábigo-andaluza. La muuaschaja correspondería a un género intermedio entre la poesía culta y la popular anónima: "Nosotros vemos en el género de la muuaschaja una ereación de poetas cultos, quienes, como ha ocurrido en todas las literaturas, buscan renovar una tradición que puede parecer agotada (o la expresión de la propia personalidad creadora: Lope o G. Lorca) acudiendo a las formas, expresiones y temas populares. Pensemos en Petronio, en Catulo; Borges en nuestro país. En la innovación del Marqués de Santillana; en el Arcipreste, en Chaucer o en Villon" (p. 18). De donde concluye García Gómez y señala Borello las jaryas y los villancicos son lo verdaderamente popular y no la muuaschaja y el zéjel.

Para terminar casi resulta innecesario formular un juicio elogioso sobre este trabajo, porque de lo expuesto se deduce la excelente labor de síntesis, riquísima en datos, juicios y sugerencias que ha obtenido Borello manejando la bibliografía sobre las jaryas andalusíes. Sus propósitos enunciados al comienzo han sido plenamente logrados: "El presente trabajo quiere ser una crónica —lo más apretada posible— de los datos hoy conocidos sobre el tema del epígrafe. Diez años se han cumplido desde este descubrimiento trascendental para las letras hispánicas, y todavía no tienen nuestros universitarios ninguna síntesis manejable para informarse sobre hecho de tanta importancia" (p. 7).

Graciela García Montaña

⁽⁹⁾ La jarya se encuentra al final de la muuaschaja es el "apoyo" = "markaz" sobre el que se construye todo el poema. "El markaz era el punto clave, lo esencial; el resto "preparaba" su aparición, era un adorno, una introducción". "De aquí creo seguro afirmar que M. Pidal se ha equivocado en su cuadro de la métrica de la muuaschaja... al considerar... que "markaz indica los versos en cabeza y jarya los finales" (nota p. 14).

JEAN-LOUIS SCHONBERG, *Federico García Lorca. El hombre. La obra.* Prefacio de Jean Cassou / Traducción del francés: A. Garzón del Camino. Méjico, Compañía General de Editores, 1ª edición 10-XII-1959.

El libro de Jean-Louis Schonberg pretende completar y superar los estudios hechos anteriormente alrededor de la vida y la obra de Lorca. Así anuncia Cassou en su prefacio: "...el Sr. Jean-Louis Schonberg ha demostrado unas cualidades excepcionales; las del investigador más atento y más escrupuloso. He aquí (...) el libro más completo que se habrá publicado sobre el poeta quizá más célebre actualmente en el mundo entero, pero quizá también el menos claro y exactamente conocido. "Y adelanta Cassou en su prefacio la hipótesis sobre la cual fundamentará Schonberg su estudio: "Parece probable, ya que no seguro, que Lorca era invertido".

El hombre. La narración de la vida del poeta ocupa buena parte del libro. Schonberg no se limita a señalar aquellos datos biográficos que pueden haber influido en la obra de Lorca, sino que nos da una biografía minuciosa, completa, y en buena parte documentada; obra de erudito, con datos a veces minúsculos, sin mayor trascendencia, como por ejemplo la discusión sobre el verdadero día del nacimiento del poeta, o los detalles de su árbol genealógico.

Por otra parte, preocupado por esa hipótesis que aunque no demostrada, se convierte muchas veces en tesis, Schonberg va rastreando con lente siempre de aumento y a menudo deformante, las posibles señales de la enfermedad de Lorca. Así, al volver la primera página de la vida del poeta, en el momento en que el niño pasa del campo a la ciudad de Granada, (a los once años), Schonberg se pregunta si esta página es blanca. Y mencionando un párrafo del prefacio al *Libro de Poemas*: "Tendrá este libro la virtud de recordarme mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega... "Y una estrofa de la *Balada Tristes* "Yo siempre fui intranquilo / niños buenos del prado / el ella del romance me sumía / en ensoñadores claros...", sentencia: "Se diría una sombra sobre la página blanca".

A raíz de los estudios de Lorca en el Instituto, y sus lecturas, esencialmente españolas, aparece una idea de Schonberg que será desarrollada a través del libro: la única influencia realmente trascendental que sufren los autores modernos, es la francesa. Dado que la poesía moderna, según él dice, nace con Baudelaire, serán los poetas franceses los que influirán decisivamente en Lorca, de tal modo que aunque el espíritu de sus poesías sea español, la forma y su posición frente al arte, serán francesas. Los autores leídos por el poeta en su juventud (Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Machado, Ganivet) son, dice Schonberg "Altos valores pero de otra época (...) epígonos de la generación del 98". Y agrega: "Ni Mallarmé, ni Rimbaud, ni ninguno de los problemas esenciales de la poesía parece haber sido tocado". Esta opinión alcanza un cariz insostenible más adelante, cuando Schonberg critica la conferencia de Lorca "La imagen poética de don Luis de Góngora". Lorca se siente unido a Góngora; no sólo ve en él al poeta de Granada, sino a un

poeta que guarda, frente a la obra de arte, una posición similar a la suya: el poeta que no se deja arrastrar por su inspiración, sino que adopta una actitud vigilante, racional, armonizadora, medida. Esto no significa que su poesía sea mero formalismo muerto. Schonberg no lo ve así: para él, Góngora “no comienza nada, precisamente porque siguiendo la peor de las escuelas, antes de la liberación del pensamiento europeo por los *Ensayos* de Montaigne, imita. No piensa ni crea. Festonea (...) No quiere decir que no se encuentren en él imágenes felices. De lo contrario no sería poeta” (Acaso el poeta es un simple hacedor de imágenes?)... “Pero el conjunto está muerto”. Y llega entonces a la conclusión que debía llegar, partiendo de esa idea: Lorca, queriendo exaltar al “poeta de moda”, se proyecta él mismo, le atribuye las técnicas de los modernos, salidas de Baudelaire, de los simbolistas, de Mallarmé, de Valéry.

Siguiendo con la vida de Lorca, trata Schonberg de demostrar cómo la amistad con Dalí, se convierte en “amor oscuro”. La crisis sentimental que según confesión del poeta, motiva su viaje a América, es, para Schonberg, producida por la ruptura con Dalí. Después del regreso de Lorca a España, Schonberg, aunque aclara que el poeta, se mantuvo al margen de la política, describe la guerra civil, y termina con la muerte de Lorca, no como venganza política, sino como venganza del “amor oscuro”. Aquí el lenguaje se torna cada vez más hipotético, y abundan expresiones tales como “habría dicho”, “hubiese afirmado”, “se pretende”, según un testigo”, “algunos refieren”, etc.

El apelativo que da Schonberg a Lorca concluyendo su biografía, condensa la posición del autor frente a la vida y la obra del poeta: Lorca es, para él, el Rimbaud español.

La obra. En el libro de Schonberg puede observarse una característica que se mantiene a lo largo de toda la obra: hay una separación casi absoluta entre el estudio de la forma y el estudio del contenido, como si ambos no se dieran en una misma obra de arte, sino que fueran elementos aislados que pueden ser estudiados independientemente. Ve Schonberg en el primer libro de Lorca, *Impresiones y Paisajes*, muchos de los temas que se van a ir perfilando más nítidamente a lo largo de sus obras: exaltación del yo, placer erótico, Granada, el tema de la muerte y de la nada, el tema de los jardines (que reaparecerá en el teatro). Pero a partir del análisis del Libro de Poemas, observamos una escisión entre forma y contenido. Los poemas son divididos por Schonberg en dos grupos: de un lado los que contienen la “historia del alma”, del otro, los que no. Estos últimos son considerados “relleno”; y los otros son ordenados cronológicamente (aún los que carecen de fecha), siguiendo una hipotética evolución que llevará a Lorca hacia el uranismo. Preocupado por su hipótesis, Schonberg analiza muchas veces sólo aquellos versos en los que ve un posible sentido turbio. Así, por ejemplo, del poema *El diamante*, trata únicamente dos versos: “SE agitan en mi cerebro / dos palomas campesinas”; se pregunta por qué figuran estas aves del campo entre las “aves honorables” (en realidad Lorca habla de cisnes, ranas y grillos) y postula que esas palomas evocan las palomas del “amor oscuro” cantado por Lorca en *El diván de Tamarit*. Pasa luego a analizar la forma de las poesías, pero no

de cada una en particular, sino que generaliza, dando largas listas de personajes mitológicos, bíblicos, de colores, de imágenes (tomadas de Rimbaud y Mallarmé), que aparecen a lo largo de la obra. Nos muestra así elementos que aislados no significan nada, pues tienen su razón de ser dónde y cómo están puestos. Analiza exhaustivamente las influencias sufridas por Lorca durante esta etapa, y las da clasificadas y ordenadas en forma muy difícil de probar: de Maeterlink toma la metáfora de las llaves y los paréntesis antitéticos; de Campoamor, la imagen del pecho de cristal y la imitación de la fábula; de Emilio Carrere, el tema de los recuerdos de la infancia; de Verlaine, los bosques innumerables, etc.

Según Schonberg, este tipo de poesía en la que puede rastrearse la historia del alma, no volverá a darse en Lorca hasta *Poeta en Nueva York*. Los tres libros posteriores al *Libro de Poemas*, son, dice “la vida considerada como obra de arte, y tratada en decorados a la manera de los poetas árabes. Y agrega: “el arte de Lorca en 1921, lejos de servir, rechaza no sólo la confesión, sino hasta las ideas. En suma, se deshumaniza. Un juego? quizá...”

En el análisis del *Cancionero* deberá, pues, Schonberg, dejar de buscar el problema obsesivo, para atender a la poesía en sí. Hace un buen desarrollo de las tendencias del cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, y reconoce acertadamente: “Lorca, fiel a la tradición de Góngora, y al espíritu positivo de Sancho, siempre compone, jamás divaga, y es incapaz de caer en la maraña metafísica total”. Analiza con detención los poemas, pero si antes se quedaba en el contenido, ahora no va más allá de la forma; cree que no puede buscarse aquí otra cosa. Exceptuando dos poemas, “el resto, vacío de contenido, rompe abiertamente con la poesía de inspiración, para entregarse al canto de la forma pura”. Schonberg parece no comprender que una poesía no es menos valiosa estéticamente porque su contenido deje de ser metafísico o trascendental y se torne sencillo, a veces infantil (nunca pueril). Lorca es aquí el “poeta niño”, el poeta “eternamente joven” que nos muestra Guillén.

Siguiendo el mismo procedimiento analiza Schonberg los poemas del *Cante Jondo* y el *Romancero Gitano*. Entiende que al escribir estos versos, está lejos Lorca de su última teoría, expresada en 1936: “ningún hombre verdadero cree en esa broma del arte puro, del arte por el arte (...) En este momento trágico del mundo, el artista debe reír y llorar con su pueblo”. Es que Lorca no ríe, pero sobre todo no llora con su pueblo a través de los romances? ¿Cómo puede decir Schonberg que la gitanería de Lorca es arte deshumanizado? Lorca no trata al gitano como simple tipo pintoresco, colorido, raro, tal como podía hacerlo un romántico; su gitano es un ser gigantesco y vivo, con el cual él se identifica, con el cual él lucha por la vida, por la existencia viva e instintiva, sin reglas que la traben, tratando de vencer esa muerte o ese orden que sin embargo siempre llega. Interpretando el *Romancero* tal como lo hace, Schonberg no puede comprender su esencia; así se entiende que su explicación de los romances se reduzca muchas veces a la narración del argumento, con aclaración del sentido en algunos puntos, o a la repetición del romance con otras palabras, desvirtuándolo, tal como sucede por ejemplo, en el romance de la Muerte de Antonito el Camborio, cuando Schonberg reproduce el diálogo sostenido entre Federico y el gitano: “Antonio Torres

Heredia, noble gitano, ¿quién te ha quitado la vida? — Mis cuatro primos de Benamejí. — Ay Antoñito, haz tu oración! Acuérdate de la Virgen”.

Como este arte se sigue basando, dice Schonberg, igual que el de las *Canciones* y el *CanteJondo*, en la correspondencia de imágenes, analiza luego y trata de explicar racionalmente, separadas del contexto, parte de las imágenes lorquianas. Todo acaba, así, en una serie de preguntas: ¿Qué quiere decir “tarde loca de higueras”? ¿Porqué los guardias civiles ocultan en sus mentes pistolas inconcretas? etc. etc. En efecto, estas imágenes, aisladas, son incomprensibles. ¿Pero acaso no intuimos a través de ellas, vistas dentro del romance, donde deben estar para no perder su significado, lo que quiere expresar Lorca? De no ser así, debemos concluir que Lorca ha fallado en su intento de expresión, que sus poesías no pueden ser entendidas sino por alguien que posea una clave misteriosa, y que por lo tanto Lorca no es un poeta.

Nuevamente con la *Oda a Salvador Dalí* volvemos al problema del amor oscuro. Schonberg, que casi siempre se guardó de interpretar rotundamente imágenes y palabras, y a veces las consideró incomprensibles, aquí, por el contrario, da una suerte de vocabulario que nos permita entender el poema tal como él lo hace: “...basta recordar que la rosa, la rueda, el jardín, las nubes, los grises, el pez, la luna, revisten un sentido fáptico o erótico (...) que “pura sintaxis” designa la cualidad de resistencia de la carne, que el impresionismo en cuestión no tiene nada que ver con la escuela de pintura (...) que “vidrios” significa “recelosos” etc. Pero este intento de interpretación llega al sumun en la *Soledad*, dedicada a Fray Luis de León. “En ninguna otra parte, dice Schonberg, con más indiscreción ha revelado Lorca su secreto y el ajeno, ya que su lamentación nombra al compañero”: el pájaro del que se habla es un cisne, cisne evoca a Leda, Leda al revés se lee Dale y un resbalar de la palatal hará Dalí. La Oda queda así dedicada a Dalí, y como tal debe interpretarse.

Con *Poeta en Nueva York*, se establece nuevamente la separación entre forma y fondo. A diferencia de las *Canciones*, aquí, si el contenido, la desesperación, la incomprensión de Lorca por ese mundo es verdadera (consecuencia de la crisis sentimental que según Schonberg produjo la ruptura con Dalí), la forma es falsa: “el surrealismo es un embrollo metafísico de moda”. “El surrealismo de Lorca carece de sinceridad y autenticidad (...) imita al onirismo más que se entrega a él”. Otra vez se presenta el mismo problema, podemos concebir el contenido de esos poemas separado de su forma? No era esa la única forma de expresar lo que Lorca quiso expresar?

Las Casidas y Gacelas del *Diván de Tamarit* son poemas consagrados al amor, según Schonberg “probablemente al amor oscuro”. “Ella aquí, dice, es él”.

La crítica hecha a las *Estancias por Ignacio Sánchez Mejía*, es muestra de lo que Schonberg es capaz de hacer cuando se enfrenta a un texto sin prejuicios. Aquí, quizá por primera vez contenido y forma se amalgaman, y la obra es tratada y admirada como una unidad.

En cuanto al teatro, luego de enunciar las leyes del drama clásico francés, concluye Schonberg que Lorca nunca se ajustó a ellas (se acerca en *La casa de Bernarda Alba*), aunque sus obras tienen un innegable valor lírico.

Hay en el libro de Schonberg datos que pueden llevarnos a un mejor conocimiento de Lorca y su obra pero la mayor parte de ellos requiere una revisión y un estudio más desprejuiciado.

Marta Scrimaglio

ROBERT BAZIN, *Historia de la literatura americana en lengua española*, Buenos Aires, Nova, 1958.

La traducción al español del manual de Bazin, actualiza un acontecimiento de cierta importancia dentro de la historia y la crítica de la literatura hispanoamericana. Frente a los abrumadores esfuerzos de un Zum Felde o a los no menos prolijos intentos de un Luis Alberto Sánchez (por no citar sino dos ejemplos de un gigantismo típicamente americano), Bazin despliega un poder de síntesis, una capacidad esquematizadora a menudo subyugantes y siempre útiles para el lector que se aventura en tan intrincado campo como lo es el de la literatura de una veintena de países unidos por una lengua común y una historia con rasgos que tienden cada vez más a diferenciarse.

En la noticia preliminar, Raúl H. Castagnino, autor también de notas que aclaran o agregan datos relativos a la Argentina, adelanta el carácter y los alcances que se ha pretendido dar al libro, considerándolo resultado de un “esfuerzo esquematizador”. Bazin se cuida de recordar, por su parte, que no obstante ese reconocido propósito, su trabajo tratará de evitar el peligro de un mero catálogo. Este afán esquematizador rinde su primer fruto al amputar la consideración de la literatura colonial, (riesgo del que pocos historiadores de la literatura americana se libran) apoyándose en la aseveración de que las literaturas nacionales nacen con la independencia política de nuestros países.

Antes de entrar en materia, Bazin trata de definir “las condiciones específicas de las literaturas hispanoamericanas” tomando en cuenta tres elementos: *la tierra, el hombre, la situación del continente en el mundo*.

El primer punto se divide en *los campos* (a) el sentido telúrico, b) la inspiración georgica de Virgilio) y *las ciudades* (a—) megapolitismo, b—) literaturas metropolitanas); el segundo en *las razas* (a—) mestizaje, b—) elemento autóctono, c) inmigración) y *las clases* (a—) la semifeudal o semi burguesa, ni terrateniente ni capitalista, b) escaso proletariado pero diversas gamas de servidumbre y salariado, c—) la de los funcionarios, militares, y clero); el tercero en *el Continente* (el conflicto entre América sajona y latina) y *las naciones* (aisladas por la geografía y la actitud humana, unidas por una comunidad de lengua y destino).

Encontramos puntos discutibles, sobre todo el referente a razas y clases sociales; hay cierta subestimación respecto a la autoconciencia de un proletariado.

Viene ahora el cuerpo del libro, dividido en tres partes o “generaciones”, de diferente extensión según el período abarcado: 1—) 1800-1830; 2—) 1830-1870; 3—) 1870-1900.

La obra concluye con dos apéndices que dan un *Panorama de las literaturas contemporáneas* y las *Literaturas nacionales*, y una guía bibliográfica.

El primer capítulo de cada una de las tres partes principales se dedica a datos generales históricos y literarios. Para la generación 1800-1830 se señala con acierto el período de la Emancipación y algunas características importantes de este momento político en Sudamérica. Surgen los círculos político-literarios, se combate con las letras desde periódicos o panfletos. El periodismo moldea la producción: poemas, artículos de costumbres. La influencia española en los estudios clásicos y la ausencia de tradición americana nivelan los primeros ensayos de literatura nacional. El deseo de definirse como americanos lleva a exaltar al indio otrora combatido y a la tierra propia (esto último es llamado por Bazin "virgilianismo americano").

Bazin insiste en la escasa relación existente entre las letras coloniales y las de la Emancipación, con pocas excepciones dentro de la poesía satírica. Asimismo, ubica en este período el nacimiento de una poesía de fuente y lengua popular, la gauchesca, con Bartolomé Hidalgo (1788-1822).

El capítulo II está dedicado a *El himno patriótico*, estudiándose en especial al ecuatoriano J. J. Olmedo (1780-1847). Se demuestra que su vida "responde a las circunstancias políticas y su educación a los mencionados estudios clásicos y a los españoles contemporáneos". Es decir que ejemplifica el destino público que perturbó los ocios creadores de las minorías selectas americanas. Su obra es calificada de mediocre y fría, salvo la *Oda a Junín* y la *Oda a Miñarica*. Bazin da el plan seguido para la primera y lo ilustra con el comentario de algunos fragmentos; rebate las objeciones hechas al poema y elogia su construcción, la elocuencia sostenida y la buena utilización de todos los recursos oratorios y del arsenal épico y lírico (enumeraciones, descripciones, imágenes, comparaciones), propias de un verbo sonoro y de gran riqueza de ritmos.

El capítulo III corresponde a *El virgilianismo americano*. El autor considera que el sentido virgiliano radica en que el paisaje, que se canta con vigoroso sentimiento, no está dado en sus aspectos salvajes, factibles de interesar más, sino en su cultivo y riquezas. Ve la causa de esta temática en el deseo de oponerse a España; así, se magnifica la geografía y la potencialidad económica de las jóvenes naciones. Señala como antecedentes el interés demostrado por viajeros europeos y por las sociedades criollas del siglo XVIII al ocuparse de tópicos semejantes.

Al unirse este sentimiento de lo útil con el lirismo surge la poesía virgiliana, entre cuyos representantes se cita, como precursor a Lavardén, a V. López y Planes, Fermín Toro (venezolano), Francisco Iturrondo (cubano).

El poeta estudiado especialmente es el venezolano Andrés Bello (1781-1865). Después de destacar su devoción por los clásicos españoles, el historiador lo califica como "la figura intelectual más perfecta que ofrece su tiempo".

Paradójicamente fue un revolucionario y al mismo tiempo un conservador preocupado de no romper con la tradición. Interesa el análisis de *La Silva...* vista como producto de la nostalgia (fue escrita en Londres) y de la fe en el porvenir de América.

En el capítulo IV, sobre *El lirismo personal*, se cita entre otros, a J. C. Lafinur y a Mariano Melgar (peruano) y se estudia particularmente al cubano José M. de Heredia (1803-1839), primer ejemplo de Ulises criollo en la opinión de Bazin, que a las ya consabidas influencias quintanescas y a la educación clásica unió una sensibilidad personal que singulariza su obra.

Bazin lo califica de elegíaco, de melancólico a la manera de Chateaubriand, y analiza el poema *En el Teocalli de Cholula* como obra de ambiente americano y de sentimiento universal, y a su autor como poeta de inspiración desigual que marca un momento de la poesía hispanoamericana: el intento de expresar sentimientos y pasiones, meditaciones filosóficas nacidas de la contemplación de la naturaleza y la historia propias.

El capítulo V, *La poesía satírica*, alude a la larga tradición hispana del género, y al natural burlón del criollo, en el que "afirma su libertad"; la época es propicia por las querellas políticas y la sátira cabe en el periodismo.

Se cita con algún detenimiento a Fray Cayetano Rodríguez, Anastasio M. de Ochoa y Acuña (mejicano), José Batres y Montúfar (salvadoreño), Francisco Acuña de Figueroa (uruguayo): poeta culto que escribe una epopeya burlesca. El poeta usado para ejemplificar es el peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Bazin cree que el Perú es tierra de elección de la sátira: Caviedes, Castillo, Teralla y Landa, Larriva.

En Pardo halla Bazin un desarraigado; educado en España, cuando regresa a su país todo le choea y el mestizo le resulta despreciable. De este disconformismo surgirán una "inspiración, sinceridad y vigor excepcionales que aplicados a temas específicamente americanos dan una sátira tan definitiva que nunca pierde actualidad".

El costumbrismo es tema del capítulo VI, tema al que se presta bastante atención y capítulo que cierra el primer período, el más extenso de los analizados. Bazin considera que toda la generación 1800-1830 fue costumbrista. Ofrece una breve reseña y definición del género costumbrista y sus caracteres principales, así como de la novela picaresca, antecedentes de la novela costumbrista o realista. El costumbrismo sería un género "oportuno en América hispánica, donde cada nación sentía la necesidad de definirse". Bazin cita, desde luego, *El lazareto de ciegos caminantes* (1873) de Concoloreorvo, y los "tipos" ya establecidos por los satíricos coloniales; comenta *El Periquillo Sarmiento* (1816-1831), clasificándola como novela picaresca donde se mezclan los estilos español y francés del género, con un especial sentido mejicano.

Entre los demás costumbristas del continente, tratados en general, se destacan dos peruanos: Pardo, ya visto en la sátira, y Manuel A. Segura; el chileno José J. Vallejo (Jotabeche) que hace costumbrismo provinciano y el mejicano J. J. Pesaco, que con su costumbrismo rural completa el cuadro ciudadano de Lizará.

Segura (1805-1871) es para Bazin un autor injustamente olvidado, cuando merece conservarse como "el más interesante y completo de los costumbristas de su época y el único autor de teatro antes de la floración platense del novecientos que merece sobrevivir". El historiador se detiene en el comentario de sus artícu-

los, a los que halla, descuidados de forma pero amenos en el fondo, y puntualiza su obra teatral, sainetesca, sin pretensiones literarias, pero con valor en lo cómico, en la pintura de tipos y costumbres, en las ideas y lenguaje popular y refranescos. "Todas las ideas de Segura llevan el sello de la sensatez y el patriotismo..." "...creó por primera vez una literatura nacional..."

Llegamos así a la segunda parte: *La generación 1830-1870*. En el capítulo primero, el *contexto histórico* no presenta la unidad del período anterior, dada la evolución independiente de cada país. En general se llega a la organización interna después de luchas anárquicas. El capitalismo acude al encuentro de las materias primas y en algunos países la inmigración a producirlas.

Los *datos literarios* se refieren al romanticismo, movimiento al que Bazin considera de manera absoluta u nproducto de importación para Hispanoamérica, cosa muy discutible; señala luego dos corrientes diversas, en el Pacífico la inspiración declamatoria y de leyenda proveniente de España, en las Pampas el romanticismo de procedencia francesa usado como arma ideológica. Reconoce los aportes del nuevo estilo y entra a precisar una interpretación hispanoamericana del romanticismo europeo: amor a la naturaleza, pero la regional; intento de definición nacional no ya por la historia medieval sino por los antecedentes autóctonos (indianismo), las formas sociales contemporáneas o del pasado inmediato (costumbrismo), y el porvenir (románticos argentinos); amor y defensa de los desvalidos (Cuba y la esclavitud; Argentina y el gaucho perseguido). Destacamos esto último como tesis bastante discutible.

Bazin concluye reconociendo un romanticismo hispanoamericano originalmente paralelo a uno de ensayos políticos y sociales.

El capítulo II formula *Las tendencias de la poesía* en estos términos: se abandonan unos géneros (sátira-oda) por otros (romance-leyenda); se adopta un tono que imita el romanticismo europeo en lo más ampuloso; la introducción del paisaje es tímida e incompleta; el indianismo es la nota original.

El lirismo personal trasunta tristeza; esta melancolía, muchas veces de recetario desvaloriza a la poesía salvo contadas excepciones. Bazin cita algunos nombres y se detiene en Juan C. Zenea (cubano) y Julio Zaldumbide (ecuatoriano), Juan Diéguez Olaverri (guatemalteco) y Luis L. Domínguez.

El indianismo se da como característica fundamental de la poesía uruguaya. Nombres: Adolfo Berro, Alejandro Magariños Cervantes y Zorrilla de San Martín.

El Perú es un caso aparte, lírica tardía y escasamente romántica; se escribe poesía positivista y no se abandona la sátira.

En el capítulo III, *La aparición de la novela*, leemos: "una de las características esenciales de esta generación es el advenimiento y, al mismo tiempo, la abundancia de géneros narrativos...". La novela trataba de apoyarse en dos tradiciones: indianismo y costumbrismo. Bazin señala para la primera corriente, la influencia de Chateaubriand y como obra cumbre *Cumandá* del ecuatoriano Juan L. Mera (1832-1894), la de mayor calidad literaria aunque falseara la realidad y la naturaleza a través del romanticismo francés. El cuento o novela costumbrista supera el artículo de costumbres como género y representa la escuela de la rea-

lidad. La novela histórica, coexistente con el costumbrismo tiene varios representantes con culminación en el dominicano Manuel de J. Galván (1834-1910) y su *Enriquillo*. En la novela social, Bazin observa la influencia de Lamartine, G. Sand, E. Sue, y un propósito crítico y moral en sus representantes hispanoamericanos. Poderosa es asimismo, la influencia de Balzac.

Al capítulo IV corresponde *La evolución de las letras mejicanas*. Bazin fija la Reforma como eje divisorio de dos generaciones que agrupa junto a I. Ramírez y M. Altamirano.

En el primer grupo se encuentra G. Prieto, poeta popular y festivo, prosista del costumbrismo. En el segundo predominan los prosistas J. T. de Cuéllar, V. Riva Palacio. El mayor representante de la generación fue Manuel Altamirano quien dignificó el género iniciado por Lizardi al pulir y componer cuidadosamente sus novelas. Las costumbres y la Historia se conjugan en ellas. *El Zarco* es su obra mejor. Altamirano es paisajista y, como todos los autores vistos recientemente, contribuye por ello a dar un sentido popular y nacional a la literatura mejicana.

El capítulo V se titula *Los discípulos de Del Monte y el nativismo cubano*. El autor citado contribuyó más que con su talento con su generosidad al impulso de las letras cubanas. Se recuerda que Cuba tenía el problema de la esclavitud negra y esto inclinó a los poetas a la protesta social, superando el costumbrismo. El autor que se destaca es Cirilo Villaverde (1812-1894) con la novela *Cecilia Valdés*. Acredita con su vida una mención Diego Valdés, "Plácido", (1809-1844), que representa el espíritu de rebeldía del negro.

Con el Capítulo VI nos introducimos en *Los escritores colombianos y Mosaico*, nombre de un grupo literario y de una revista cuyos propósitos se expresan. En la región de Antioquía, célebre por su paisaje, florece el virgilianismo, con G. Gutiérrez González (1826-1872) que añade vitalidad y savia popular al estilo, ya visto en letras americanas. Pero domina toda la generación Rafael Pombo, (1833-1912) muy culto, contemporáneo de diversas escuelas. Bazin juzga la poesía colombiana disciplinada y poco influida por el romanticismo. *María*, la novela de Jorge Isaac (1837-1895), considerada como idilio romántico, merece justas observaciones dentro de la brevedad general de este estudio.

El capítulo VII se dedica a *Los emigrados argentinos*. El aspecto histórico-social es esbozado con alguna amplitud, para dejar sentada como actitud primordial del grupo "el esfuerzo por "pensar" su país". Se analiza la vida y obra de Echeverría (1805-1851), "introdujo el romanticismo en la Argentina... al tomar la pampa—...—como objeto básico de su poesía indicaba el camino a la poesía nacional". Se lo valora como teórico de la estética y la política y finalmente como prosista por *El Matadero*.

También se estudia con algún detenimiento la obra de José Mármol (1817?-1871) en poesía y novela. *Amalia* es calificada de testimonio de época, y modelo del género en América.

De Juan María Gutiérrez (1809-1878) se dice que "su obra fue un ensayo de síntesis reflexiva", y que disciplinó el romanticismo argentino.

D. F. Sarmiento (1811-1888) es enfocado en su vida y obra con simpatía y

acierto y llamado "genio hispanoamericano" reconociendo su indisciplina y su captación intuitiva y no analítica de los problemas. Bazin considera que sus obras marcan las etapas de la evolución argentina con penetrante inteligencia y en prosa magnífica aunque no trabajada. *Facundo* es objeto de especial estudio.

En una *Conclusión* más extensa que las ya consideradas, el historiador menciona especialmente los nombres de Alberdi, V. F. López y Mitre.

El extenso capítulo VIII trata de *Los poetas gauchescos y los escritores posteriores a Rosas*. Comienza con un interesante intento de ubicación del gaucho; luego se explican los orígenes de la poesía gauchesca, con referencia a los cielos de Hidalgo, que coronan una poesía "trovadoresca" oral, y que añaden dos temas: el asombro del gaucho ante la ciudad y su comentario ante los acontecimientos políticos. El autor se detiene en el estudio de Azevedo (1807-1875), Del Campo y Hernández. Señala en el primero la labor de propaganda política, pronto superada por su capacidad poética. Al estudiar el *Santos Vega* Bazin afirma que la poesía gauchesca se adjudica como tema el propio gaucho y constituye un fin en sí misma.

El camino señalado lo sigue E. del Campo (1834-1880) del cual se analiza el *Fausto*. La comicidad del mismo, sus elementos burlescos, destacan que el tema parodiado no se ridiculiza como en el burlesco clásico sino que se trata con humor pero sin ironía.

Mayor atención aún se presta a J. Hernández (1834-1886) y su *Martín Fierro*. Aquí se recuerda la existencia de un problema gaucho y la posición de lucha y compromiso de Hernández. A la obra en sí se dedica uno de los análisis más extensos dentro del libro de Bazin, y de los más agudos.

Las páginas siguientes se dedican a los escritores llamados cultos: Guido y Spano, Andrade, Mansilla.

El capítulo IX fija *Las grandes personalidades*: Eugenio M. de Hostos (1839-1903) portorriqueño, Juan Montalvo (ecuatoriano), Ricardo Palma (peruano). Las palabras dedicadas al primero no justifican su inclusión en capítulo aparte.

Montalvo (1832-1889) es estudiado extensa e inteligentemente; se le considera "el primer prosista y el primer ensayista de América hispánica"... con "forma y contenido particularmente originales"... Bazin asevera: "en el dominio de la prosa es el precursor del modernismo porque le dió dignidad estética" trayendo como testimonio a Rodó.

De Palma (1833-1919) destaca, como en el anterior, el ser esencialmente prosista y creador de un género, la tradición. Bazin atiende a los elementos componentes de la "tradición" y hasta da una fórmula personal de la misma; el autor parece tener cierta predilección por el costumbrismo, pues lo rastrea en todos los poetas que estudia, hasta el punto de que nos parecen desproporcionadas, en libro de la naturaleza del que reseñamos, las páginas que se dedican a las *Tradiciones* de Palma.

Entramos ahora a la tercera parte: *La generación 1870-1900*. En el capítulo primero se señala adecuadamente el contexto histórico, con referencias claras a

la situación económica y social de los países sudamericanos a merced del capitalismo internacional, y las consecuencias culturales de este sistema.

Las corrientes, empero, son diversas. Por un lado, el modernismo-ariélismo en consonancia con lo dicho, universalista y mirando a la Belleza pura; por otro el telurismo: la literatura social y nacional.

El capítulo segundo habla de *Los últimos románticos*: los líricos Manuel M. Flores, Manuel Acuña (mejicanos), y Pedro B. Palacios (Almafuerte), son tratados someramente dedicándose mayor atención a Zorrilla de San Martín (1855-1931) a quien el historiador denomina el último indianista.

En el capítulo tercero aparece la, para nuestros críticos, tan discutida *Literatura gauchesca* en sus tres géneros, poesía con Rafael Obligado (1851-1920); novela con Eduardo Gutiérrez (1853-1890) y Javier de Viana (1872-1925, uruguayo); teatro con la adaptación de *Juan Moreira*. Con líneas concisas y breves se da una idea bastante completa de tan vasto panorama como el que se pretende abarcar.

Se dedica a *Los premodernistas* el capítulo IV, separados en "poetas puros" y en "agitadores". La abundancia de autores consignados obliga un poco al catálogo del que pretende huir el señor Bazin; enumera poetas consagrados señalando con acierto rasgos sobresalientes y diferenciales de J. del Casal (1863-1893, cubano), Salvador Díaz Mirón (1853-1928, mejicano), M. Gutiérrez Nájera (1859-1895, mejicano), Calixto Oyuela (1857-1935), Manuel J. Othon (1858-1906, mejicano), Leopoldo Díaz (1862-1947) y José A. Silva (1865-1896, colombiano).

Los agitadores José Martí (1853-1895, cubano) y M. González Prada (1848-1918, peruano) son vistos en el doble aspecto de pensadores y poetas. A ambos se dedican extensas páginas y se los valora a través de una presentación honda y vigorosa.

El capítulo V corresponde a *Los creadores del modernismo-ariélismo*, aunando a sí a dos "caudillos", Darío y Rodó..., "de una actitud intelectual, de una toma de posición ante la vida". El choque entre el capitalismo y el ideal de cultura a que se aspira es, como siempre, claramente aludido por Bazin y bien determinadas las búsquedas y hallazgos del movimiento.

Se estudia en especial a Rubén Darío (1867-1916) con gran acierto y en todos los aspectos de su vida y obra; otro tanto puede decirse con referencia a Enrique Rodó (1871-1917). El tema es del evidente interés y conocimiento del autor, quien compendia tan múltiples matices como los que alcanza el "modernismo-ariélismo" con orden y claridad.

El capítulo VI es una atenta mirada a los *Discípulos del modernismo-ariélismo*, que Bazin divide en dos grupos, bautizando sus componentes como "secretos" y "soberbios" tratando de caracterizar así una actitud vital y artística.

Entre los primeros se incluye a Guillermo Valencia (1872-1943, colombiano), Amado Nervo (1870-1919, mejicano), J. Herrera y Reissig (1875-1910, uruguayo), entre los segundos a J. Santos Chocano (1875-1934, peruano) único de los poetas estudiados cuyo valor se pone en tela de juicio en este libro y hasta se lo critica con cierta acritud, y Leopoldo Lugones (1874-1938) del que se dan sucintamente todas sus facetas en un enfoque demostrativo de amplitud de criterio.

En el capítulo VII hallamos un nuevo punto de mira con *La novela y el teatro en la escuela de la realidad*. Este capítulo final trae una acumulación de temas y autores, por lo que todos reciben un trato somero. Rápidamente desfilan los representantes del *realismo costumbrista*; el *humorismo argentino* con algún detenimiento en R. J. Payró (1867-1928); el *naturalismo argentino*; el *indigenismo*, otro punto al que se presta alguna mayor atención y que completa el indianismo tratado anteriormente; y la *prosa artística* destacando a E. Larreta (1875), Carlos Reyles (1870-1939, uruguayo) y no comprendemos por qué bajo este epígrafe, Horacio Quiroga (1878-1937). El *teatro* cierra el capítulo, con algunas líneas dedicadas a G. de Laferrère (1867-1913) y F. Sánchez (1875-1910).

Incluye la obra que nos ocupa dos apéndices brevísimos cuyos temas son *Panorama de las literaturas contemporáneas* y *Literaturas Nacionales*.

El ya expresado deseo de no hacer un catálogo obliga al autor a seleccionar los autores contemporáneos a su juicio representativos para dedicarles algunas palabras. Estos son en poesía Gabriela Mistral, César Vallejo, Nicolás Guillén, Pablo Neruda. A su vez en parágrafo dedicado a la novela se incluye a R. Güiraldes, B. Lynch y M. Gálvez. De Colombia menciona a J. E. Rivera, y de Venezuela a R. Gallegos. Icaza (ecuatoriano) y Alegría (peruano) concluyen este panorama bastante incompleto.

El apartado que se refiere a literaturas nacionales no hace sino sintetizar la síntesis que es el libro en sí, resumiendo los datos bajo el epígrafe de *Literatura argentina, Literatura chilena, etc.* Nos parece prescindible.

El libro tiene algo de manual por la diversidad de los temas enfocados que no permiten un estudio exhaustivo, sin embargo creemos que esto no resta profundidad a la mayoría de los conceptos vertidos, y que la documentación y un espíritu objetivo han primado en el señor Bazin al escribirlo. No separa lo sociológico de lo literario, y establece constantemente la relación con la Europa latina en cuanto ésta influyó sobre las letras hispanoamericanas.

A pesar de cierta preferencia por la literatura argentina y alguna desigualdad en el estudio de las diversas literaturas nacionales, la mirada certera y la expresión ajustada permiten unir la brevedad a la objetividad, mérito más que suficiente para acreditar la utilidad de un manual.

Clotilde Luisa Gaña

NOÉ JITRIK, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1959.

Comienza el ensayo de Jitrik con un prolijo comentario de la crítica anterior de Quiroga. Deducer que ella en su conjunto, desvirtuó la esencia de la obra quiroguiana al colocar al autor por encima o por debajo de sus reales valores, ya sea considerando sus obras sin discriminación o reduciendo su importancia a la de un mero cuentista regional. Partiendo del rechazo de ambas posiciones, Jitrik propone una crítica objetiva que se dirige especialmente a un grupo de obras, aquéllas en que el autor ha logrado alcanzar niveles notables.

Jitrik inicia su crítica considerando dos planteos: uno historicista, es decir la evolución de Quiroga dentro del campo literario y una segunda dirección en la que se analiza la evolución psíquica y espiritual de Quiroga y sus proyecciones dentro de la producción literaria. La evolución literaria sigue principalmente el esquema de la influencia de algunos escritores Maupassant, Poe, Lugones, que predominan unas veces o coexisten otras.

Los cambios vitales, las circunstancias mayores y menores de la existencia del autor (en cuyo tratamiento se evita todo acercamiento de tipo humano) son considerados como resortes de importancia capital mucho mayor de la que podría haber alcanzado alguna de aquellas influencias literarias. Por ejemplo se considera que el tema de la muerte hubiera alcanzado en Quiroga la misma profundidad y dimensión aunque no hubiera mediado la influencia de otros autores; porque es la evolución psíquica del hombre Quiroga, ajena a todo elemento de origen literario, la que posibilita la versión Quiroga de la muerte. Este concepto puede tomarse con alguna reserva pues aunque Jitrik afirme que esa versión pura se da en algunos cuentos (por ejemplo: *Los desterrados*), el tema de la muerte se da en general acompañado de influencias más o menos cercanas de otros autores. Con el fin de hacer resaltar el valor original puro y la profundidad del contenido, Jitrik restringe un poco los límites de la obra quiroguiana de mayor valor.

Por otra parte las consideraciones psicológicas que Jitrik aplica, son por momentos un tanto arriesgadas. Así por ejemplo se considera como obra personal y más lograda, aquellos cuentos en que la muerte asume una dimensión humana propia; característica del autor y se señalan las diferencias existentes entre esos cuentos y el resto de la producción.

Sin embargo en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* luego de indicar cuidadosamente las influencias notorias en los distintos cuentos, se deja expresamente de lado uno de ellos, *El almohadón de plumas*, que aunque pertenece por su estilo al grupo de los anteriormente citados, es excluido de entre éstos al ser considerado como un caso singular de "muerte propia" en Quiroga; es decir algo del miedo a la muerte o de la liberación de la "mala conciencia" del autor acerca de determinados hechos y que éste proyecta en sus personajes, dando así personalidad propia a sus mejores cuentos. Esta suposición basada en el análisis psicológico del autor, es arriesgada en este caso y permite por otra parte que se aplique con razonamientos parecidos a otros cuentos.

Decimos que es arriesgada pues se relaciona o se trata de ver en los personajes del cuento al propio Quiroga y a su esposa o una amada desconocida de la que Jitrik hace mención, cuando *El almohadón de plumas* fue publicado dos años antes del casamiento de Quiroga y es algunos años anterior a la muerte de su esposa o de esa amada desconocida a que alude Jitrik.

El sentido de la experiencia, es considerado por Jitrik, "como un rasgo fundamentalísimo de la literatura contemporánea y motivación del estilo de Quiroga" y a ello atribuye una serie de cuatro contenidos o líneas de acción: "presencia de la actividad como forma expresa de una situación del hombre contemporáneo; la presencia de la soledad como camino para el descubrimiento; y la aceptación

de los propios límites; y la presencia de la muerte como la instancia vital más importante que exige la más dificultosa adecuación de la literatura”.

La actividad aplicada por Quiroga es definitoria de sus personajes y la intervención de aquélla, aclara Jitrik no se debe sólo a la “familiaridad” de Quiroga con las actividades narradas (“familiaridad” debida a su propio conocimiento de las tareas relatadas) sino a la captación de una actitud humana universal, típicamente actual, tal como la pudo captar Hemingway por ejemplo. Hace aquí Jitrik acertadas consideraciones sobre las posibilidades que abrió esta circunstancia a la literatura, donde penetra el hombre común distinto del héroe y careciendo de las cualidades que podrían darle condición de tal.

En cuanto al factor soledad como determinante Jitrik lo considera también de fundamental importancia, pero destruye el mito que al respecto se formara acerca de la personalidad de Quiroga. Esa soledad es proyectada a distintos personajes de los que el crítico abunda en ejemplos. A esta línea se aúnan los sentimientos que despierta la naturaleza, desconfianza, temor ante esa trampa fatal.

La producción literaria es comparada con acierto a una parábola en la que luego de alcanzar alturas elevadas el autor decae hasta retomar sendas superadas ya mucho antes por él mismo. Tales diferencias de calidad fueron reconocidas aun por el mismo Quiroga.

La muerte es para Quiroga un verdadero tema obsesivo. Jitrik en su estudio considera paralelamente la profundidad del tema aunado a la expresión del mismo y concluye afirmando, como ya dijimos, que coinciden para conformar los cuentos mejor logrados y perdurables, la convicción de la muerte como propia y una capacidad de expresión excepcional. Esa acomodación de factores se da “por lo menos veinte veces en la producción quiroguiana, es decir en los cuentos más perdurables de su producción pues atienden a lo que hay de interés metafísico en los problemas e inquietudes del hombre”.

En lo que se refiere a la ubicación de Quiroga dentro del panorama literario se presentan diversas dificultades finalizando Jitrik por desligar toda vinculación a escuela o tendencia por medio de la comparación negativa y rechazando especialmente todo tipo de consideración de Quiroga como escritor “social”. Lo coloca en la línea de Echeverría, Sarmiento, Mansilla y Arlt como iniciador de la literatura.

El estilo en sí no es analizado por Jitrik en forma completa, realiza acotaciones sobre uno u otro fragmento, también observa el empleo de un lenguaje pseudofolklorista que aparece en un solo cuento, *Los precursores*, sin mayores proyecciones y descartado inmediatamente por el autor al advertir posiblemente la falsedad de su propio intento. Además, y siempre dentro del campo estilístico se menciona el tratamiento dado a la naturaleza, que no es en modo alguno descriptivo pero que introduce un paisaje viviente nuevo en la literatura argentina.

Una tabla cronológica preparada por Oscar Masotta y Jorge R. Laforgue, más una guía bibliográfica de Horacio Jorge Becco, valorizan el excelente (y esporádico) intento editorial del Ministerio de Educación, y convierten a esta obra, en su conjunto, en avanzada de nuestra crítica literaria.

Norma B. Desinano

ROBERTO SALAMA, *Benito Lynch*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.

El crítico, al enfrentarse con el material que se somete a su juicio, no puede evitar de manera total, absoluta, la interferencia de sus más íntimas convicciones.

Desde este punto de vista, aún el más objetivo —y el más objetivo es el más consciente de su propia parcialidad— está ya comprometido antes de opinar, comprometido, en el mejor de los casos, consigo mismo.

Esta ineludible intromisión del factor individual, personal, incidirá entonces agudizando ciertos y determinados enfoques, reiterando, insistiendo sobre ciertas y determinadas direcciones.

Lo que antecede se hace particularmente palpable en el ensayo que Roberto Salama dedica a la trayectoria literaria de Benito Lynch.

Asumiendo, por primera vez en nuestras letras, la responsabilidad de presentar un panorama completo del autor de *Los caranchos de La Florida*, Salama recorre su itinerario narrativo proponiendo claves para la comprensión de sus constantes temáticas.

Abocado a la tarea de revisar minuciosamente los resortes interiores de toda una estética, el autor se sitúa alternadamente en dos planos: lo que es la obra de Lynch y su *potencialidad de ser*.

Se establecen así, en primer término, las características sobresalientes del quehacer literario del novelista: relato objetivo, económico, ceñido a los hechos y limpio de digresiones “al que se incorpora el diálogo, con fluidez admirable, condición y particularidad lingüística”; descripciones breves (notación rápida y precisa para ambientar al lector) asociadas, en última instancia, al momento psicológico de los personajes. Esta arquitectura formal contribuye a poner de relieve “la verdad del reflejo, de las particularidades y del núcleo espiritual” de hombres y mujeres constituidos en criaturas literarias. Los personajes de Lynch no se hallan en las antípodas del Bien y del Mal; son seres de carne y hueso y como tales actúan, moviéndose en la constante ambivalencia de su condición humana.

Salama propugna la fórmula Individualismo-Tipismo, para condensar la virtud psicológica de Lynch en la captación de ese doble aspecto que hace que un personaje, conservando sus peculiaridades exclusivas, pueda representar sin esfuerzo todos y cada uno de los componentes de la esfera social a la cual pertenece. “Individualismo que solo cobra universalidad si es típico, si es manifestación de su tiempo, de su clase; si no tiende al ser humano en general, al corazón que late en abstracto, en lugar de estar sincronizado con el ámbito preciso de la sociedad, que incluye, necesariamente, una raíz clasista”.

Pero esta fórmula, advierte Salama, sólo es aplicable a los relatos de asuntos camperos. “Sus personajes de la ciudad han extraviado los vínculos que hubieran permitido entenderlos... como individualidades bien delineadas y excelentes prototipos... Lynch presenta de una manera unilateral el sector burgués de la ciudad, despreocupándose de vincularlo al trabajador, que es lo que primordialmente da su esencia, sus rasgos definidores, y se aplica a estudiar las manifestaciones del corazón, desde un punto de vista humano, general”.

De todas estas premisas surge la clasificación de Lynch como escritor realista. Fino y atento observador de cuanto lo circunda, acumula datos que serán trasplantados con rigurosa imparcialidad. Y la "realidad estable" que se consigna en la vasta producción de Lynch, es el semifeudalismo y el primitivismo vigentes en la campaña argentina, el antagonismo de clases, la enérgica subordinación de una por otra.

El ensayista, fácil es inferirlo de las citas transcriptas, tiende, en todas y cada una de sus conclusiones, a un único, irremplazable objetivo; ese que, a manera de *leit-motiv*, acompaña y sella las diversas apreciaciones: la integración sociológica del novelista y su obra.

Y entramos aquí en el segundo de los planos a que hicimos referencia; plano en el que siempre se corre el peligro de caer en deformaciones y apreciaciones gratuitas.

Por qué lo acomete? Salama ofrece una explicación. Porque "por sobre el límite consciente del creador, la imagen creada emite constantes radiaciones. No hay que darla por extinguida... sino impulsarla, darle libertad, recoger sus llamados..."

La exposición de Salama no siempre es clara. Repeticiones, retrocesos, digresiones, dispersan el hilo del pensamiento obligando al lector a una constante tarea de reconstrucción.

Con todo, el esquema que puede extraerse es el siguiente: La clave que condiciona todo el mundo artístico de Lynch reside en su filosofía, peculiar y especialísima. "La frustración de nuestros deseos e íntimas esperanzas, aún cuando todos los datos induzcan a suponer que alcanzaremos el triunfo. Siempre un impedimento, en la naturaleza misma de las cosas o en situaciones entabladas, nos detendrá, y seremos débiles para vencerlo. La vida se encadena de un modo férreo y no hay como estudiarla sin apuro para descubrir que, indefectiblemente, conduce a la derrota".

Este proceso de íntima frustración, cuya génesis en Lynch, Salama explica y fundamenta con reiteradas (y no siempre felices) aproximaciones entre su vida y su obra, afirma sus raíces en lo ontológico y sólo como proyección radiará hacia lo social: "hechos naturales que responden de algún modo a una deficiencia propia del hombre, del ser humano, que se refleja luego, naturalmente, en el mal ordenamiento social".

De hecho queda así anulada toda esperanza de cambio o modificación de la existencia lo que lleva a nuestro novelista a una postura escéptica, desinteresada, desentendida de lo social.

"No podía abandonar su retraining porque era su defensa contra la infelicidad reinante... y porque así resguardaba mejor la posibilidad de evocar y revivir las bellezas y alegrías de la pampa".

Subyace pues en la producción de Lynch, según concluye Salama, una actitud de evasión, de compensación, que quedaría confirmada con la interpretación literal de una declaración que el mismo Lynch hiciera a César Porcio: "Usted sabe que la vida que no se puede vivir es la que se escribe".

Esta actitud, responde a un interés meramente *individual*, pero al exigirle una

reconstrucción real y viva del mundo añorado, lo obliga a desembocar en una estética *objetiva* como pocas: "Es un empírico, un fervoroso partidario de la comprobación experimental, cuya divisa es observar serena y desapasionadamente". Dotado al mismo tiempo de un principio ingénito de honradez intelectual "escribe con sinceridad, a nivel de cuanto capta y siente. Jamás concilia por no desagradar a la clase dominante; tampoco miente para congraciarse con los de abajo".

Por este camino, y casi sin proponérselo siquiera, toca Lynch la raíz de la realidad argentina, la ve, la palpa, la exhibe. Pero su exhibición, afirma Salama, estaba resentida desde los cimientos.

Su filosofía, en efecto, empaña y macula la estética de Lynch, relativizando su conocimiento, y por ende la veracidad de su tan mentado realismo.

Para Salama, Lynch se debate en un círculo cerrado, dentro del cual no hace sino "rondar alrededor de los mismos aspectos: iguales, repetidos, casi eternos".

La continuidad que se advierte en sus obras, no es por lo tanto, una continuidad evolutiva, sino repetición de motivos. En otras palabras: el universo novelístico de Lynch *no es dinámico*, sino *estático*, porque la concepción filosófica en que se apoya, también lo es.

"Esta idea de que el mundo está mal hecho, ahoga la felicidad y alienta la injusticia, Lynch la concibe eterna, como ley natural". Y este punto de su pensamiento, remata Salama, es, si bien se mira, de índole burguesa.

De todo ello se deduce, y éste es el núcleo de la tesis expuesta, que Lynch, pese a la honestidad de sus intenciones, *se queda en la mitad del camino al exponer una problemática de orden sociológico*, impedido por el escepticismo de su propia filosofía que le veda concebir una modificación de los vínculos humanos, en sentido liberador.

Ello se debe, (y aquí Salama llega a sus últimas consecuencias) a que "estaba preso en un círculo vicioso, le faltaba una teoría de calidad que lo empujara con valor de brújula a investigar".

Le faltaba una teoría de calidad; no cualquiera, por supuesto. Porque en resumen, lo que Salama deplora, es que Lynch no comulgue con los principios de la cosmovisión marxista, que es la suya, considerando que, sólo a través de ella, hubiera alcanzado a completar su ciclo de escritor.

En síntesis. El ensayo de Salama responde a una corriente crítica orientada a lo sociológico que, con carácter revisionista, examina nuestro pasado literario poniendo el acento en la trascendencia social del escritor y su obra.

En el caso de Salama no escapa a lo tendencioso: "Qué sentido tiene escribir si no tiende a iluminar el espíritu del semejante?... La índole de la realidad, para reflejarla sin heridas, exige un realismo dinámico y raigal, que obedezca a una cosmovisión marxista... tal realismo esclarece, orienta, educa el espíritu, ayuda a la acción liberadora, contribuye a la revolución, es decir, a que el Palo Verde deje de serlo y encienda definitivamente".

La posición del ensayista queda así fijada. Los diferentes problemas que plantea a la exégesis un novelista como Lynch no dejan de ser afrontados con documentación responsable y sentido de búsqueda.

Esto no nos compromete en modo alguno a participar de las opiniones del autor. Su enfoque es parcial y eso siempre impone una limitación de juicio.

La valoración de su tesis dependerá, en última instancia, de la mayor o menor adhesión que se dedique a su ideología.

En problema tan esencialmente complejo, como es el de la expresión y recepción, el factor personal, ya lo señalamos, no es el menos atendible por cierto.

En cuanto a la técnica empleada, Salama no ha organizado con tino. Su exposición, como intentamos señalarlo, resulta un tanto confusa y desorientadora.

La profusión de citas, ya por largas, ya por prescindibles, distraen y dificultan el acceso a los planteos fundamentales. Parcela y divide con meticulosidad extrema, no faltando ni las apreciaciones banales ni el detalle inoperante y elemental. (Sobre todo en la clasificación de los personajes, donde la densa minuciosidad evoca a veces un catálogo largo, enumerativo e injustificado).

La distribución peca de antojadiza. Entre los capítulos II y IV, por ejemplo, no existen diferencias substanciales de contenido, y el autor no hace sino repetirse a sí mismo, acentuando, en vez de evitarlas, inútiles dispersiones.

Como saldo favorable debe anotarse un comentario extenso sobre Lynch cuentista y fabulista, aspectos inéditos o poco conocidos de su personalidad literaria.

El esquema final, al ubicar a Lynch dentro de la literatura argentina, deja campo abierto, y muy interesante por cierto, a un trabajo comparativo más profundo.

Un índice de la producción de Lynch y una buena bibliografía, completan este estudio.

Laura Milano

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR y LUIS FRANCO, *Historia de la literatura argentina*, tomo V, Buenos Aires, Peuser, 1960.

Aparece este tomo con un ajustado y meritorio estudio de Augusto Raúl Cortazar, sobre *folklore literario y literatura folklórica*, producto de su incesante labor en la problemática de nuestro folklore. Al rigor metodológico y bibliográfico se aúna un manifiesto amor por nuestra expresión popular en un momento en que asistimos a la revalorización de estas creaciones intuitivas, irracionales e ingenuas. Procesos similares tuvieron lugar en España, donde después de una primitiva etapa de romances populares y canciones de gesta, la literatura culta (Lope de Vega, Góngora, etc.) retoma dichos temas y formas populares, y logra así uno de los mejores frutos de sus Siglos de Oro; en una etapa posterior, en la misma corriente, García Lorca hace resurgir ocultas y maravillosas tonalidades del alma española. Alemania vive igual proceso —fundamentado filosóficamente por Herder— y el tema de Sigfrido, Los Nibelungos, los graciosos pastores y sirenas de los lieder son retomados genialmente por Goethe, Shiller, Heine y Wagner por último, logrando dar por primera vez al mundo, a partir de su expresión más

particular una visión profunda y certera del espíritu alemán. Por procesos similares pasan Francia, Inglaterra, etc. Consideramos que retomar el viejo camino del folklore significa un eficazísimo modo de que el argentino logre comprenderse a sí mismo, manifieste su espíritu nacional y alcance en el mundo de las artes, la resonancia universal que le corresponde. Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que dicho proceso de reencuentro está tomando fuerza en nuestro país empezando así a cumplirse el profundo anhelo de nuestro gran romántico Echeverría, de valorizar primeramente lo nuestro sin dejar de conocer las expresiones de otros países. Por este motivo, recibimos con sincero regocijo los trabajos de Cortazar y Franco, esperando promuevan otros estudios y creaciones tendientes a enriquecer la comprensión de nuestra realidad.

Seguiremos el itinerario de Cortazar para dar una síntesis de su estudio, si bien diferimos con ciertos conceptos que iremos puntualizando a medida que los mismos se presenten.

Dicho estudio se inicia con un planteo que tiende a clarificar el concepto de folklore —ya enunciado en su trabajo “Confluencias culturales en el folklore argentino”, Buenos Aires, 1944— y deslindar el folklore literario de la literatura folklórica. Considera que “todo proceso de folklorización comienza por un acto personal ya simplemente imitativo ya de verdadera invención o descubrimiento, pero si sólo en eso queda, si no alcanza resonancia social, si no se “colectiviza” no llega a ser folklore, en cuya perenne re-creación anónima participan los componentes de los grupos populares” (pág. 20). El folklore literario o folklore propiamente dicho, denominado “literatura oral” por Sébillot, está compuesto por los romances, leyendas, tradiciones, cuentos, coplas y villancicos, como producto de la necesidad de expresión del pueblo, necesidad colectiva por la cual él mismo cumple o llena una función recreando. Se caracteriza por ser: popular, colectivo, anónimo, empírico, oral, tradicional, localizado, funcional.

Por folklore nuestro entiende los diversos elementos que fueron constituyendo nuestra sustancia folklórica, cómo a pesar de los movimientos o fenómenos culturales: descubrimiento, conquista, colonización, evangelización católica, se mantuvieron nuestras vivencias más antiguas; la formación de nuestro pueblo en su carácter de receptor de nuevos elementos y depositario de los autóctonos. Bajo el título de folklore literario se insertan reseñas sobre las colecciones poéticas o cancioneros y las de especies narrativas en prosa. El autor no olvida mencionar aún aquellos trabajos realizados sin mucho rigor documental, pero que merecen recordarse por ser los primeros y difíciles intentos de recopilar asuntos folklóricos. Los cancioneros han sido clasificados de acuerdo a *regiones abarcadas*. Siendo nuestra poesía tradicional fuertemente arraigada en la española, predominan en ella las coplas, derivadas de los romances o en su forma original, los refranes, sentencias y romances en menor proporción; del mismo modo el metro utilizado, en mayor parte octosílabo, constituye testimonio innegable de la influencia del medioevo y Siglo de Oro español. A propósito de esto Cortazar recuerda el interesante y valioso estudio de Juan Alfonso Carrizo, “Antecedentes hispanoamericanos de la poesía tradicional argentina”. Por último quedan los cantares en quichua con su correspondiente versión española, aquí el autor señala la necesidad de realizar

una tarea exhaustiva que clarifique objetivamente el origen de este venero poético. Por *literatura folklórica* considera el material específicamente literario y que responde al contacto del autor con la realidad folklórica. (El subrayado es nuestro).

De acuerdo al concepto de folklore y literatura folklórica que Cortazar tiene, nos preguntamos porqué ha incluido algunas obras ya que no responden a la enunciación hecha por él mismo. Al ejemplificar dicho concepto ha tenido en cuenta obras que escapan totalmente a lo enunciado teóricamente por él. En el caso que Cortazar decidiera que es correcta la inclusión de dichas obras, tampoco comprendemos porqué ha excluido la casi totalidad de la literatura argentina. Vamos a aclarar esto que puede resultar confuso o exagerado: o literatura folklórica responde al contacto del autor con la realidad folklórica y consideramos obras como "El herrero y el diablo" de Juan Carlos Gené, cuyo tema central ha sido tomado de la leyenda de Miseria que figura en la novela *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, quien a su vez la recogió de labios de los paisanos, dejando de lado a la novela *Don Segundo Sombra* ya que su creación responde a un objetivo costumbrista o incluimos no sólo a esta novela sino a todas aquellas que de un modo u otro expresan nuestra realidad, social, política, nuestras costumbres, etc. es decir la casi totalidad sino la totalidad de nuestra literatura.

En el extentísimo material que analiza y considera ya como literatura folklórica o como folklore literario se mencionan sin mayor detenimiento o se omiten aquellas obras o corrientes que atañen al hombre ciudadano, a la urbe e incluso aquella interesantísima zona limítrofe entre campo y ciudad: el arrabal y su hombre. Si incluimos, como lo hace Cortazar, el sainete eriollo, no podemos dejar de reconocer que todo ese ámbito se encuentra expresado por el tango, la milonga, gran cantidad de los poemas de Borges y el movimiento martinfierrista, intento válido de reencuentro con nuestra identidad. Por lo tanto pensamos que sería necesario revisar el concepto de folklore y reconsiderar lo que se entiende por literatura folklórica.

Siguiendo con el planteo de Cortazar, sintetizamos a continuación el estudio de los diversos ámbitos.

Ambito jujeño: Se inicia con una descripción del paisaje y su relación con el hombre que lo habita, ejemplificando el estudio de las costumbres, la vida familiar, sus tradiciones y fiestas, con trozos bien seleccionados de las obras de Fausto Burgos, José Armanini, Daniel Ovejero, Horacio Carrillo, Atahualpa Yupanqui, Alberto Córdoba. Cortazar señala insistentemente la supervivencia de ritos indígenas amalgamados en forma curiosa con expresiones del culto católico y lo confirma a través de los autores ya señalados. Asimismo en el caudal literario-artístico típicamente jujeño, cita algunas leyendas como la del crespín, recogida por Julio Aramburu. En "Leyendas montañosas", la leyenda que explica por qué no se encuentran mineros en el cielo, la recoge Ovejero en su cuento "Zacarías Huanca en el cielo"; Alberto Córdoba nos narra los legendarios orígenes de la baguala y Atahualpa los de la zamba, el bailecito y el waiño en "Piedra sola".

Ambito noroéstico: Como en el estudio anterior inicia con una visión panorámica del paisaje más acogedor y benigno, determinando características psíquicas de mayor extroversión. Anota Cortazar que Quiroga describe al hombre no-

roéstico de carácter alegre, mientras que Julio González en "Tierra fragosa" destaca como carácter saliente su tristeza, mutismo y desaliento, concluye definiendo al hombre de dicho ámbito como laborioso, sobrio y hospitalario mientras vive en el medio nativo; su carácter en apariencia reconcentrado se expande entre los suyos. La religión católica vuelve a presentarse mezclada con las pervivencias indígenas. Algunas figuras rituales reaparecen como la legendaria Pachamama. Debemos recordar que el folklore noroéstico se encuentra influido por los dioses menores del paganismo incásico. La literatura folklórica expresa los mitos y leyendas perdurables en esta región, lo hace en forma poética o narrativa. Entre los autores Cortazar menciona al salteño Juan Carlos Dávalos, al riojano Arturo Marasso, a Joaquín V. González, César Carrizo, Ciro Torres López, Luis L. Franco, Rosa Bazán de Gámara, Alberto Córdoba, Carlos B. Quiroga, Roberto Payró, Nicolás González Iramain, Irma Cairoli de Liberal. Recuerda "La guerra gaucha" de Lugones, destacando los elementos de esa región utilizados con las dotes de estilista del modernismo que hacen perdurable a esta obra. En cuanto al género dramático el material es exiguo, cita la obra de Ponferrada "El carnaval del diablo" y el drama en verso de Juan Carlos Dávalos "La tierra en armas" (epopeya de Salta). Entre otras novelas, menciona "las tierras de Inti" de Roberto Payró, "Mis montañas" de Joaquín V. González, "La mirada en el tiempo" de Marasso, "La vida en Cachi" de J. C. Dávalos y "la maestra normal" de Gálvez, donde se describe una fiesta en La Rioja. El mundo sobrenatural y su magia es expresado por Julio Sánchez Gardel en el poema trágico "La montaña de las brujas".

Ambito cuyano: Parecería justificado incluir en un sólo ámbito, el noroéstico y el cuyano, por la presencia de la Cordillera de los Andes, pero sabemos que en la demarcación de las áreas no sólo interviene el aspecto geográfico. La poesía y la tradición han hermanado a las tres provincias: Mendoza, San Juan y San Luis en el país de "Cuyo". La cordillera está presente en sus novelas: "Mi tierra y mi casa" de Juan Pablo Echagüe, "Tierra de huarpes" del mismo y "Leyendas y cuentos argentinos", "El camino de las llamas" de Hugo Wast, "El valle reunido" de Juan Conte Grand; la nieve también aparece en los poemas de Alfredo Bufano, en "Presencia de Cuyo", "Los poemas de la montaña" de Alfredo Tudela; el agua en los poemas de Berta Elena Vidal de Battini y en otros de Bufano. Viejas leyendas aborígenes han dejado su huella en el libro de Juan Gutiérrez Gallardo "Huilla cuyan ches" (leyenda de la gente de Cuyo) y los huarpes en "Recuerdos de provincia" y en los autores sanjuaninos Echagüe, Conte Grand, Nicanor Larrain, Berta Elena Vidal de Battini, Alfredo Bufano. En contraposición a los ámbitos anteriores aquí aparece la casa solariega en vez del rancho, con sus amplias dependencias, bien descritas por la señora de Berrondo "El buho de la tradición", "Hogares modelos", "Un hogar de hace cien años", donde se incorporan las viejas familias patricias con sus costumbres, debido a la influencia hispánica. En este ámbito lo folklórico y lo gauchesco se mezclan fácilmente dada la posibilidad de campo abierto. Podemos decir que aparecen las estancias, los puestos, etc. La participación colectiva de la siembra, cosecha y trilla (denominada minga) da oportunidad a festejos en los que la expresión folklórica se desarrolla espontánea-

mente (bailes, música, danza, recitados, etc.). Asimismo la vendimia que de por sí exige la intervención simultánea de hombres y mujeres, engendra reiteradas fiestas que promueven la perdurabilidad de la expresión folklórica. El autor expresa el interés que tendría para el folklorista documentar las manifestaciones entretreídas en torno a la vid y sus derivados y señala a Juan Rómulo Fernández, quien, en breves páginas entreve las posibilidades de tan fecundo tema. La documentación existente es más rica respecto de la sociedad tradicional y culta que respecto del sector humilde y campesino. Sus intérpretes, la señora de Berrondo (San Luis), Lucio Funes (Mendoza), Fernández y Echagüe (San Juan). Hace referencia a la incorporación del gringo (título de una novela de Fausto Burgos) a quien también se refiere Bufano. Las leyendas locales han tenido singular aprovechamiento por parte de los autores cuyanos. En un capítulo de "Mi tierra y mi casa", titulado "La región y su leyenda" se refiere a la del Aconcagua y la de la derrota de los huarpes por los hijos del Sol. La leyenda del crespín reaparece también en este ámbito y Podetti la incluye en "De estirpe nativa". Dicho tema aparece en la poética "Poemas lugareños" de Antonio Esteban Agüero y "Campo y soledad" de Berta E. V. de Battini. Merecen singular mención los cuentos populares de tono macabro, festivo, etc. (Rómulo Fernández, Hugo Wast y José Ramiro Podetti). La señora de Battini recogió los cuentos de animales de la tradición oral puntana. Tanto por el valor de su contenido, como por el valor estilístico y de gran raigambre folklórica, debemos citar "Las mil y una noche argentinas" de Draghi Lucero. A Podetti le debemos la labor de recopilación de las coplas y cantares, prologada por Juan Pablo Echagüe. Nuevamente la superstición, las prácticas terapéuticas de carácter mágico, encuentran eco en los cuentos de la señora de Battini.

La diferencia entre la literatura del norte y la del ámbito cuyano, señala Cortazar, radica esencialmente en la ocasionalidad de la aparición de supersticiones y mitos indígenas en esta última y su repetición reiterada, en la primera.

Ambito patagónico: Presenta una cultura folklórica heterogénea, debido a que sus elementos integrantes han sido demasiado dispares. "A los descubridores siguieron luego, en estos últimos ochenta años, los exploradores, los colonos, y los misioneros que iniciaron la ocupación pacífica de la Patagonia. Aventureros unos, hombres de empresa otros, conquistadores de almas los últimos y extranjeros casi todos". (p. 199 - Cortazar). Desde el diario de Magallanes hasta nuestros días, el material sobre dicho ámbito, debido a navegantes, marinos, militares, hombres de ciencia, sacerdotes, etc. es enorme. Pero debemos llegar hasta nuestro siglo para encontrar material específicamente literario. Roberto Payró y Fray Mocho, el primero con "La Australia Argentina" —recopilación de una serie de artículos aparecidos en La Nación— y el segundo con "Mar Austral", fueron los pioneros que ampliaron el campo de nuestra literatura, incorporando la Patagonia. Años después, Ricardo Rojas, desde su retiro involuntario, nos entrega otra serie de artículos, publicados también por La Nación, y que posteriormente quedarán recopilados en el libro "Archipiélago". En él cuenta los mitológicos relatos de los indígenas fueguinos, los que actualmente se están extinguiendo. A Lobodón Garra (Liborio Justo) debemos ("La tierra maldita") relatos bravíos sobre la Patagonia

salvaje y los mares australes, con excelentes descripciones de la naturaleza del continente e islas.

Enrique Campos Menéndez publica "Kupen", en el que también son frecuentes los personajes indígenas, a Rubén Darío (h.) debemos "La amargura de la Patagonia" y a Mauricio Rosenthal "Pampa nevada". En territorio de Neuquén Berta Koessler se ocupa de la documentación de los cuentos y leyendas de origen araucano. Martín Camino, oriundo de esa zona ha publicado "Chacayaleras", "Nuevas chacayaleras" y "Chaquiras". Las huellas del indio podemos rastrearlas en "Una excursión a los indios ranqueles" de Lucio V. Mansilla y a Estanislao S. Zeballos debemos "Painé" y "La dinastía de los zorros", su continuación "Relmú, la reina de los pinares" y la novela "La dinastía de piedra", cuyo personaje central es Callvucurá, todas obras que merecen el elogio de Cortazar. José Luis Pérez nos relata la historia de una familia india en "El viejo Chubut". Pedro Inchauspe en "Allá en el sur" defiende al indio frente a la sordidez de los blancos. El gaucho eriollo o el escandinavo, galés, italiano o vasco acriollado aparecen en el libro de Félix San Martín "Entre mate y mate" y la presencia del ventisquero cobra vida en "Lago argentino" de Juan Goyanarte. Cerraremos dicho ámbito con las palabras de Cortazar "no queda sino esperar ilusionados que nuevos testigos y participantes de esa vida rústica la documenten en su realidad auténtica o la universalicen en alas del arte, para que los argentinos experimentemos la emoción de saber que nuestras tierras del sur son cada vez más gauchas, más criollas, más nuestras" (p. 216).

Ambito pampeano: Contrariamente a lo que ocurre con el ámbito del noroeste y el cuyano, los que presentan caracteres semejantes, el que ahora nos ocupa se distingue por tener características distintas de los anteriores no sólo desde el punto de vista geográfico, sino también por la presencia del elemento humano: indio, gaucho y extranjero. La incorporación y la exaltación del paisaje pampeano, "todo cielo y horizonte, en inmenso campo verde", tiene lugar con Echeverría en "La Cautiva", quien siguiendo las normas del romanticismo europeo fija su vista en lo autóctono, paisaje, tipos humanos, etc. Cortazar cita a continuación las obras de Hudson y Cunningham Graham, para después ocuparse de las descripciones de la pampa en Lugones, "Zogoibi", y en el denso ensayo de Martínez Estrada "Radiografía de la pampa". Destaca la obra de Lucio V. Mansilla "Una excursión a los indios ranqueles" a cuyo valor literario se suma el técnico de sus descripciones, el "Facundo" de Sarmiento. No podemos dejar de mencionar los enfoques parciales de la pampa que aparecen en "Los caranchos de la Florida", "Painé", el capítulo "El cangrejal" de "Don Segundo Sombra" y a Molina Massey con "De los tiempos de antes". El estado cambiante de la naturaleza, tormentas, sequías, incendios, se reflejan en "De los campos porteños" de Lynch; las obras de Acevedo Díaz, Novillo Quiroga y Miguel Etchebarne y "El diablo en pago chico" de Payró. El mundo de la flora y de la fauna aparece en Hudson, Lugones ("Alas"), Rafael Obligado y en "Zogoibi", "Santos Vega" de Azeasubi, "Relmú" de Zeballos y "Pasto puna" de Justo P. Sáenz. La zona limítrofe entre pampa y ciudad, la tierra de nadie, el arrabal en Fernando Gilardi en "La mañana" y Silvano Corujo. Con referencia al carácter de los habitantes de dicho ámbito, Cortazar agrega

los cuentos de Manuel Ugarte, los dramas y comedias de Sánchez García Velloso, los poemas gauchescos clásicos y el poema de Etchebarne "Campo de Buenos Aires". En estas obras estudia la psicología de los boyeros, bailarines, matones, milicos, patrones de estancia, domadores y reseros. Menciona los "Romances de la tierra" de León Benarós, donde la figura del baqueano de Lavalle, José Alico, inspira uno de los mismos. El cambio de la fisonomía de estancia en chacra, en la que reina el gringo, se pinta en "Cancha larga" y en "Argentina te llamás", de Acevedo Díaz; "Cuentos de muerte y de sangre" de Güiraldes y "La gringa" de Sánchez. El tema del inmigrante aparece también en Eugenio Cambaceres, A. Argerich, Manuel T. Podestá, y en casi todos los sainetes de principios de siglo. "Gauchos y gringos" de López de Gómara, "Los salvajes" de A. Ghirardo, "La pampa gringa" de Alcides Greca, "El inglés de los huesos" de Lynch. Lo puramente indígena queda al margen del enfoque de Cortazar y por lo tanto éste considera que el lector interesado en dicho tema puede remitirse a su obra "Indios y gauchos en la literatura argentina".

La mujer, elemento integrador de la familia, es vista por Cortazar, a través de numerosas obras donde ésta aparece serena y armoniosa, sosteniendo la unidad conyugal o por el contrario provocando las situaciones más dramáticas. Asimismo es estudiada con ejemplificación constante la actitud del hombre para con la mujer, en numerosas novelas y obras dramáticas. No es siempre la vida hogareña lo más realizado en la vida del gaucho, a veces esa vida aparece como un cumplimiento futuro e inalcanzable o como un ciclo ya cumplido y nostálgicamente formulado a través de distintas expresiones artísticas. De la vida familiar destaca la importancia de las comidas, el asado, la mazamorra y el mate, además de ser elementos casi imprescindibles en la vida doméstica, son otro factor de relación y comunicación entre los gauchos. El autor destaca las actividades de la vida campestre (el rodeo, la yerra, la esquila, el pastoreo, baño de las ovejas, el retajo) que condicionan al gaucho a sentir "el culto del coraje", culto por el que se pone a prueba las más de las veces, pero que él conserva como una razón de ser; el zanjar las dificultades más riesgosas constituyen su vida misma. Y no se encuentra solo: la presencia del perro y del caballo forman parte de ese mismo culto, uno y otro son los instrumentos y afectos con los cuales se realiza. Necesario es aclarar que la copiosa y exhaustiva documentación de Cortazar nos hace imposible insistir en enunciarla, porque no queremos caer en repeticiones innecesarias, bástenos consignar, a modo de ejemplo, que el Martín Fierro de Hernández es mencionado en todo momento.

La pulpería es el lugar donde se descargan las trabas convencionales, allí el gaucho, con la compañía del alcohol, desafía el mecanismo represivo del Estado y exalta la expresión de la música y la danza. Las cuadreras representan también un elemento de importante competencia.

El payador, figura legendaria en nuestra literatura, ha sido tomado magistralmente por distintos autores: Ascasubi, Sarmiento, Obligado, Hernández. Actualmente se ha comprobado que la lucha que tiene lugar en la payada y que hace que el payador vencido desee morir y ser enterrado en "Campo verde" es una idea que aparece ya en la silva de varios romances de 1551 y se extiende por can-

cioneros españoles, portugueses e hispanoamericanos hasta nuestros días. Los cuentos y leyendas figura en Don Segundo Sombra y en las obras de Godofredo Daireaux, Hudson, del Padre Monticelli. Lo sobrenatural y lo mágico no presenta el grado de obsesión de los ámbitos noroesteños. Los distintos autores que se ocupan del tema coinciden en que la verdadera creencia católica se ve trastocada en superstición.

Para interpretar al hombre pampeano tomamos la definición de Cortazar "la pasión por la libertad intergerrima y altiva, superaba en el gaucho a la ambición, al amor y a la muerte misma"... "en muchas obras de arte surge una imagen del gaucho que por milagro del arte trasunta más intrínseca verdad que la resultante investigación técnica minuciosa".

Comprendemos que dentro de esta división la provincia de Santa Fe debe resultar difícil de clasificar debido al enorme aluvión inmigratorio recibido por ella, pero aún así creemos que además de otras características, reafirmadas por el proceso histórico santafesino, se encuentra más cerca del ámbito litoral y pampeano que del central.

Ambito litoral: El Paraná y el Uruguay abrazan este ámbito de montes enmarañados, lomas, cuchillas, bosques que hacia el norte van encerrando el cielo abierto. Tierra de lagunas y esteros, de rica vegetación y pájaros cantores hacen su idioma cantarino y fresco. Pero también tierra de contrastes, de inundaciones y sequías, de voraces incendios desatados por una chispa, lluvias torrenciales que obligan a emigrar al hombre, elementos naturales que configuran el carácter del litoralense, fluctuante entre el optimismo y la angustiada inseguridad. Puntualiza el autor dichos factores a través de la poesía de Rafael Obligado que canta al Paraná, la prosa de Gerardo Pisarello en "Che retá", "Los isleros" de Castro, los cuentos de Gudiño Kramer y Mateo Booz, "Viaje al país de los matrones" de Fray Mocho, "Los gauchos judíos" de Alberto Gerchunoff, "Los gauchos colonos" de Mario César Gras y muchas obras más que trasuntan el carácter del habitante de este ámbito supersticioso, algo crédulo, valiente, leal al patrón e inseparable del amigo, capaz de jugarse la vida por él, tan diferente por su espontánea comunicabilidad del hombre del norte, y por su inclinación al canto, más alegre, por sus bailes llenos de matices. El autor ha tenido en cuenta al clasificar el caudal literario tanto las leyendas que aparecen en la producción poética y en la prosa narrativa como los episodios de la auténtica vida provinciana que se conserva en algunos pueblecitos: "Viento Norte" de Alcides Greca, "San Antonio gaucho" de Mateo Booz. En cuanto a las leyendas aparecen personajes míticos como la salamanca, la luz mala, el caburé, el urutaú y el kakuy en obras de Leguizamón, Alvarez, Esquer Zelaya, Rolla, Muniagurria y Pisarello. Estos mismos autores recogen cuentos festivos que constituyen lo más nutrido y sabroso del folklore litoralense. Resultan interesantes las estampas del litoral "Imá Guaré" de Rosaura Schweizer. La zona guaraní se encuentra enriquecida por la herencia indígena, en cambio hacia el sur, las creencias en las ánimas, las agorerías aparecen pero sin ocupar un lugar preponderante. El payé, el mano santa, el rezador, los promeseros, son formas populares de expresiones mágicas.

Ambito de la selva: En esta zona en que la selva impera, Cortazar se ve consi-

trazado a centrar su exposición en dos temas: "la naturaleza y el hombre (y la primera significa aquí selva y río); el tipo humano está representado por el mensú, el bracero, el peón" (p. 331, Cortazar). Referencias al paisaje se encuentran en Jacinto A. Figueredo, descripciones del río, la sequía, la lluvia torrencial del trópico en Félix M. Pelayo, Ernesto L. Castro, Armando Cassella, Horacio Quiroga, Eduardo Dughera, Juan S. Lacava, Ayala Gauna, etc.; a la flora y a la fauna: Federico Gauffin, Germán de Laferrere, Alfredo Varela, Raúl Larra, Ernesto L. Castro, Juan Ambrosetti, Filiberto de Oliveira César, García Carbone, Eduardo Dughera, Crisanto Domínguez, José Bergallo, se hacen alusiones a las bailantas, pero no se alude al canto, sino cuando llegan arrieros o gauchos de la mitología guaraní, con sus payés o duendes "poras", aparece en las obras de Fariña Núñez y "Caáyari" de Alejandro Magrassi, quien alude a Aó-aó, las plumas del caburé, yasy-yateré, Caá-porá-fantasma del monte. La religión católica aparece mezclada con supersticiones relacionadas con las "ánimas" y hasta con la Semana Santa, se conserva el culto de la virgen de Itatí.

Ambito central: Presenta este ámbito características diferentes dentro de sus distintas zonas, motivo por el cual Cortazar divide su estudio en tres párrafos: 1) Salta, "La Frontera" y Tucumán; 2) Santiago; 3) Santiago del Estero, a la que llama "verdadera ínsula mediterránea", por reunir aspectos más nítidos que le dan unidad, "desde el clima áspero a la lengua quichua sobreviviente". La frontera, que comprende una pequeña parte de Tucumán, sur de Salta y norte santiagueño, está conformada por el bosque subtropical y las sierras pampeanas, cuyo elemento humano, el gaucho norteño fue retratado con vigor por Dávalos. Parte de la provincia de Córdoba constituye la zona meridional del ámbito central, zona que ha perdido su fisonomía folklórica a causa del factor turístico, por esto su bibliografía es escueta y reúne los legados del colonialismo que aún perviven en los círculos conservadores.

En la zona de la frontera aparece el gaucho en lucha con la hacienda chúcará y el monte hirsuto, moviéndose en un escenario apartado del resto del ámbito central como lo describe Dávalos. Con una concepción fatalista del destino, mezcla el culto de la Santísima Virgen con su mitológico Magre del Monte, quien protege su ganado en la selva.

La zona de Salta sirvió de tema a Juana Manuela Gorriti: "El mundo de los recuerdos", "Sueños y realidades", así como Fausto Burgos "Valle de Lerma" Bernardo Frías, Ernesto Aráoz y José Palermo Riviolo y a la poetisa Emma Solá en "La madre del viento".

Julio Aramburu y Fausto Burgos, Alberto Córdoba, han tomado por tema Tucumán. Burgos en un libro juvenil "De Tucumán" relata cuentos cortos, describe el carnaval y presenta supersticiones y escenas populares. Aramburu en "Tucumán" evoca episodios basados en recuerdos propios que le da cierto matiz de nostalgia. Ambos autores han tratado también la zona jujeña. Alberto Córdoba escribe "Cuentos de la montaña", donde recuerda el área de la puna y la novela "Don Silenio" que transcurre entre el norte de Tucumán y los valles calchaquíes.

Los seres sobrenaturales: el duende, la mala ánima, Mayujmama, dueña de los caballos acuáticos o calimayos, son reflejados con una concepción animista por

Tobías Rosenberg en "Palo 'i chalachal" y "El alma de la montaña". Fortunato Mendilaharsu en "Cruz diablo!" presenta al paisano en idios campesinos, labores del campo y bailes de carnaval, la historia del Uturunco, hombre convertido en tigre. "El patio de la noche" y "Hombres grises, montañas azules" obras de Pablo Rojas Paz, presentan escenas del medio provinciano, la leyenda del Esteco, el velorio del angelito, la cacería de chanchos de monte, la cruz de ceniza para detener la lluvia, pero su tratamiento es más estilizado.

La literatura folklórica cordobesa no presenta la riqueza de la santiagueña, sin embargo Cortazar destaca el extenso poema de Ataliva Herrera "Bamba", "poema de Córdoba colonial", por la riqueza de los elementos folklóricos, hace un análisis valioso del mismo, señalando la riqueza de su fantasía, frente a la cual toda exigencia de rigor histórico desaparece, oscurecida por la belleza del poema. No podemos resistir la tentación de transcribir el juicio que de Lugones hace Cortazar, al referirse a "Los romances del Río Seco":

"Todo esto aflora con naturalidad, sin esfuerzo aparente; se diría un respirar sereno o la palpitación que señala en la epidermis, con débiles latidos, el bullir de una sangre nutrida en las más fecundas reservas de su ser.

Considérese, en fin, que esta noble materia ha sido plasmada en forma poéticamente perfecta, *no en el sentido de alarde y virtuosismo verbal, como otros poemas del mismo autor, sino con expresión enjuta, esencial*; una aureola de gracia le da el matiz definitivo, y con esto se logra *uno de los ejemplos más excelsos de poesía folklórica argentina*". (pág. 389, Cortazar) (El subrayado es nuestro). Coincidimos en el juicio sobre el poeta, disentimos en su inclusión dentro de la literatura folklórica.

La zona santiagueña es estudiada con mayor detenimiento que las anteriores, por tratarse, como anticipara el autor, de una ínsula mediterránea. Ejemplificando con las obras de Jorge W. Abalos, Blanca Irurzun, Clementina Quenel, Pablo Lascano, Gregorio Guzmán Saavedra, Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, ("El país de la selva") donde recuerda la transformación de la naturaleza llevada a cabo por el hombre, quien, talando árboles modificó bruscamente no sólo la fisonomía de la provincia, sino también la idiosinerasia del hombre, hecho que se refleja casi como un castigo de la profecía del dios satánico Zupay.

Tanto Canal Feijóo como Ricardo Rojas en "El país de la selva" nos dan una descripción certera del carácter del hombre santiagueño tan dispar del gaucho pampeano. "De la estructura mediterránea argentina" del primer autor, "pone de manifiesto el poder absorbente y tutelar de la tierra santiagueña sobre sus hijos, aún después de haberse éstos alejado, para quemar sus más puras esencias espirituales en la hoguera de la gran ciudad" (Cortazar, pág. 366).

Blanca Irurzun en "Emoción"... interpreta agudamente el carácter del hombre santiagueño. Cortazar señala también la vigencia popular del quichua, traducida en la obra de Jorge W. Abalos. "Shunko", fenómeno que no tiene parangón sino con las tierras del Altiplano y del Perú. Sobre la vida cotidiana y los trabajos que se cumplen en ella no existe gran documentación, en "Shunko" y "Changos" hay algunas referencias. Carlos B. Gómez, Guzmán Saavedra y Clementina Rosa Quenel nos presentan distintos aspectos: la lucha contra la cre-

ciente, la labor en la selva, el regreso angustiado del hombre que al volver deshecho del obraje, encuentra su rancho abandonado. Las costumbres, las tradiciones y las fiestas patronales, el culto del Señor de los Milagros y la virgen de Sumanpa, el carnaval, son descriptas a través de los autores citados anteriormente y a quienes debemos agregar a Di Lullo: "Agonía de los pueblos" y la "Expresión dramática popular" de Canal Feijóo. Respecto de los cuentos, coplas, refranes, danzas, tejidos, los autores se han visto en la necesidad no sólo de documentar, sino de plantearse el complejo problema de la aparición de formas cuzqueñas y la disyuntiva de esto llegó o no a una cristalización. En cuanto a la expresión literaria, tanto Canal Feijóo como Rojas, se plantean el problema del bilingüismo quichua-español (aparecen voces del siglo XVI y XVII español). Hay una evidente preponderancia de la voz indígena. Los autores ya citados y en especial Blanca Irurzun se refieren a la música, "Ante la tierra quieta, el canto quiere el movimiento del hombre; exige con avidez sensual el ritmo del oleaje que se traduce en zamba y la comunicación sensual y sonora que se repite en el zapateo del gato y la chacarera" de "Emoción..." (citado por Cortazar, pág. 369). En "Música de mi pueblo" la misma autora dice "La melodía acompaña y sostiene la copla, y ambas se integran en la danza con un ritmo común" (Cortazar, pág. 380). Si nos interesa la expresión plástica y dramática, aconsejamos al lector remitirse a Blanca Irurzun en "la soledad en la lírica y en la plástica".

El mundo sobrenatural santiagueño abunda en elementos mágicos: el tuco responde a la pregunta quichua indicando con su vuelo algarrobales en fruto, el nina-quiru o pájaro de dientes o pico de fuego, la centella que es atraída por el caballo blanco, el yuyo que tiene el poder de tornar invisible al hombre, la lechuza, anunciadora de desdichas. Todos estos pueden encontrarse en los autores citados anteriormente, así como las alusiones al retorno de las almas al mundo terrenal en "Los difuntos" de Ricardo Rojas, quien toma nota de curanderismos, supersticiones y nigromancias, y en "La muerte y la vida" de Blanca Irurzun. La trascendencia que tiene el mundo sobrenatural, los mandingas, el basilisco, el alma mula, el kakuy, el zupaytoro en el folklore santiagueño y la forma en que trasciende en su literatura, podemos reconocerle una vigencia innegable. Algunas supersticiones tienen evidente correspondencia con tradiciones de honda raíz hispánica, más que hispánica, medioeval, como el caso de la cueva de la salamanca, difundida por todo el país, pero que se presenta en este ámbito con características que la diferencian. Ricardo Rojas ha tomado dicho tema y lo ha incorporado a la dramática nacional en su obra de difícil representación "La salamanca", que fuera estrenada en el teatro Cervantes, en 1943.

Con referencia al mundo sobrenatural de Santiago concluye el estudio de los ámbitos, término que nos indica la complejidad de los factores que lo conforman, medio geográfico, formas de vida, hechos folklóricos, supervivencias indígenas comunes y el espíritu que les presta una misma tradición local. Han sido consideradas muchas ciudades dentro de los diversos ámbitos: por ejemplo Córdoba o las ciudades de Cuyo, etc. pero en la medida en que éstas conservan rasgos de la época colonial, es decir, de la tradición hispánica. Parecería que se hubiera enfatizado en la corriente colonizadora del norte, ya que no se tienen en cuenta

ciudades como la de Santa Fe, casi tan antigua como las anteriores y en la cual también perviven costumbres tradicionales.

Incorporar a Hudson en este tomo dedicado al folklore, nos indica que la confusión con respecto a folklore y literatura folklórica se ha generalizado, por lo cual reiteramos nuestro pedido de revisión de los mismos.

Este criollo norteamericano, pasó los primeros años de su vida a caballo de dos culturas, por un lado su madre —del nuevo mundo del norte— de quien recibió los primeros conocimientos, por el otro la pampa, su maestra de la naturaleza. Hudson fundió esta doble vertiente en el espíritu de todas sus obras y "su estilo liso y grandioso es la pampa misma" (Franco, pág. 431).

A través de las páginas de Franco se logra una verdadera aproximación a la personalidad de Hudson. Su sensibilidad, su sentido pánico, su concepción de que el hombre es "amalgama de naturaleza, instinto y alma", que la vida ultracivilizada constituye una represión sistemática de aquella parte natural que alimenta el alma, son destacados a lo largo de este estudio con interpretaciones sutiles de "Allá lejos y hace tiempo", "El ombú" y "Una cierva en el Richmond Park". El hecho de que viviera hasta pasados los ochenta años, habiendo sido desahuciado alrededor de los veinte, es señalado por Franco como una voluntad gozosa de vivir: alegría por toda la naturaleza viviente, los pájaros y su canto, las flores con sus diversos colores y formas. El crítico se detiene en destacar el modo en que Hudson describe a cada uno de ellos, su agudo sentido auditivo, la capacidad extraordinaria de aprehender el mundo sensible. Anota Franco la similitud del mundo de Hudson con el de Martín Fierro, mundo de la pampa sin límite donde podía cabalgar horas enteras sin más compañía que su caballo y su largavista, gran gozador del panorama que se abría ante sus ojos, ofreciéndole hasta en los seres más simples una fuente más rica y directa de conocimiento que la que pudieron prestarle sus maestros y los libros. Reconocido por el mundo como uno de los grandes prosistas de la época actual, recuerda a Franco la figura del centauro Quirón, "el sabio y piadoso maestro de Aquiles", proponiéndolo como ejemplo de "alto desafío a las posibilidades de nuestro espíritu criollo".

Se cierra dicho tomo con una ordenada y extensa bibliografía de folklore literario y literatura folklórica, un índice analítico de temas y aspectos folklóricos.

Noemí Ulla - Lucrecia Castagnino

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE LETRAS

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

El Rey de las "Cantigas".

Los árabes y la literatura fantástica en España.

El Romance del prisionero.

La novela picaresca española.

El "Lazarillo de Tormes".

Cervantes, testimonio de épocas artísticas.

Cervantes y América.

Quevedo y "El Parnaso Español".

Un quevedista español: Torres Villarreal.

Anedotario muy incompleto de Menéndez y Pelayo.

Menéndez y Pelayo en su letra.

Una novela de Don Juan Valera.

.....

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

Prólogo.

Introducción. 1. *Apreciación histórica y social del episodio rosista.* 2. *Volumen de importancia de la literatura condicionada por el rosismo,* por Adolfo Prieto.

La poesía, por Oscar V. Grandov y Hebe Monges.

La novela y el cuento, por Gladys Maricón, Noemí Ulla, Laura V. Milano, Gladys L. Ramat y Ada M. Cresta.

El teatro, por Ana M. Deforel y Nélida M. Lanteri.

El periodismo, por Elena C. Carrero.

La literatura autobiográfica, por Lucrecia Castagnino y Gladys S. Onega.

1. *Símbolos, signos e imágenes del rosismo.*

2. *El rosismo como tema de impacto popular,* por Clotilde Gaña y Ada R. M. Donato.

Apéndice bibliográfico.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 1, 96 págs., Rosario, 1959.

Carta-Prólogo al lector.

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

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

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

Dos ediciones del "Facundo", por Emilio Carilla.

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

Comentarios bibliográficos, de Carlos E. Saltzmann, Ada D. Carril, Noemí Ulla y Hebe Monges.

en prensa:

LA FORMA EN GONGORA Y OTROS ENSAYOS, por Oreste Frattoni.

LA LITERATURA ARGENTINA VISTA POR UN CRITICO BRASILEÑO EN 1844, por Félix Weinberg.