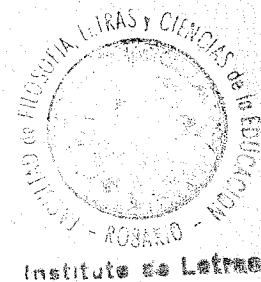


Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Letras

año 1959 - n. 1



# 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. |
|---|------|
| CARTA-PROLOGO AL LECTOR .....   | 5    |
| LUIS ARTURO CASTELLANOS, <i>El camino francés y las creaciones literarias del medioevo español</i> .....                | 9    |
| ORESTE FRATTONI, <i>Para la lectura de un "Sueño" de Quevedo</i> .....  | 29   |
| ALDO F. OLIVA, <i>"Trilce" de César Vallejo. Poema XXIII</i> .....  | 39   |
| EMILIO CARILLA, <i>Dos ediciones del "Facundo"</i> .....  | 45   |
| ADOLFO PRIETO, <i>Los dos mundos de "Adán Buenosayres"</i> .....  | 57   |
| COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS.   |      |
| CARLOS EDUARDO SALTZMANN, <i>César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón</i> , por Juan Larrea .....          | 75   |
| ADA DONATO CARRIL, <i>La novela española contemporánea (1898-1927)</i> por Eugenio G. De Nora .....                     | 82   |
| NOEMÍ ULLA, <i>Historia de la literatura argentina</i> , por Rafael Alberto Arrieta y otros colaboradores. Tomo I. .... | 85   |
| HEBE MONGES, <i>Historia de la literatura argentina</i> , Tomo II .....   | 88   |
| NOEMÍ ULLA, <i>Historia de la literatura argentina</i> , Tomo III .....   | 91   |
| HEBE MONGES, <i>Historia de la literatura argentina</i> , Tomo IV .....   | 93   |

## CARTA-PROLOGO AL LECTOR

Una primera tentación hubimos de vencer al decidir la redacción de esta carta-prólogo. Y fue la de anticipar el voluminoso plan que nuestros buenos deseos tienen programado para el presente y para el futuro del *Boletín de Literaturas Hispánicas*. La segunda tentación, sofocada también como la primera, nos aconsejaba enumerar las dificultades que traban, hasta en los aspectos más inusitados, la puesta en marcha de un plan elemental de trabajo. El primer número de este *Boletín* es, tal vez, la ecuación aproximada entre lo que quiso hacerse y lo que la realidad permitió que se hiciera: un inquietante testimonio que tanto puede probar la ineficacia de quienes emprenden esta empresa, como indicar las duras circunstancias que prohijan nuestro desvalido quehacer universitario.

En este sentido, no vacilamos en reconocer todo lo que a carencias personales pueda atribuirse; pero en mérito a esta aceptación séanos lícito también registrar las más graves carencias del contorno. Nuestra vida universitaria tiene suficientes raíces en el tiempo como para disipar cualquier sospecha de improvisación, y contó, casi siempre, con un número de profesores y de estudiantes adecuado a las necesidades mínimas del país. Nuestra vida universitaria posee todos los datos externos que acreditan saludable vigor y venturosa disponibilidad de reservas. Padece, sin embargo, de un extraño mal, cuyo primer diagnóstico pudo inscribirse ya en los claustros que acogieron la juvenil turbulencia de Tejeda. El estudioso de las diversas disciplinas, agotadas las posibilidades de exámenes y de materias, diluye de inmediato sus esfuerzos en tareas ajenas a las específicas de la Universidad. No es el caso

dilucidar ahora las razones de esta conducta. Basta señalar, como un hecho objetivo, la deserción de los estudiantes, una vez concluídas sus carreras; y hasta —por qué no decirlo— el clima de ajenidad que se observa en el propio mundo universitario, la actitud resbaladiza, y frecuentemente equívoca, con que se viven los problemas fundamentales.

El afincamiento, la adherencia real a la vida universitaria, se ha resuelto hasta ahora por casos de excepcional vocación docente y por no menos peregrinas vocaciones en el campo de la investigación. El grueso de la población universitaria evade estos destinos por los cuales la Universidad existe, y para los cuales, en gran medida, debiera existir.

La idea de publicar el presente *Boletín* nació condicionada por esta problemática. Padeció en todo el proceso las penurias comunes a nuestro quehacer universitario: la desconexión, la inestabilidad y la falta de confianza en la tarea propuesta. Pero la idea de publicar el *Boletín* nació también con el generoso apoyo de quienes acuerdan a este tipo de esfuerzos el carácter de fórmula de solución por excelencia.

La labor de Institutos, en la que la Universidad debe cargar el máximo de intensidad, tiene su corolario natural en la edición de seminarios, revistas y libros. Ellos registran la silenciosa tarea de los estudiosos y permiten la compulsión y valoración de los resultados. Y ellos obran en favor del afincamiento de estudiosos con particularísima eficacia. Esperamos que el *Boletín de Literaturas Hispánicas* cumpla de alguna manera con estos objetivos.

En cuanto al nombre del *Boletín* y a su implícita elección temática, debe declararse que el mismo resultó de una serie de consultas entre la Dirección del Instituto de Letras y los profesores de sus cátedras afines. No somos fanáticos de la especialización; entendemos, sin embargo, que la tarea universitaria debe concentrarse, en cuanto tal, en los límites estrictos de cada una de las disciplinas que la integran, y en ese sentido propugnamos la edición de una revista o boletín para cada una de las cátedras que conforman el rótulo general de Letras Modernas. Dificultades económicas y el reconocimiento de que no se ha logrado igual plano de madurez en todos los casos,

volvieron necesaria la postergación de tales propósitos. Y debió resolverse entonces sobre los alcances de un único boletín editable.

Entre la presunta dispersión de una revista general y el impracticable programa de revistas especializadas, la idea de una revista que agrupara solamente a las literaturas de lengua española apareció como aceptable criterio de transacción. La unidad idiomática y el común acervo histórico-cultural, fueron los supuestos teóricos que mejor apuntalaron esa idea; como asimismo, la fácil comprobación de que las diversas literaturas del mundo hispánico son las que reúnen, en nuestro medio, el mayor número de estudiosos y de interesados.

LA DIRECCIÓN.

## EL CAMINO FRANCES Y LAS CREACIONES LITERARIAS DEL MEDIOEVO ESPAÑOL

por LUIS ARTURO CASTELLANOS

Los discípulos del Santo, en doloroso peregrinaje, conducían a través de los mares el cadáver del compañero amado, el primero entre ellos que había sido bendecido con el martirio. Querían enterrarlo en España, en Galicia misma, para que se mezclara a las tierras que había evangelizado con su palabra llena de pasión: para que Santiago el Mayor reposara cerca de Iria Flavia, donde la propia Virgen le había marcado el camino de angustias de su apostolado. Transportado por el amor de los suyos, símbolo del amor divino que sublimó su vida, allí quedó. Sus restos, cubiertos por la maleza que los protegió de persecuciones y de sacrilegios, fueron descubiertos milagrosamente en tiempos del rey asturleonés Alfonso II el Casto.

Entonces nació a su alrededor la ciudad de Compostela para custodiarlos, custodiándose a su vez con esa santidad. Y de toda la España cristiana, reconquistada de a pedazos al moro en un ejemplo de incansable coraje, los peregrinos llegaron, mezcladas todas las clases sociales, confundiendo reyes, soldados y labradores, para inclinar la cabeza ante la reliquia, para implorar humildemente la protección del Apóstol. Poco tiempo después, la peregrinación a Santiago de Compostela fue para la Cristiandad tan importante como la visita a Roma o a Jerusalén. Los cronistas árabes, al ver avanzar estas caravanas dificultosamente por los viejos caminos trazados por el romano, las compararon con hileras de hormigas. Dice un embajador del Emir Alí Ben Yusuf, en el siglo XII: "Es tan grande la multitud de los peregrinos que van a Compostela, y de los que vuelven, que apenas deja libre la calzada hacia Occidente".

Los creyentes llegaban de todas las naciones, y tantos iban desde Francia, que el camino que seguían y la puerta por donde entraban em-

pezaron a llamarse, en Compostela, “camino y puerta de los francos”. En ese lugar donde se oían, según el testimonio de Guido de Borgoña, todas las lenguas del mundo, los franceses constituían el contingente más numeroso. Se habían reunido primero en las iglesias, al iniciar la ruta, para recibir el bordón y la escarcela, insignias de la peregrinación, y empezaban el camino: desde el valle del Ródano, por Arlés, Montpellier, Toulouse, para cruzar los Pirineos por el puerto de Aspe, venían unos. Otros desde la meseta central, del Limosín, de París, llegaban a reunirse en Burdeos, pasaban a Ostabat, en los Bajos Pirineos, atravesaban a la altura de Roncesvalles y llegaban a Pamplona y Puente de la Reina, desde donde partía la larga carrera que se llamó con justicia, en la Edad Media, “el camino francés”.

A lo largo de toda la ruta se expresaba la solidaridad para los peregrinos; las abadías, los hospicios, los hospitales se abrían en generoso ofrecimiento y los romeros franceses no se sentían extraños en esas tierras que su fe recorría. Y esa solidaridad que se creaba entre todos durante las horas de la travesía, se afirmaba más tarde cuando ya junto al sepulcro y frente a las torres de la catedral, pasaban la noche en vela en muda adoración, o cuando juntos recibían al día siguiente la absolución del legado, antes de la misa.

Célebres durante todo el medioevo, las peregrinaciones a Santiago tuvieron tres siglos de máximo esplendor, desde fines del XII, acaso por efecto de la bula de Alejandro III, que ratificó a Compostela las gracias del jubileo concedidas por Calixto II, y las hizo perpetuas. Por la importancia de los peregrinos y por los riquísimos dones que llevaban, y tentaron muchas veces la codicia de los reyes, el camino estuvo siempre abierto. Primero iba por tierras montañosas y bordeaba la costa vasca. Luego fue reemplazado por el otro, que ya indicamos, que cruzaba desde Puente de la Reina por Nájera, Sahagún, hasta León y Galicia.

Fue Sancho el Mayor, de Navarra, el que permitió que el camino francés cobrara máxima importancia y abriese posibilidades cargadas de futuro a las relaciones internacionales de España. De tal modo, la trascendencia de la dinastía navarra, que da origen al nacimiento de Castilla como reino, con todo lo que ella representa en la suerte posterior de lo español, es también considerable en estos primeros pasos del dialecto de Castilla, y en las relaciones culturales de la región con Francia, allende los Pirineos. En el siglo XI, que abre nuevo período para la Reconquista, terminado ya el azote de Almanzor, nacen también las li-

bertades municipales hispánicas, con las exenciones acordadas por condes y reyes a las villas para atraer pobladores; así surgen los primeros fueros castellanos. Son los mismos años iniciales del siglo XI en que Sancho de Navarra traza nueva ruta a los peregrinos compostelanos. Porque hasta entonces la marcha hasta el santuario gallego resultaba penosa y difícil: a partir de Roncesvalles seguía un camino quebrado y áspero, entre montañas. Sancho lo desvía y hace que atravesase por la tierra llana. Desde entonces el movimiento se hace más intenso, millares de devotos de toda Europa acuden a la catedral compostelana; es también entonces cuando la abundancia de franceses entre los romeros convierte a esa ruta en "el camino francés". A su vera nacen poblaciones, verdaderas colonias, que hacen aparecer, en los arrabales de las ciudades del camino, los "barrios de francos".

También fue Sancho el Mayor quien inició la introducción en España de las reformas eclesiásticas. Hasta entonces la Iglesia de España, gracias a su relativo apartamiento del resto de Europa, tenía mayor autonomía y caracteres propios, entre ellos el de la liturgia visigótico-mozárabe. Sancho estableció la reforma cluniacense en los primeros monasterios, y ella se extendió después rápidamente. Menéndez Pidal, en *La España del Cid*, nos ha narrado detalladamente ese proceso de europeización de la liturgia española, y ha recordado las pretensiones del Papado a considerar España como patrimonio de San Pedro, pretensiones contra las que surgiría una vigorosa oposición política, y la leyenda de las luchas del Cid y su señor contra el Emperador y el Papa, que cuentan la *Crónica Rimada* y el Romancero.

El camino francés crece, y se hace mayor el pasar de peregrinos, y el quedarse de muchos francos a lo largo de la ruta. Tan poderosos llegan a ser los barrios francos, que en Toledo, en Oviedo, en Sahagún y en otras ciudades, llegan a tener jueces y merinos propios.

Una abundante cosecha lingüística va quedando también en los surcos del habla popular española, con los primeros galicismos, que hoy nos suenan, en muchos casos, como viejos vocablos castellanos, tradicionales y reacios a toda innovación. Los peregrinos fundan *mesones* y allí sirven *manjares y viandas* de toda especie. Y el *vinagre* llega a España para sazonarlas. Se aclimatan las voces *mensaje* y *homenaje*, y el nombre de *palafrén* para un caballo de camino. Y un tan español como Berceo usará *cosiment* por *benevolencia*. Y el *deleyt* y los *vergeles* se incorporan a la vida de Castilla.

Por esas rutas del peregrinar hacia la tumba del Apóstol Santiago, avanzaban por los campos de España las voces de las gestas francesas, cargadas del peso del Gran Emperador de la barba florida, y de sus compañeros de lucha. No queremos decir con esto que la épica de España derive de la francesa, tesis abandonada desde hace tiempo por toda investigación severa. Han pasado ya los días en que Gastón París opinaba que España no había tenido epopeya, y rechazaba la idea de que los romances fueran desgajamientos de antiguas gestas. Para él, los cantares españoles eran derivación de los franceses.

Hoy no se discute la independencia de ambas poesías épicas, ni su común origen en las de los pueblos germánicos que invadieron las diversas zonas del Imperio Romano. Las más antiguas de las narraciones castellanas, como la primera gesta de los infantes de Lara, o las referentes al último rey godo, o a Fernán González, son anteriores a toda penetración conocida y ponderable de la influencia francesa. Esta comienza a ejercerse desde comienzos del siglo XII, con las crónicas del falso Turpín y del monje de Silos; pero ya a fines de la centuria anterior hubo contacto activo entre los dos países, especialmente durante el reinado de Alfonso VI, tres veces casado con princesas transpirenaicas. Sus hijas contrajeron luego enlace con franceses, Raimundo y Enrique de Borgoña, los dos famosos príncipes que cita el *Poema del Cid: don Anrric e don Remond*, “aqueste fo padre del buen enperador”. Afirmación ajustada a la verdad, pues Ramón de Borgoña fue padre de Alfonso VII, el llamado Emperador, que reinó entre 1125 y 1157. Y francés era el abad de Sahagún, Bernardo, después arzobispo de Toledo; y francés era Jerónimo de Perigord, ese *don Jerome*, que el Cid designó obispo en la Valencia por él reconquistada.

Justamente en el *Poema del Cid*, compuesto en los mismos días de Alfonso VII, se perciben ya los influjos franceses de manera clara e indudable, si bien en una proporción escasa con respecto a la totalidad del *Poema*. Menéndez Pidal considera de imitación francesa la repetición del indefinido *tanto* en las enumeraciones descriptivas (“veriedes tantas lanças premer e alçar, / tanta adágara foradar e passar, / tanta loriga falssar e desmanchar, / tantos pendones blancos salir vermejos en sangre, / tantos buenos cavallos sin sos dueños andar”). Método enumerativo que se repite en el poema de *Las mocedades de Rodrigo* y en los romances, y que deriva directamente de las *chansons* francesas, donde es un verdadero lugar común, un recurso archiusado de la retórica jugla-

resca. De imitación francesa es también la oración de Jimena, y muchas oraciones posteriores que aparecen en otras gestas, en los poemas de elecería y en el Arcipreste. Y el mucho llanto de los héroes para manifestar su dolor. La epopeya francesa, como dice Menéndez Pidal, es especialmente lacrimosa. Lacrimosidad que llegará luego a los libros de caballería y encontrará su arquetipo en Amadís, quien justificará la frase del barbero cervantino, de que prefería a Galaor, porque era tan valiente como su hermano y mucho menos llorón.

Por el mismo camino francés llegaron los héroes carolingios, tanto en las propias *chansons* francesas como en su fama y en su significación heroica, para ser cantados por los juglares españoles. Los héroes francos no son, en España, extranjeros. Se cumple así, de nuevo, un fenómeno común en la epopeya germánica, en que la comunidad de héroes y temas en los diversos pueblos y tribus era completa. En el caso francés, la lucha de los guerreros carolingios contra los sarracenos y otros infieles, hizo de ellos héroes de toda la Cristiandad. Como entonces no valían los criterios nacionalistas que, modernamente han creado lo que Toynbee llama "mentalidad provinciana", como entonces la cristiandad europea era toda una, esos héroes pasaron a convertirse en paladines de toda Europa. Desde la zona de Islandia, donde se gestaba la que se ha llamado civilización cristiana del extremo Occidente, hasta Escandinavia, del mar del Norte hasta Italia, la *Chanson de Roland* y las demás gestas francesas se cantaron, tradujeron y recrearon. Y es natural que así ocurriese en España, por la cercanía de ambas naciones, y por el fácil acceso que el camino francés abría a la entrada en la península.

No hay que olvidar, tampoco, que en el mismo camino francés, ya en tierra española, estaba un lugar que debía mover grandemente la imaginación de los juglares, Roncesvalles, y en Blaya la tumba de Roldán. En tal sentido, es bueno recordar lo que dice Becker, el famoso descubridor del manuscrito de Copenhague, fuente de los *Milagros* de Berceo, con respecto a la invención de los cantares de gesta, y especialmente de la *Chanson de Roland*: "La aparición de tradiciones, leyendas, anécdotas, etc., debidas al azar, no implica necesariamente como consecuencia la formación de cantares de gesta, de tal forma que pueda decirse que, dada la existencia de la leyenda, debía producirse el cantar. Tenía que ocurrir, además, la feliz coincidencia de que un poeta dotado de espíritu de observación y de una fuerza creadora geniales, conociera aquella tradición en un momento oportuno, cuando él, a su vez, se hallara

en un estado de ánimo adecuado para que la leyenda cobrase vida en su interior y le impulsara a perpetuar su visión personal en un cantar de gesta. Sobre todo en los primeros cantares, que carecían todavía de modelo directo, la convergencia de estas circunstancias favorables era indispensable. Sin la tumba de Roldán en Blaya y sin el campo de Roncesvalles en el camino de las peregrinaciones, la llamada de Roldán hubiera dormido sin duda eternamente, y el nombre del héroe no hubiera sido más que un sonido vacío en la "Vita" de Eginhardo. Pero si un venturoso azar no hubiera llevado a Roncesvalles, Blaya y Burdeos a un poeta con capacidad y afán creadores, precisamente cuando se recogían los recuerdos del combate en la retaguardia y se intentaba darles nueva vida para edificación de los peregrinos, y si ante la vista de los montes y las quebradas, y al escuchar los relatos de sus informadores, el poeta no hubiera visto resurgir ante sus ojos a los francos caídos y no hubiera oído morir las quejumbrosas notas del elefante de Roldán, no tendríamos *Chanson de Roland*, y tal vez ni siquiera hubiera existido la antigua epopeya nacional francesa. En efecto, sólo un poeta maravillosamente inspirado y suficientemente informado podía crear los primeros cantares, que no derivan artificialmente de fuentes escritas, sino que brotan de una intuición poética viviente. Como todo fruto del espíritu, el cantar de gesta depende de determinadas causas; pero precisamente porque estas causas sólo pueden provocar un resultado positivo si actúan conjuntamente sobre un sujeto determinado, cada poema es un producto del azar o de la libertad humana, y no el resultado fatal de leyes naturales".

Quiere decir, pues, que este camino francés que pasa por tierras de España, que esa fe ardiente que movía a los romeros a recorrer la ruta de Santiago de Compostela, puede haber sido uno de los factores determinantes del nacimiento de la maravillosa epopeya del medioevo francés, y de la obra máxima del género.

Y en todo lo que se refiere a la épica castellana, que llena con sus cantares los siglos que van del X al XIII, ese camino del peregrinar compostelano será ruta donde se produzcan acontecimientos esenciales. Si pensamos en las leyendas y gestas perdidas, cuyos rastros han quedado en las crónicas medioevales, referentes a los condes de Castilla, veremos claramente cómo la peregrinación de Compostela tiene que ver con las andanzas del ciclo épico. Detengámonos brevemente a considerar una de las leyendas, tal como ha llegado hasta nosotros en las diversas fuentes del medioevo.

La historia de Fernán González se conoce, especialmente, por obra de un poema de clerecía, que reproduce sin duda episodios de una gesta precedente. Y en ese poema por dos veces, al menos, la ruta compostelana se vincula directamente con la suerte del héroe castellano. La primera vez cuando yace prisionero en Navarra, víctima de la traición urdida por la reina de León. Es un peregrino el que hace saber a doña Sancha que Fernán González sufre prisión por su amor. Y a ello se debe su liberación por la infanta, previo juramento de desposarla. Más tarde, cuando una nueva traición del rey leonés lo tiene prisionero en la capital del reino, doña Sancha marchará como romera en el camino de Santiago, logrará ver al preso y lo hará escapar, vestido con sus ropas, mientras ella ocupa su lugar en la celda.

Si tanta importancia tiene el camino francés en la leyenda de Fernán González, no es ajeno a las desventuras de su hijo Garcí Fernández, el caballero de las blancas manos, el de las dos condesas traidoras. La primera llegó por la ruta milenaria de los peregrinos, junto con su padre, y se enamoró del castellano. Y por ese mismo camino se fue, años más tarde, con otro conde francés que peregrinó a Compostela y se llevó de regreso a su compatriota. Es también por ruta de peregrinación por donde marcha el conde castellano a consumir la venganza, hacia el santuario de Rocamador. Y vuelve con la segunda mujer, más traidora aún que la primera, pues a sus intrigas se debieron la prisión y la muerte de Garcí Fernández.

Por las huellas de los peregrinos seguían llegando a la península la sangre y el espíritu europeos. Las modificaciones que en ese espíritu surgían, alcanzaban las tierras castellanas por la ruta francesa, y las hazañas de los francos revivían allí con nuevas empresas creadas por la leyenda y por el arte. Arribó la *Chanson de Roland*, como ya dijimos, y con ella los demás poemas relativos al Emperador y a sus compañeros de heroísmo. Y en tierras españolas nacieron, como respuesta a la *Chanson*, otros cantares épicos que siguen los temas del juglar francés, pero introducen cambios, producto de su propio sentido creador, o contraponen a la figura del héroe carolingio otra, nutrida de entrañable sentido nacional hispánico. Son los dos casos: el *Roncesvalles* español, y la gesta de Bernardo del Carpio.

El *Roncesvalles*, poema escrito alrededor de un siglo después del *Poema del Cid*, en el primer tercio del XIII, sólo es conocido por un fragmento de cien versos conservado casualmente; pero debió de

tener, conforme al estudio de Menéndez Pidal, alrededor de cinco mil. El tema es semejante al de la *Canción*; pero con datos totalmente nuevos, como la presencia en Roncesvalles de Reinaldos de Montalbán, que reemplaza a Oliveros como segunda figura de la gesta, o la de Baldovinos, el hermanastro de Roldán. Y presumiblemente, a juzgar por las derivaciones del Romancero o por el texto del *Ronsasvals* provenzal, mostraba ya una ampliación y dramatización del breve episodio de la muerte de Alda, que aparece en la *Chanson* francesa. Y fueron los tramos del camino francés los que recorrió el planto del gran Emperador, desde las creaciones de su propia tierra, hasta llegar a darnos, en el verso castellano, la descripción que leemos en el fragmento de “Roncesvalles”:

“Aquí veo atal cosa, que nunca vi tan grande;  
yo era pora morir, e vos pora escapare.  
Hoy he perdido esfuerzo con que solía ganare  
¡Ay, mi sobrino, non me queredes fablare!

Mientras el tema de la *Chanson de Roland* iba tomando nuevos derroteros y transformaciones en la inspiración de un juglar hispano, nacía también, para satisfacción de los nacientes sentimientos de la nacionalidad, la leyenda de Bernardo de Carpio, vinculada en sus orígenes con el ciclo carolingio, pues en su primera versión el héroe era sobrino de Carlomagno; más tarde pasó a serlo del rey leonés Alfonso II el Casto. Se convirtió, por obra juglaresca, en el único vencedor de Roncesvalles, y a sus órdenes lucharon leoneses, castellanos, navarros y aun moros, contra las huestes del emperador de los franceses. Versión heterodoxa con respecto a la *Chanson*; pero grata al sentimiento hispánico y a la intención de postular la unidad de un quehacer histórico.

Junto con la *Chanson de Roland*, que dio tales hijos en tierras españolas, por la ruta de las romerías entraban todas las gestas, todos los cantares y leyendas del Emperador franco. Y también dejarían descendencia, y creaciones maravillosas del genio artístico serían contribución de España al ciclo carolingio.

Tres son las canciones relativas a las mocedades de Carlomagno: la de “Berta de los grandes pies”, la de “Mainete” y la de “Basin”. Todas han llegado a la literatura española, y su eco suena todavía en los romances, muchos de los cuales, pasados a América, dan al lejano Emperador francés una pervivencia y perduración que vence al tiempo y

al espacio. Una de esas tres leyendas, el "Maynete", tiene por escenario a España, y aun parece que haya sido concebida y creada, justamente, en tierras españolas. El "Mainete" francés, poema del siglo XII, narra las andanzas de Carlos, el futuro Carlomagno, cuando vive incógnito en Toledo, donde está desterrado. Menéndez Pidal ha mostrado, en forma definitiva, la cronología de este cantar dentro de las gestas de las mocedades. En primer término se encontraría el "Basin", donde aparecen dos nobles hermanos, Rainfroi y Heudri, que conspiran para matar a Carlos y quitarle el reino antes de que se corone como sucesor de Pipino. Carlos descubre la conjura y la destruye, con la muerte de los traidores, ayudado por el bandolero Basin, de la selva de las Ardenas. El segundo lugar, cronológicamente, correspondía a "Berta de los grandes pies", donde Reinfroi y Heudri, los enemigos de Carlos y hermanastros suyos, son hijos de la sierva que suplanta en el lecho nupcial a la reina Berta, heredera de los legendarios reyes de Hungría, Flores y Blancaflor. Descubierto el engaño por Pipino, se devuelve a Berta su lugar real, y ella da a luz a Carlomagno.

La última gesta de las mocedades imperiales es el "Maynet". En él Rainfroi y Heudri han matado a Pipino y a Berta, y el primero de los bastardos se ha hecho cargo de la regencia del reino y la custodia del joven Carlos. En el "Maynet" francés, y en todas las restantes versiones europeas, Carlos huye a España y llega al reino moro de Toledo, donde gobierna Galafre, para evitar las persecuciones de que le hacen objeto sus hermanastros. Solamente en la primera versión española de que tenemos noticias, la del "Mainete" conservado en la crónica de Lucas de Tuy y en la General de Alfonso el Sabio, Carlos sale de Francia huyendo de su padre Pipino, porque se ha rebelado contra la justicia de éste. Todo induce a suponer, para Menéndez Pidal y para quienquiera que tenga el espíritu libre de prejuicios, que esta leyenda sea anterior a la que, por obra de los personajes Rainfroi y Heudri, entronca con las historias de Berta y de Basin. Por otra parte, el meollo de la historia es indudablemente español. No puede dudarse de que los amores de la bella Galiana con el joven Mainet son la novelización juglaresca de un episodio realmente histórico, el de los amores de Alfonso VI de Castilla con Zaida, hija del rey de Sevilla, con la cual contrajo enlace en el año 1090. Como quiera que las referencias del "Mainete" más antiguo hacen a este poema contemporáneo del *Cantar de Mio Cid*, es decir, que lo datan alrededor de 1140, algunos críticos, como Milá y Fon-

tanals y Menéndez y Pelayo, han considerado escaso ese medio siglo entre los acontecimientos reales y el poema, como para que se produjese la lenta gestación de toda leyenda en el alma del pueblo. Pero para nosotros, que consideramos válida la teoría de Menéndez Pidal, nada tiene de sorprendente el que un juglar español, o uno francés afincado en España, ya que para uno o para otro resultaría igualmente familiar y suyo el personaje de Carlomagno, juglar que conociera la historia del destierro de Alfonso VI en Toledo, en la corte del rey Mamún, después de su vencimiento por Sancho el Fuerte, y la de sus amores con Zaida, novelara, con ese material, las aventuras de Carlomagno joven.

Además, hay notables elementos probatorios de que el "Maynete" nació en Toledo, o en sus inmediaciones. Por de pronto, el conocimiento cabal del juglar acerca de la geografía, que contrasta con lo disparatado de muchas gestas francesas de ambiente hispánico, donde se producen los combates en campo llano o a la vera de ciudades totalmente imaginarias o fabulosas. En cambio, en el "Maynet" Carlos vive en la atmósfera auténtica y real de Toledo, y lucha en Valsamorial, lugar también real y ubicable. El hecho, que ha señalado Menéndez Pidal, resulta tanto más notable cuanto que Toledo está en el interior de España, fuera del camino francés tan frecuentado por los juglares épicos transpirenaicos. Y aun el nombre de Galiana, que no existe en los cantares franceses, nacería de un toponímico referente, por una parte, a la vía que, naciendo al sur del Tajo, unía Toledo con Guadalajara, y que se llamaba *senda galiana*, porque a través de ella, que seguía hasta Zaragoza, se penetraba en las Galias, y por otra a los palacios cercanos a Toledo, que en la leyenda se suponen habitados por la infanta. Por esa senda galiana, que conducía a Francia, fue raptada la princesa y llevada a Burdeos, donde Mainete la desposó.

Otro nuevo camino francés, lleno de encanto por sus relaciones con la cultura y el arte de nuestro medioevo español, resulta así esa senda galiana que da nombre a la princesa legendaria y vida a un bello mito de amor.

Fue, pues, cerca de Toledo, donde un ignoto juglar trazó la pintura del romántico idilio entre el futuro emperador y la princesa agarena. Los franceses eran tan numerosos en Toledo durante el siglo XII, que los fueros de la ciudad, en varias ocasiones, los mencionan como el tercer componente de la población: "Castellanos, mozárabes atque francos". Vivían esparcidos por toda la ciudad imperial, pero especialmente

en el “barrio de francos”, cercano a la Catedral. Allí debió de vivir el juglar francés que compuso el primer “Mainete”, o el español, ducho en historias carolingias, que adaptó la historia de Alfonso VI al emperador, y logró con ello extensión universal para su creación poética.

No es nuestra intención seguir la trayectoria hispana de todas las “chansons” francesas, para continuar mostrando, a través de ello, la significación medieval de la ruta de Santiago. Pero una de ellas reclama ser recordada, porque traslada, como el “Mainete”, un tema español al campo de los doce Pares y del Emperador de la Barba Florida. Es el “Anseis de Cartago”, donde la geografía es clara y perfecta. Carlomagno hace su corte en Sahagún, Anseis se defiende en Castrojeriz, y la acción se desarrolla en varios pueblos bien definidos del camino de Santiago: Rabanal del Camino, Astorga, Mansilla, Hornillos y el propio Roncesvalles. Nadie ignora, por lo demás, que la historia de Anseis, en cuanto a la deshonra de Leutisse y la pérdida del reino, está directamente tomada de la leyenda del último rey goda, Rodrigo, sus amores con la Cava y la traición del conde don Julián. Por donde un juglar francés que presumiblemente peregrinó a Compostela, fue quien creó, con los datos de una leyenda española, el famoso poema francés de más de 11.000 versos, tan justamente afamado.

Pero no llegaban solamente, en las rutas del peregrinar ansioso en pos de la salvación, que conducía a Santiago, los temas de las gestas ni el golpear de las asonantes en las series épicas de los relatos juglarescos. Otras formas y otras esencias literarias llegarían también, por ese mismo rumbo. Así cuando en el siglo XIII comenzaron a nacer en España los poemas de la nueva maestría, los de los clérigos que sabían componer “a sílabas cunetadas”, por la cuaderna vía de las estrofas consonantadas y monorrimas, de Francia proceden muchas de las inspiraciones. Gonzalo de Berceo, el primer autor de nombre conocido, la figura más significativa del mister de clerecía, va a reconocer una y otra vez fuentes latinas que vienen de Francia, y que seguramente le llegan por la misma ruta a través de la cual las *chansons* y los *fabliaux* franceses arribaban a la península. Berceo se cuida muy mucho de inventar, sólo escribe sobre la base de un relato precedente, que documente sus afirmaciones. Si por acaso le es imposible descifrar las cosas, nada pondrá por sí mismo:

“Caetió y un ciego, de qual parte que vino,  
non departe la villa muy bien el pergamino,

ca era mala letra, encerrado latino,  
entender non lo pudi por señor San Martino.”

dice en su *Vida de Santo Domingo de Silos*. Y luego:

“Año e medio sovó en la ermitaña,  
dizlo la escritura, ca yo non lo sabía,  
cuando non lo leyese, decir non lo querría.”

O si no:

“Johán avié nomne si otro non mintió,  
el que primera-mientre la gesta escribió.”

Y aun más:

“De qual guisa salió, decir non lo sabría,  
ca fallesció el libro en que lo aprendía:  
perdióse un quaderno, mas non por culpa mía,  
escribir aventura sería grant folía.”

Y en la *Vida de Sancta Oria, Virgen*, obra de vejez y de veteranía literaria, señala:

“Qui en esto dubdare que nós versificamos,  
que non es esta cosa tal como nós contamos,  
pecará dura-mientre en Dios que adoramos  
ca nós quanto decimos, escrito lo fallamos.”

En ese buscar textos de los cuales sacar sus edificantes historias hagiográficas, Berceo toma muy en cuenta a los franceses, como tuvo en vista, por ejemplo, los “Miracles” de Gautier de Coincy para los *Milagros de Nuestra Señora*. De tal modo, también el camino francés, por donde desfilarían en las andanzas de la fe tantos clérigos y tantos peregrinos gustosos de las historias marianas y santeras, tiene relación con la famosa escuela literaria que, nacida en el siglo XIII, se extiende también a todo el siguiente y da la figura más alta de la poesía española hasta entonces, el famosísimo Arcipreste de Hita, no poco deudor de las Galias en sus desenfadadas historias de Pitas Payas, pintor de Bretaña, y de la contienda de doña Cuaresma con don Carnal.

Dentro de ese mismo mester de clerecía, la obra más ambiciosa, más erudita y enciclopédica, el *Libro de Alexandre*, reconoce claramente

su descendencia de lo francés, de su ciclo épico de la antigüedad y, en forma directa, del poema latino de Gautier de Chatillon, o del francés de Lambert le Tort.

Otra vasta veta del arte literario español de la Edad Media, que se prolongaría en los siglos siguientes y llegaría a convertir un libro peninsular en el espejo y cumbre del género, con influencia en la totalidad de Europa, la novela de caballerías, está también directa, forzosamente relacionada con Francia y con el camino por el cual penetraba en tierras españolas el influjo del pensamiento y el arte francés. Si hemos de creer en la tesis, nada desdeñable, de don Marcelino Menéndez y Pelayo, el primer libro al cual puede aplicársele el nombre de novela de caballería es la *Crónica del falso Turpín*, que debió nacer en años del siglo XII, aunque algunas partes puedan ser, acaso, de la centuria anterior. Este libro, que corresponde a la literatura latinoeclesiástica, estaría fuera, salvo por razones topográficas, de la literatura española; pero interesa como fuente, y especialmente para lo relativo a la trascendencia y perduración de los influjos que por el camino francés llegaron. Es natural que el término de la ruta, la misma ciudad del Apóstol, y toda la región gallega, fuesen el receptáculo más fuerte para contener esas influencias, y para que llegasen a florecer en cantos y en arte. Veremos luego en qué forma lo francés, en una de sus expresiones más delicadas, dio hijos en tierras galaicas.

Entre la curia afrancesada de Santiago de Compostela, en lugar recoleto, en el tiempo dormido a la umbría de la basílica, para decirlo con la maravillosa frase de Miró, se debió de escribir esa "Crónica de Turpín", que Menéndez Pelayo considera uno de los libros apócrifos más famosos del mundo, primera obra de caballería, como dejamos dicho, aunque escrita en latín de clerecía y no en lengua vulgar o romance. En los primeros capítulos del libro el Emperador Carlomagno aparece como una suerte de religioso patrono de la Iglesia de Santiago. Acaso se vea en esto, como en Lulio se mostraría más tarde, la concepción de la identidad de fines y de acciones en el héroe y el religioso, de la orden de caballería y de la orden de clerecía, cuyos ideales últimos son, igualmente, el servicio de Dios. Y así, este emperador-hombre de clerecía es quien, en el falso Turpin, abre el camino santiaguero, que libra de paganos y herejes, y a tal empresa lo mueven la contemplación de la Vía Láctea, tendida desde el mar de Frisia hasta Galicia, y las sucesivas apariciones que tiene del Apóstol Santiago. El autor de la primera parte del *Tur-*

*pin*, que era seguramente un clérigo francés, insiste mucho en las iglesias que fundó Carlomagno, los infieles que hizo bautizar, los ídolos que destruyó. A partir del capítulo VI la *Crónica* cambia de autor, y empieza a predominar el elemento épico derivado de las gestas francesas, novelado por el nuevo redactor. Y las fantasías de Turpin pasaron al Tuldense, o encontraron opositores como el Silense y el Toledano, que protestan contra la invasión de tanto disparate foráneo. Acaso el nacimiento de Bernardo del Carpio sea debido a esa repulsa por la excesiva fabulación en lo relativo a conquistas y andanzas del gran emperador carolingio en tierras españolas.

Sea como fuere, no cabe duda de que por la ruta francesa llegaron a España los primeros atisbos de la caballería como género literario novelesco, ni de que las mejores expresiones del mismo siguen manteniendo las esencias galas, que como romeros espirituales viajaban a España, en pos de Santiago. Si leemos *El caballero Cifar*, encontramos su argumento mechado de elementos del ciclo bretón, sobre todo en las historias de los hijos, Garfín y Roboán. Así en el lance de la Dama del Lago, el Caballero Atrevido y Alberto Diablo, o en las hazañas de Roboán en Pandulfa y el imperio de Tigrida.

Y en el *Amadís de Gaula*, creación medieval aunque su llegada a la imprenta sea del siglo XVI, ¿quién podría negar la proyección de los cantares y las novelas del mismo ciclo bretón, ni el modelo que Tristán e Iseo fueron para Amadís y Oriana? Además, es bien sabido que los personajes bretones eran familiares en España, y que frecuentemente se cita a Amadís en su compañía. El canciller Ayala, al referirse a sus lecturas juveniles dice, en el *Rimado de Palacio*:

“Plógome otrosí oír muchas vegadas,  
libros de devaneos e mentiras probadas:  
Amadís, Lanzarote, e burlas asacadas,  
en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.”

Así, pues, en el libro inmortal de donde nació principalmente la locura genial de don Quijote, se ve latir permanentemente la herencia francesa, esa herencia que se internó en los surcos del camino compostelano.

Y llegamos ahora a otra forma de la creación literaria del medioevo español, que también se vincula con esa vía, ese camino franco que es el centro de este trabajo. Es la lírica, para la cual esa ruta es puente in-

menso que une los destinos de Provenza, la maestra, con Galicia, la discípula. Y de Galicia, transformada a su vez en maestra, llegará a Castilla, para florecer en los siglos XIV y XV el arte de los trovadores, la gaya ciencia de los servidores de la orden del amor.

Porque con el florecer poético de Provenza nace una concepción del amor cortesano alambicada y falsa, pero que llena los siglos con su poderoso encanto y prolonga hasta nuestros tiempos su primacía en muchos aspectos de la creación lírica. Aparece en Provenza lo que Pedro Salinas llama la *gineolatría*. Son los trovadores provenzales los que, según afirma, descubrieron el amor, en el siglo XII. “Quiere decirse con eso —agrega Salinas— que estos poetas de las cortes, estos trovadores laborando cada uno por su cuenta, pero poseídos todos de un común afán, al modo de los actuales científicos que desde laboratorios muy apartados se empeñan a una en dar con una nueva revelación de la materia, hallaron este desconocido elemento, de incalculables efectos sobre la humanidad, el nuevo amor. En sus espeluncas fracasaban los alquimistas, y la piedra filosofal, con que soñaban, seguía sin encontrarse; pero estos poetas, que no perseguían ningún secreto de la física, sino del mundo más misterioso que ella oculta, dieron con la fórmula de las más misteriosas transmuciones de los actos del hombre, la fórmula del amor cortesano.” Y recuerda las palabras de Huizinga en *El otoño de la Edad Media*:

“No ha habido ninguna otra época en que el ideal de la cultura temporal haya estado tan íntimamente unido con el amor de la mujer como desde el siglo XIII al XV. Todas las virtudes cristianas y todas las virtudes sociales, el desarrollo entero de las formas de la vida, encontrábase insertas en el marco de un amor fiel, por obra del sistema cortesano. La concepción erótica de la vida puede ponerse en el mismo plano que la escolástica de la misma época. Ambas representan la misma grandiosa aspiración del espíritu medieval: abarcar desde un solo punto de vista todo lo que entre en la vida.”

De Provenza, de los castillos donde el señorío trasciende a la castellana y a sus damas, procede esta curiosa creación espiritual, llena de falsedad, de retórica, pero entrañablemente poética y fecunda. Por el camino francés van entrando en España los trovadores, y a veces se asientan con firme pie en las propias cortes de los reyes españoles, como lo hicieron en la de Alfonso el Sabio. Allí va, con las galas del decir, con todo el poderío de la gaya ciencia, a mostrarse la esencia del erotismo cortesano a los rudos leoneses, castellanos y navarros. Y llegan, con su

carga de canción y de luna, a las tierras gallegas, cuyo espíritu estaba preparado para recibir la siembra y para acrecentar sus dones con novedosas concepciones y con logros de subida poesía.

Galicia, en efecto, acepta todas las formas de la poesía provenzalizante y del norte de Francia; pero las acrece con invenciones personales, únicas, nunca sabidas antes ni después. Así, en las colecciones de los cancioneros de Ajuda, de la Vaticana o de Colocci-Brancutti, se suman a las cantigas de amor, forjadas en la imitación de la ciencia de los troveros de Francia, y a las cantigas de escarnio y de maldecir, las cantigas *de amigo*, donde es la mujer la que canta al amado, y hace confidentes del amor que le profesa, a la amiga, a la propia alma, a una hermana, a las flores del verdé pino, al mar, a la naturaleza entera. Además, los poetas galaicoportugueses inventaron nuevas formas sutiles de versificación, entre ellas la llamada estrofa paralelística encadenada, en la cual cada estrofa par repite el tema de la anterior, por rima diferente; y además las coplas se van encadenando al tomar, como primer verso, el último de la anteprecedente, como en la famosísima, inigualable cantiga de amigo del Meedinho:

“Seria-m'en na ermida de San Simhon,  
e cercarom-m'as ondas, que grandes som  
en atendend'o meu amigo!  
Estando na ermida, ant'o altar,  
cercarom-m'as ondas grandes do mar,  
en atendend'o meu amigo!  
E cercarom-m'as ondas, que grandes som,  
nem ey barqueyro, nem remador,  
en atendend'o meu amigo!  
E cercarem-m'as ondas do alto mar,  
nem ey barqueyro, nem sey remar,  
en atendend'o meu amigo!  
Nem ey barqueyro, nem remador,  
morrerey fremosa no mar mayor,  
en atendend'o meu amigo!  
Nem ey barqueyro, nem sey remar,  
e morrerey eu fremosa no alto mar,  
en atendend'o meu amigo!”

Muchos pasos han corrido por el camino de Santiago, mucha esencia de la vieja Provenza ha ido a mezclarse con la savia autóctona de las viñas galaicoportuguesas, para que el gran trovador pueda construir es-

ta cantiga, sin duda una de las creaciones más hermosas de la poesía universal. Y es siempre el camino francés el que ha servido para que las cepas provenzales se injerten en las viñas del occidente de España. Otro sendero había abierto entre tanto, también lo francés, en el Pirineo sur, para penetrar en la zona catalana, tan cercana por el idioma a la Provenza.

No intentamos, en nuestra rápida visión de lo que representó el río humano de devoción y de sacrificio, como catalizador de auténticas vivencias españolas en la creación artística, detenernos en el análisis de la lírica provenzal ni en el de la galaico-portuguesa. Tampoco queremos pasar, sino muy por encima, por la consideración de las escuelas trovadorescas castellanas, cuya cosecha se ve en el *Cancionero* de Baena, y en el *General* de Hernando del Castillo. Sin embargo, sí queremos decir que al tomar de Galicia sus modelos de escuela y de inspiración, los castellanos olvidaron lo más hermoso y original, las cantigas de amigo, un eco lejano de las cuales podría reconocerse en un villancico del Marqués de Santillana, el que comienza:

“Por una gentil floresta  
de lindas flores e rosas  
vide tres damas ferrosas,  
que de amores han requēsta,”

sobre todo en el canto de la segunda:

“comenzó de suspirar  
e decir este cantar  
con muy honesta messura:  
La niña que amores ha  
sola ¿cómo dormirá?”

Y así el aliento de la vieja lírica provenzal llega hasta el más grande de los trovadores españoles, aquel cuya poesía amorosa ha sido ocultada en parte por su obra maestra, la más alta poesía de la muerte que haya dado la lengua castellana. Y hay que decir que el tema llegó también por el camino francés, con la *Danza* que en Europa entera se parafraseaba.

Nadie negará, en efecto, la herencia de la gracia de los trovadores de Provenza, maestros de Europa entera, de los que cantaron en la corte de Sicilia y abrieron paso al *dolce stíl nuovo* en los versos de Man-

rique sobre la profesión que hizo en la Orden de Amor, en los que describen el Castillo de Amor, o en los admirables que titula “Porque estando él durmiendo le besó su amiga”, cuya parte final transcribimos:

“Perdone ja muerte mía;  
mas en tales condiciones,  
que de tales traiciones,  
cometáis mil cada día;  
Pero todas contra mí,  
porque, de aquesta manera  
no me place que otro muera,  
pues que yo lo merecí.

FIN

Más placer es que pesar  
herida que otro mal sana:  
Quien durmiendo tanto gana,  
nunca debe despertar.”

Pero en los días de Santillana y de Manrique ya se habían abierto rumbos nuevos, rutas cargadas de espíritu y de belleza, que reemplazarían al camino francés en su potencia fecundadora de las auténticas y propias capacidades de los españoles. El camino marítimo del Mediterráneo traía ya los vientos renacentistas. La influencia italiana reemplazaría a la de Francia en todo el continente europeo. Pero el camino francés, de piedra y sangre, de rezos y fe, que durante siglos fecundó las tierras hispanas, seguiría dejando su herencia secular para todos los tiempos, y por él retornarían a Francia aportes espirituales, los que presidirían el nacimiento del *Cid* de Corneille con las escenas de las *Mocedades* de Guillen de Castro, el de *Le Menteur* con las de la comedia alarconiana; el de *Gil Blas* con las aventuras de Marcos de Obregón. Francia y España, hermanadas por la larga tradición medieval que nació en la devoción a Santiago, y en la ruta que a su santuario conduce, una de sus máximas expresiones, siguieron dando fe de la unidad espiritual de Europa y de su impulso hacia el arte y la belleza. Ruta francesa prefigurara antes de nacer en el cielo y la tierra, por la Vía Láctea y por los Montes Cantábricos, de los que dijo, en admirable prosa, Ramón Pérez de Aya'la:

“Calvos, barbudos, en hilera, los montes Cántabros son peregrinantes que por los siglos de los siglos hacen romería, desde la línea de

Francia al Finisterre, siguiendo la ruta terrenal de Sant Yague, melliza de la vereda que en el cielo parece trazada con polvo de estrellas. Jamás se alejan de la costa que no vean y escuchen el verde alarido del mar. A mitad de jornada, como para aliviarse del cansancio, lléganse al mismo borde y mojan los empedernidos pies en el agua salada. Luego, se adentran otra vez en la tierra, y prosiguen la vía, rostro a Occidente.”

Y así cada español, cuando contempla los montes cántabros, o cuando levanta la mirada al cielo y ve la Vía Láctea, rememora el presagio al Emperador Carlomagno, cuando se le dijo: “La vía de estrellas que has visto en el cielo significa que tú irás a Galicia al frente de un gran ejército, y que después de ti todos los pueblos irán en peregrinación hasta la consumación de los siglos”. Peregrinación de hermandad, de alteza espiritual, que llena la totalidad de la vida española del medioevo, y que ha quedado vibrando en sus creaciones literarias.

## PARA LA LECTURA DE UN «SUEÑO» DE QUEVEDO

Por ORESTE FRATTONI

Es natural que una lectura de los Sueños de Quevedo deba partir necesariamente de la suposición que es posible leer a los Sueños en un texto razonablemente aproximado a las intenciones de Quevedo; y esto implica que deberán desecharse las variantes "obligatorias", o sea aquellas a que Quevedo se vio obligado a recurrir para defenderse de los ataques de las varias censuras que le fueran dirigidas. Pero es sabido que ni el texto ofrecido por Cejador y Frauca ni el que posteriormente presentó Astrana Marín se acercan a lo que podría llamarse una edición crítica. De todos modos, dado que por ahora falta una edición tolerablemente aceptable, deberemos tener presente, además de la de Fernández-Guerra y Orbe (BAE XXIII), la de Cejador y Frauca (Clás. Castellanos, 31) y la de Astrana Marín (Aguilar), Para llegar a una lectura detenida de los Sueños podrá servir de introducción la simple lectura atenta de uno cualquiera de los Sueños: es decir que nos parece lo más juicioso dar por supuesto que es imposible llegar a una comprensión del mundo quevediano (y no sólo de los Sueños) sin una derivación inductiva de los resultados obtenidos a través de la lectura atenta y en cierto sentido desprevenida (o sea desinteresada: para todo lo que no sea estrictamente literario) de uno, concretamente uno, de los Sueños. Es así como, para no crear antecedentes de un ordenamiento premeditado, el azar nos podría llevar directamente a aquel Sueño que tradicionalmente se considera el primero en la cronología de las obras quevedianas.

Acercándonos, pues, al "Sueño del juicio final" (compuesto en 1606, dedicado al Conde de Lemos, presidente de Indias) deberemos, ante todo, detenernos en la esclarecedora dedicatoria. Inmediatamente percibimos en las palabras de esta dedicatoria que, al final de cuentas, no puede afirmarse, como muchos críticos han pretendido, una carencia de hondos idea.

les morales en Quevedo (a quien muchos críticos se complacen en apodarar el escéptico, el cínico, el burlador). Aquí en la dedicatoria se expresa claramente un ideal moral bien alto (en la cima de las aspiraciones espirituales, aun para los que creen en una determinada religión positiva, como los escolásticos, ¿no existía el reverendo ideal de vida contemplativa, superior a toda otra acción o estado?); tan alto que Quevedo puede perfectamente caracterizarlo como algo “intelectualmente” (o sea, más precisamente: gnoseológicamente) importante. Es así como Quevedo nos habla no tanto de “ideales morales”, cuanto de “desnudas verdades”. Insiste sobre el hecho de que las verdades de que se propone hablar son “desnudas” (diciendo que tales verdades “buscan no quien las vista, sino quien las consienta”), precisamente porque está conscientemente convencido de la novedad y fuerza que el mismo término “verdades” supone para un lector atento.

Y prevé hasta la objeción del atento lector (¿Hay alguien en estos tiempos, quien las consienta?) agregando inmediatamente que para obtener tal consentimiento debemos hasta rogar. En efecto, “a tal tiempo hemos venido”, podría exclamarse. “Con ser tan sumo bien, hemos de rogar con él”, dice el texto. O sea: aunque las verdades sean un bien inestimable, hemos de suplicar para él. “Para él” diríamos hoy: mientras Quevedo dice, de manera más aguda, “con él”, como si el que ruega ya estuviera impregnado de la cosa por que ruega, o sea se estuviera ya identificando con ella. “Prométese seguridad en ellas solas”, agrega luego. Y aquí, sin detenernos demasiado en otra preposición, cuyo uso agudo podría explicarse de la misma manera con que ya lo hice para la expresión “con él”, cabe apuntar la brevedad, digna de los proverbios, elegida por Quevedo. “Prométese”, dice Quevedo, decidiendo así, perentoriamente, que no es sólo Su Dios el que lo promete así, sino una “providencia” general, común, es decir, a todos, aun a los infieles. ¿Aun a los que creen que la seguridad se logra *sola fide*? Dejando de lado, por ahora este problema, fijémonos sólo en la expresión: ésta es escueta y lleva naturalmente a dar un peso todavía mayor a la sobriedad de la dedicatoria (pero, ¿es acaso una dedicatoria en un sentido tradicional y peyorativo?): hasta aquel imperativo de “Viva vuecelencia para honra” suena, entonces, casi como una admonición o un deseo, más que como la tradicional, gastada fórmula. Y así puede empezar el “Discurso”; después de una perentoria advertencia a no temer la verdad. ¿Fin didáctico-moral en Quevedo? ¿Intención simbólica? Los juegos de palabras de la dedicatoria (“desnudas verdades, que

buscan no quien las vista”), y la violencia de ciertas expresiones, (“a tal tiempo hemos venido”, “desnudas”) indicaría más bien la intención de expresar violenta, sincera y fervorosamente “un” contenido moral en el sentido más amplio de la palabra: o sea, en el sentido en que un André Gide, por ejemplo, o que Nietzsche hablaban de “inmoralismo”. Pero aquí también, no podemos, por ahora, sino sugerir ciertos problemas y dudas.

¿Por qué Quevedo empieza el Discurso sobre los Sueños citando como máxima autoridad a Homero? Podrían darse varias contestaciones. Podría decirse, ante todo, que Quevedo, siguiendo aquí no sólo la tradición, sino más bien la moda de lo que se llama el movimiento cultista, quiere impresionar al lector por su erudición, y por lo tanto cita a un autor griego. Pero podría decirse también que cita a Homero polémicamente, es decir, rebelándose a las citas que tradicionalmente se aponían en los escritos teóricos, en los tratados, y que eran citas de críticos y eruditos, nunca de poetas. Surge así otra pregunta complementaria: “¿Quiere acaso Quevedo sugerir que estos Sueños son obra de fantasía y no de erudición, son fantasía y no moral?, y por lo tanto la autoridad máxima en el campo de la fantasía será la de un poeta, y de un máximo poeta, más que la de un erudito y un crítico”. Es evidente que algo de todo esto puede deducirse del texto. Ahora bien, Cejador sólo nos sabe remitir a los dos pasajes de la Iliada, (cita en griego a uno solo de ellos). Los dos pasajes a que se refiere Quevedo son: para “los sueños — — son de Júpiter” y — — él los envía” las palabras de Iliados A 62; para “se han de creer” las palabras de Iliados B 80. Doy aquí una traducción literal de los dos trozos: “el sueño proviene de Júpiter”, “si otro cualquiera de los Aqueos hubiera contado el sueño, lo hubiéramos llamado una trampa y nos hubiéramos más bien alejado de él”.

Inútil, casi, apuntar aquí la elegancia de las citas de Quevedo: sólo, siguiendo nuestro análisis de las palabras del texto, podremos observar que aun las palabras siguientes (“cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores”) no deben referirse sólo a la cita de Propercio, sino (sobre todo “reyes y grandes señores”) al texto anterior de Homero (precisamente a Il., B 80), al cual el texto de Propercio no hace sino apoyar.

Nótese que Quevedo, para no parecer un pedante erudito no cita las palabras griegas de Homero, pero sí las líneas de Propercio (dicho sea de paso, los adjetivos con que lo califica son acertadísimos: “doctísimo y admirable Propercio”: mientras para Homero una adjetivación es inútil

por la insuperable calidad de esa poesía). Evidentemente la cultura latina se da por supuesta en la época de Quevedo: no así la griega. De todos modos, la clasicidad greco-latina es aquí representada claramente con los nombres de Homero y Propercio, como si se tratara en realidad de una unidad indisoluble. Por eso se citan a dos poetas diferentes (el segundo ni siquiera es “épico”, sino “elegíaco”), pero ambos originalmente creadores. Pero no perderemos de vista la intención humorística y satírica que aparece indirectamente a través de las palabras “reyes y grandes señores”. Dado que Quevedo no era ni lo uno ni lo otro, ¿quiere sugerirnos, acaso, que su sueño no ha de creerse? Porque, en efecto, es él quien ha tenido el sueño que ahora se dispone a contar (“Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo a uno que yo tuve estas noches pasadas — —”). Este equívoco o esta ambigüedad nos demuestra otra vez, como si la necesitáramos, que está expresando aquí Quevedo su intención “fervorosamente moral” (como tratáramos ya de definirla). Pero detengámonos también, de paso, sobre la expresión “caído del cielo”, que Cejador anota: “es lo que dice Quevedo por piadoso”; y que, en realidad, significa, además de “piadoso”, “providencial” o “celeste”: sugiriendo así Quevedo que el sueño que contará contiene una enseñanza que puede ser providencial atender. Otro rasgo, así, de esa intención satírico-moral que definíamos antes.

Todos los comentaristas deberán aquí anotar, necesariamente, la insensatez de la variante debida a la censura: en la variante el pobre libro del beato Hipólito es sustituido por el de Dante: ¡como si el libro de Dante fuera menos piadoso que el del beato! Pero, eso sí, Dante era un laico, y la quisquillosa Inquisición aquí debía forzosamente detenerse. Para esa Inquisición además resultaba lógico y prudente reírse de una “comedia”, aunque “divina”. Por otra parte, lo curioso es que el libro del beato trataba también un tema que pudo constituir una fuente para el mismo Dante. Quevedo nos dice que se llama “Fin del mundo y segunda venida de Cristo”.

Sería, sin embargo, oportuno ir a buscar ese libro del beato Hipólito. Nos encontraríamos con una sorpresa: tal libro no existe. Fuera o no invención de Quevedo el mismo título de ese libro (y no sólo el libro), lo cierto es que no existe ni siquiera en la lista de los títulos de los libros de Hipólito. ¿Alarde erudito y burla de los eruditos por Quevedo? Sólo en parte, sin embargo, todo esto es una burla. En efecto, hubiera o no escrito el beato un libro de ese título sobre el Anticristo, lo cierto es que (como nos afirma Ernesto Buonaiuti, en un artículo de la

Enciel. Bompiani) el beato Hipólito había escrito una obra (perdida hoy) nada menos que dedicada al Anticristo (de la cual daba noticia S. Jerónimo, entre otros). Por otro lado, es sabido que Hipólito de Roma (princ. siglo III) escribió obras dogmáticas y sobre todo polémicas (una podía interesar particularmente a Quevedo: la obra Apologética sobre el Apocalipsis) y que fue un personaje que debía sin duda atraer la simpatía de Quevedo, por haber sido antipapa, mártir, teológicamente independiente, apasionado, exponente de la comunidad latina de habla griega, lúcido y lógico expositor, por lo tanto antialegorizante. Todos títulos suficientes para provocar a Quevedo y a la Inquisición (de manera distinta, por cierto; pero hay que reconocer que esta vez había motivos para la supresión del nombre del beato).

Es ridícula aún la corrección “veía un tropel de visiones” por “vía el Juicio Final”, aquí sin lugar a duda alguna. Pero, en seguida, el tono se vuelve determinadamente satírico y jocoso: “en casa de poeta es cosa dificultosa creer que haya cosa de juicio”, lo cual choca con las anteriores citas de poetas y con la confesión (implícita) que Quevedo hace (“le hubo en mí”). De cualquier manera, no sólo Quevedo se ríe de los poetas por ser faltos de juicio, sino por ser lo que se deduce de los ejemplos siguientes, uno de Claudiano, y uno de Petronio (el otro es el del juez). Se habla ahí de animales, no de hombres o de poetas o de jueces, pero es lógico deducir que, justamente, “todos — — sueñan de noche cosas como sombras de lo que trataron de día”. Es cierto, podría objetar Quevedo, que Aristóteles define al hombre como “animal político”. Queda, agudo, el dardo de Quevedo contra los poetas (y contra sí mismo) y contra los jueces. Según los versos citados, podría deducirse que el juez persigue al inocente acusado, como el perro a la liebre: no nos dejemos impresionar por ese casi sensiblero “pávido”, que aquí, referido al juez, indica, según Quevedo, sólo la estrecha (“inclusum”) pusilanimidad y cobardía del corazón del juez. La traducción de estos versos, citada por Cejador, es elegante, pero preferimos confrontarla con una nuestra, menos importante o elegante, pero más literal: “Y el perro en sus sueños ladra contra las huellas de la liebre”.

Parecería que Quevedo, al decir “veía un mancebo que, — — daba voz — — a una trompeta” se hubiera preocupado (por así decirlo, *ante litteram*) de las posibles censuras. No dice que vio a los ángeles (según la visión apocalíptica: Apoc. 8-9) sino a “un mancebo”. ¿Preciocismo de Quevedo? ¿Gusto barroco, decorativo, como se evidencia en los paneles y esculturas

o cualquier otra obra plástica de los siglos barrocos? Posiblemente; pero hay otras razones principales: la primera es lo que se llama el famoso realismo de Quevedo, que podríamos documentar aquí aun con las palabras que vienen luego: “dar licencia a los güesos” y “unas con asco y otras con miedo, de sus antiguos cuerpos” etc. La segunda podría indicarse de esta manera: es un mancebo el que llamará al Juicio Final, es decir al despertarse de la conciencia moral; y el despertar no es cosa de teología, y tampoco hace falta ser ortodoxamente creyentes (en los ángeles, en su existencia, en su jerarquía, etc.) para saber que el mal será castigado, o sea, más ampliamente, que cada uno es responsable, no sólo religiosa, sino moralmente, de sus acciones en la tierra. Si interpretáramos así, comprenderíamos el porqué de la suma irritación en los enemigos de los “sueños” de Quevedo: su irritación, evidentemente, derivaba del hecho de que Quevedo no era ortodoxo de la manera estricta que ellos exigían. Como decía antes (al hablar de la “providencia”), Quevedo es demasiado universal para evitar de sustraerse al filistéismo de sus adversarios. De todos modos, sí serán barrocos (o sea, más exactamente: decorativos, elegantes, brillantes, fastuosos, lujosos) los detalles de la aparición del mancebo. En efecto encontramos estas expresiones: “discurriendo por el aire”, “daba voz de su aliento”, “afeando”, etc. El análisis detenido de ellas nos mostraría que Quevedo con “discurriendo” nos quiere dar una idea determinadamente insistente de movimiento. Con “daba voz de su aliento a una trompeta” recurre a una hipérbole y una perífrasis (típicos recursos, ambos, del estilo conceptista: la expresión más llana hubiera sido: “tocaba una trompeta con gran fuerza”). Con “afeando con su fuerza, en parte, su hermosura”, mientras por un lado insiste sobre un paralelismo o simetría de términos (abstractos, además: fuerza v. hermosura), por otro lado opone estos dos términos con un procedimiento que la mayoría de los estudiosos considera constante y característico del estilo de Quevedo o del estilo conceptista, cultista y barroco en general. El contraste entre los términos abstractos, además, se reitera con el término de la “disonancia” —como dirían los teóricos de la música moderna— o de las palabras anti-clásicas, como se podría decir haciendo hincapié en la noción de belleza clásica, o sea armónica, serena, cristalina (a lo bucólico, según Garcilaso). El contraste “belleza-fuerza”, en realidad, viene a adquirir, por apoyarse sobre el término “afeando”, un aspecto más intenso aún (que no es debilitado ni por la cláusula prudente en política religiosa,

eliminándose así la irreverencia hacia el que —ángel o no— llama al Juicio Final).

Con la expresión “halló el son obediencia en los mármoles y oídos en los muertos” notamos otra vez un típico procedimiento “culto” en la simetría con que están dispuestos los miembros de la oración; asimismo puede notarse la comparación (¿inarmónica o discordante o desigual?) entre términos opuestos (“obediencia” es término abstracto, “oídos” es concreto), por lo tanto, simetría, comparación, contraste: todo esto en una sola frase. Por otro lado: “obediencia” aquí se da como término negativo-indirecto: lo directo sería decir que “el son fue imperativo (una orden) para los mármoles, etc.”. Pero hay todavía algo más en esta frase: el paralelismo “mármoles-muertos” no nos presenta un contraste entre términos diferentes en cuanto a la dimensión abstracto-concreto, sino que el contraste se resuelve en un nuevo ‘enfrentarse’ de términos idénticos. Y aquí, en el contexto, esto significará que hasta los mármoles (prototipo de lo que es frío e insensible, aunque *no* muerto porque no son nunca vivientes sino existentes) actúan como los muertos (o sea los que ahora vuelven a vivir, además de existir): y, en otras palabras, esto ocurre por la fuerza de esa trompeta. Todo lo cual significa que estamos en presencia de otra hipérbole y de otra perífrasis (la manera llana de decir la misma cosa sería: “el son fue tan extremadamente fuerte que hasta los mármoles se movieron”).

En cuanto a las palabras: “— — los huesos que anduviesen unos en busca de otros” podemos decir que su significado será aclarado sólo luego, cuando, con el conocido procedimiento estilístico de la repetición (en la oración: “barajados unos con otros, etc.”) la oración adquirirá toda su amplitud y sabor.

Sigue contando Quevedo los efectos del son de la trompeta. Y aquí aparecen los primeros personajes a quienes Quevedo elige como objeto de sus dardos satíricos: “Soldados y capitanes”, “avarientos”, “los dados a vanidad y gula”.

Es curioso que éstos, en las primeras ediciones, no se señalen en la lista de las personas que entran en el Sueño. Debemos observar también, de paso, que los “vanidosos” se deben distinguir de los “golosos” (y, por otro lado, por “vanidosos” debemos más bien entender “orgullosos”, “soberbios, etc.”, según la teológica clasificación de los vicios capitales, aunque “pecados no actuales”, observada hasta por Dante: cf. *Inf.*, ¿círculo que falta?; *Purg.*, sima I).

En cuanto a la palabra “sarao”, Cejador no la anota, y Astrana Marín tampoco. El diccionario Vox dice que es “Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile y música” (donde podemos anotar, desde ya, que sobran las palabras “de distinción”, y “de personas”). El dice. de la Academia da la misma definición, pero agregando la etimología (“Del port. *sarao*, y éste del lat. *seranum*, de *serum*, la tarde”). En realidad podríamos, para mayor seguridad, ver qué dice Menéndez Pidal (cf. Man. de gram. hist. esp., 94,6): nos enteraríamos de que *sarao* se cita entre las palabras derivadas del gallego-portugués. Pidal cita también la forma leonesa (usada en Sanabria) *serano*, que, como es evidente, está mucho más cerca del latín que la palabra gallega. Por otro lado Pidal remite a los estudios de C. Michaelis de Vasconcellos y de G. Viana. Sería interesante llegar a ellos, aunque sólo fuera para ver si se establece ahí la oposición *serano*: *temprano*, natural si pensamos en los sufijos adjetivales. En REW, 7841, M.-Lübke también da esp. sarao (y cat. sarau) como derivación del port. sarau, citando rum. sero, fr. soir, prov. ser etc. (< sēra, sēro). Todo esto se dice para demostrar que Quevedo sabe usar sus vocablos, y su expresión puede afirmarse que es rica justamente porque valoriza cada matiz entre sinónimos o antónimos: “con ser áspero el son, lo tuvieron por cosa de sarao o caza”.

Finalmente, debe observarse la simetría con que están dispuestas las tres oraciones:

1. Soldados y capitanes levantarse con ira — — juzgábanla — —
2. Avarientos (levantarse) con ansias y congojas, recelando — —
3. Los dados a vanidad y gula — — lo tuvieron — —

Es curioso como Quevedo se dirige ante todo a satirizar los “soldados y capitanes” (y no, nótese bien, “capitanes y soldados”: ¿para significar que ahora las jerarquías y privilegios han cesado totalmente?), quienes se levantan “de los sepuleros” (lo cual debería enseñarles que la suya ha sido solamente vanagloria: cf. Miles gloriosus) y lo hacen “con ira” (si quisiéramos, aquí podríamos recordar la misma obsecada obstinación en el famoso episodio de Capaneo de la Divina Comedia: cf. Inf., XIV); por otro lado, creen ellos que ese son es señal de guerra: y no podemos sino recordar que son tan animales como los animales de que hablaba Petronio o Claudiano, que no sabían pensar en nada más que en lo que hacían comúnmente. Manera indirecta, pero más aguda e intensa, de he-

rir la vanagloria de los soldados y capitanes: y lo mismo podría decirse, más o menos, para los avarientos, los vanidosos y los golosos.

A propósito de la expresión “noté de la manera que algunas almas huían”, Cejador anota: “trasposición idiomática de la preposición con el relativo” (*Leng. Cerv.*, I, 235) Quij., 2, 7: “Sé *al* blanco *que* tiras.” Idem, I, 29: “Ya se ha dicho *de* la mala manera *que* Cardenio estaba vestido.” En realidad, hay algo más que trasposición: hay cambio de preposición e hipébaton, (dado que la expresión quevediana, según una sintaxis más normal, debería ser: “noté la manera en que” o “noté de qué manera”).

En cuanto a la frase “a cuál faltaba un brazo; a cuál un ojo” podemos remitir a lo que dijimos a propósito del realismo de Quevedo (cf. *supra*).

Al decir Quevedo “dióme risa de ver la diversidad” etc., comprendemos definitivamente cuál es la temática o la tonalidad esencial del “sueño”, en qué consiste esa burla que supera todo lo fúnebre del argumento y hasta la gravedad y seriedad que parecerían consustanciales con el argumento de los novísimos. La naturaleza independiente, original de Quevedo se revela justamente con esta clase de detalles: cuando, como aquí, se rompe claramente la suposición de una gravedad en el autor y se manifiesta, en cambio, abierta, franca y desagarradamente su natural jocosidad. Pero, “la diversidad de figuras”, además, era lógico que suscitara admiración y risa en Quevedo, por la natural propensión de él hacia lo grotesco, lo visualmente extraordinario. Y, naturalmente, no nos extrañará que luego Quevedo insista, repita: “Riérame, sino me lastimara — —”. Si consideramos ahora la expresión “admiróme la providencia de Dios en que, estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos.” Ante todo nos parece increíble que aquí no se haya ejercido la censura: prueba, otra vez, de lo absurdo y de lo ridículamente vano de semejantes correcciones. Justamente aquí, cuando Quevedo se burla del poder distributivo de Dios, no interviene ningún censor, no obstante la evidente burla e ironía.

La excepción al comportamiento de todos: un escribano, a quien “no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della”. Y no parecerá ilógico que Quevedo haya pensado aquí en los escribanos, ante todo porque ellos se ocupan en general de los muertos, o sea de herencias; además, se ocupan profesionalmente de divisiones de bienes; y, en

tercer lugar, como los abogados y los jueces, participan del mundo jurídico que ya Quevedo satirizó al aludir al juez de Petronio.

Es evidente en la estructura de las oraciones siguientes (“los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos — — los maldicientes las lenguas — — los ladrones y matadores gastaban los pies — —”) la búsqueda de simetría y de enumeración: artificios, recursos estilísticos que ya hemos anotado y que, seguramente, constituyen la trama formal y constante del “discurso” de Quevedo. Por eso podría darse por terminada aquí la introducción a una lectura de este “sueño”, cuyo desarrollo no mostrará sino elementos narrativos que difieren de los anteriores, pero que vienen a integrarse a las búsquedas formales.

# «TRILCE» DE CESAR VALLEJO

## POEMA XXIII

por ALDO F. OLIVA

### XXIII

|   |    |
|---|----|
| <i>Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos</i>             | 1  |
| <i>pura yema infantil innumerable, madre.</i>               | 2  |
| <i>Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente</i>                 | 3  |
| <i>mal plañidas, madre: tus mendigos.</i>                   | 4  |
| <i>Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto</i>       | 5  |
| <i>y yo arrastrando todavía</i>                             | 6  |
| <i>una trenza por cada letra del abecedario.</i>            | 7  |
| <i>En la sala de arriba nos repartías</i>                   | 8  |
| <i>de mañana, de tarde de dual estiba,</i>                  | 9  |
| <i>aquellas ricas hostias de tiempo, para</i>               | 10 |
| <i>que ahora nos sobrasen</i>                               | 11 |
| <i>cáscaras de relojes en flexión de las 24</i>             | 12 |
| <i>en punto parados.</i>                                    | 13 |
| <i>Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo</i>               | 14 |
| <i>quedaría, en qué retoño capilar,</i>                     | 15 |
| <i>cierta migaja que hoy se me ata al cuello</i>            | 16 |
| <i>y no quiere pasar. Hoy que hasta</i>                     | 17 |
| <i>tus puros huesos estarán harina</i>                      | 18 |
| <i>que no habrá en qué amasar</i>                           | 19 |
| <i>¡tierna dulcera de amor,</i>                             | 20 |
| <i>hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar</i>     | 21 |
| <i>cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo</i>              | 22 |
| <i>que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!</i> | 23 |
| <i>en las cerradas manos recién nacidas.</i>                | 24 |

|   |    |
|---|----|
| <i>Tal la tierra oirá en tu silenciar,</i>      | 25 |
| <i>como nos van cobrando todos</i>              | 26 |
| <i>el águila del mundo donde nos dejas</i>      | 27 |
| <i>y el valor de aquel pan inacabable.</i>      | 28 |
| <i>Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros</i> | 29 |
| <i>pequeños entonces, como tú verías,</i>       | 30 |
| <i>no se lo podíamos haber arrebatado</i>       | 31 |
| <i>a nadie; cuando tú nos lo diste,</i>         | 32 |
| <i>¿sí, mamá?</i>                               | 33 |

Es unánime la crítica al afirmar la importancia de la aparición de “Trilce” de César Vallejo en 1922. Esa importancia supone no sólo un novísimo logro en la retórica poética hispanoamericana, conectado, sin embargo, en actitud revolucionaria, con la fervorosa y lúcida experiencia estético-vital de la vanguardia europea, sino que formula también la vigencia actual de la obra y el rescate y asunción de su sentido por la posteridad inmediata.

No es posible negar en su totalidad estas aseveraciones. No es nuestra intención negarla parcialmente siquiera. Sería difícil, por ejemplo, no percibir la extraña y alta calidad poética de Vallejo; pero es indudable que para la crítica esta instantánea conmoción emocional no debe ser suficiente para inferir, sin más, criterios de perduración de “significado” o de tutoría estética.

La actitud de la crítica ha sido, en general, lamentablemente desgraciada en este plano. Los europeos —con alguna excepción española— han ignorado “Trilce”. Los americanos —aun los más cercanos al poeta— y algún español han preferido la generalización “a priori” con miras al propio lucimiento retórico o conceptual, o, simplemente, la acumulación escueta o pintoresca de noticias. Creo que lo fundamental de la obra de Vallejo —“Trilce” en este caso— espera todavía su aquilatamiento crítico; su “estado público” no bastardeado por terceras intenciones.

La singularidad de la obra —y la circunstancia histórica y geográfica en que fue gestada— requiere, a mi entender, un máximo de rigor analítico previo a toda generalización. Cabe proponer un procedimiento de cauta y minuciosa aproximación a los poemas mismos, sin intención, en principio, de adherir a connotaciones aparentemente obvias o sugestivas. No se trata de invalidar los elementos “propedéuticos” de la crítica literaria: creo que un poema no es en “sí mismo”. Se trata de no

caer en la parcialidad de D. Alonso y, por supuesto, de descartar a Angel Battistessa; pero también se trata de repudiar las eruditas fabulaciones interesadas de L. Spitzer.

Con el carácter de una primera ejercitación en ese sentido, trataremos de analizar el poema XXIII de "Trilce" para aproximar alguna opinión a la poética de Vallejo.

"Tahona estuosa" es la madre: molino u horno cálido sería su traducción más popular, desechada por el poeta, tal vez, para otorgar un lustre insólito al vocativo. Si realmente se desprende de "Tahona estuosa" un prestigio solemne de lengua añeja, sentido un poco nostálgicamente como fruto lejano de una querida tradición, se justifica su utilización como atributo de la madre: con ello logra introducir desde el primer verso la corriente emotiva que atraviesa todo el poema: la ausencia de la madre nutricia, la localización de la niñez como etapa de relación sustancial con la mujer generadora de vida (sustancial en el sentido de consumo primario y directo del alimento como don incuestionable otorgado por la madre: así, los bizcochos, son "pura yema infantil innumerable" v. 2).

En los vv. 3-7 hay un intento de circunstanciar, siempre en tono exclamativo, la relación familiar.

Para un poeta como Vallejo, cuya poesía gira sobre una experiencia elemental —como sobre un abismo— convertida en transfondo subconsciente, la referencia a una situación concreta le ofrece el terrible peligro de que, por una exigencia de claridad "explicativa", la frase ocasional adquiera una autonomía de "intención" poética que de ningún modo es buscada. Vallejo, conocedor del peligro, no se deja atrapar por lo anecdótico: el énfasis con que carga el vocativo; la ambigüedad semántica del vocablo "gorgas", aumentada por el atributo "mal plañidas" (ganando en eficacia patética, por otra parte); la elipsis desmesurada entre cuyos términos extremos, "madre-mendigo", los restantes elementos arden como mojones de etapas sintácticas quemadas; todo ello remite la "escena" al núcleo unitario sugerido ya en los dos primeros versos (especie de obertura con relación al poema), pero apenas con el carácter de variación del tema único.

Sin embargo, en esta enrucijada en que el poeta debe elegir entre "oscuridad" o desvirtuación de su estructura expresiva, Vallejo no se decide enteramente por aquélla: los vv. 5-7 señalan una caída en lo enu-

merativo (1); sobriamente insertado, es cierto, —apenas como la reseña de los *dramatis personae*— pero sin que llegue a salvarse la contradicción que existe entre la audacia y la generosidad de la actitud poética que informa la síntesis primera (vv. 3-4) y el empleo forzoso de un recurso analítico de explicitación en los vv. 5-7. Quizá no sea posible hablar de fracaso poético en este caso; pero es indudable que Vallejo sintió la insuficiencia expresiva del grupo 3-4 en el plano de la comunicación por lo que varió radicalmente en los tres versos siguientes.

En la estrofa que sigue (vv. 8-13), a pesar de su comienzo francamente narrativo, que la enlaza a la estrofa anterior, Vallejo intenta el primer esfuerzo serio de simbolización de sus elementos. En efecto, en el v. 10 los “bizcochos” se han transformado en “ricas hostias de tiempo”, es decir, en materia consagrada, vehículo de redención que la madre les reparte. Pero este matiz sacro de toda la imagen tomado al ritual cristiano no debe despistarnos con respecto a su verdadero “funcionamiento” en el poema. Vallejo acepta sin titubear el prestigio tradicional de un símbolo, pero lo hace en la medida en que ese símbolo fija enfáticamente la bondad de una situación objetiva anterior en el tiempo y ya perdida y, como contrapartida subjetiva, suscita la necesidad de perduración de ese momento. Concretamente: bizcochos-hostias (“ricas”, dice, acercándose incluso a una imagen gustativa) indican una plenitud vital; pero el poeta no se demora ritualmente en ella: “hostias de tiempo”, expresa, y este genitivo, que parecería eternizar aquel momento, lo lanza por contraste al fracaso de la hora presente. Esto de llegar al meollo del poema tomando una dirección contraria, sólo puede ser obra de una gran sabiduría poética. Sobre todo, cuando nos introduce así, tan limpiamente, en el tiempo con una “imagen sensorial reveladora de lo imperceptible” de estirpe surrealista —que bien pudo haber tomado Dalí—. (2)

---

(1) Esto no significa una depreciación del procedimiento enumerativo. Creo que existen estructuras psíquicas que aprehenden de diverso modo la realidad y diversamente la expresan. A esta diversidad corresponden diferentes técnicas predominantes. Así, los poetas, —para decirlo brevemente— que intentan fijar el despliegue o el curso de la realidad fenoménica utilizan preponderantemente la enumeración. Walt Whitman, por ejemplo. El caso Vallejo es otro.

(2) Creo que, estrictamente, no se puede hablar de procedimiento surrealista en esta imagen de Vallejo. Existe, evidentemente, la presencia de un objeto concreto desplazado de su función específica, útil. Pero este desplazamiento no se realiza del todo: la referencia reloj tiempo es tan directa que no se logra crear ninguna aso-

Estos son versos claves, medulares y, de algún modo, el poeta debió sentirlo así: alrededor del eje formado por los vv. 10-11, en que se produce el giro temático, se disponen simétricamente los vv. 8-9 del estado de protección en la esfera materna y los vv. 12-13 de “tiempo de deshora”, de desamparo actual. Además, hay una mesura, una dureza casi en el tratamiento rítmico; un tal criterio de objetividad casi perceptible está rigiendo la dialéctica de la estrofa que su singularidad se hace notoria en el poema.

¡Qué diferencia con la estrofa siguiente! En el grupo 14-24 las palabras se agolpan literalmente sobre sus soportes emotivos. Localizada la vertiente central del poema, bien puede el poeta descuidar su lúcida adquisición para abandonarse a su fuerza expansiva; sacrificar la forma por la eficacia. Es notable el proceso que comienza con un llamado exclamativo que traduce su desolación de adulto (v. 14) ante la presencia de elementos (“cierta migaja” v. 16) que ocasionan su retención en la etapa infantil (vv. 15-17). Se presenta como un ramalazo de iluminación poética que, de algún modo, se apropia del origen de su dolor; pero que, contradictoriamente, lo lanza a la búsqueda de la madre. La marcha, el “regreso” a la primera infancia está dado por la utilización de grupos concéntricos de vocablos referidos a la relación madre productora (“dulcera de amor” v. 20) —hijo consumidor: grupo I “alvéolo”, “retoño capilar”, “cuello”, “puños huesos”, “gran molar”, “encia”, “hoyuelo”, “manos cerradas”; grupo II “migaja”, “harina”; grupo III “amasar”, “late”, “lábrase”, “pulula”; grupo IV “cruda (sombra)”, “lácteo”, “recién nacidas”. La disposición rítmica es dislocada y apremiante; la sintaxis se rompe en el centro de la estrofa (v. 20) poniendo en movimiento todos los elementos, aglutinándolos alrededor suyo e insertándolos unos en otros. La impresión general es la de un organismo acabado de nacer.

De los poetas que conozco hay que recurrir al Arcipreste de Hita para encontrar algo parecido (no en el tema, sí en el procedimiento).

---

ciación insólita; se logra sí caracterizar “éste” momento como un estado de deshecho (“cáscaras de relojes”), como el anti-tiempo (“flexión de las 24 / en punto parados”), como un no valor ya que era valor el tiempo aquel de las “hostias”. Casi nunca Vallejo deja de imbricar sus figuras en el magma afectivo que es su punto de partida: lo humano (en este sentido) nunca es abandonado. Seguramente la “objetividad” surrealista es ajena a Vallejo.

La última estrofa evidencia una preocupación de orden conceptual cuyo jadeante desarrollo discursivo es el que en definitiva confiere un patetismo desagarrador al poema (3).

La madre ha callado. El poeta siente que debe justificar su presencia entre los otros: le cobran "el alquiler del mundo". Ya no están los ojos de la madre (¡Tú lo viste tanto! v. 23; "como tú lo verías" v. 30) para conferirle legitimidad a su existencia. Pero qué era realmente esa legitimidad? Vallejo lo dice: "el valor de aquel pan inacabable" v. 28 ("hostias de tiempo"). Es decir, no solamente el aspecto alimenticio y afectivo de la cesión maternal, como sugiere "pan", sino la perduración "per vitam" de esos dones; la existencia misma, como sugiere "inacabable".

O sea: la concepción de la existencia como algo dado, válida en sí misma adquirida de una vez y para siempre por un acto de donación que no cuestiona. Pero Vallejo, al producirse la desaparición física de la madre, choca con otra realidad muy distinta. La saña competitiva del mundo que lo rodea le enseñará que la existencia debe ser ganada hora tras hora; que todo es construcción y responsabilidad; que no le valdrá siquiera esa final racionalización ética: "no se la podíamos haber arrebatado / a nadie" vv. 31-32); que existir es asumir la existencia (en forma de dolorida protesta éste será el tema de los "Poemas humanos"). Por ahora, sumido en la angustia, el poeta acude a su madre para que atestigüe por él ante el terrible interrogante: "dí, mamá?".

---

(3) Conviene hacer notar que con éste son cuatro los tipos de "tratamientos" de creación que corresponden a diferentes facetas del tema único. Vallejo es sobre todo un gran poeta "orgánico"; es decir, crea siempre miembros poemáticos que se armonizan en función de un único sentido.

## DOS EDICIONES DEL « FACUNDO »

por EMILIO CARILLA

Los tres años que abarca el cargo de Sarmiento como Ministro Plenipotenciario de la República Argentina ante los Estados Unidos (1865-1868) fueron para él años de ratificaciones notorias, pero también de descubrimientos y puntos de arranque. Además, esa etapa, que reviste carácter decisivo en su vida, no lo es sólo por lo que en sí significa sino también por lo que anuncia. Sabido es que, prácticamente, el final de su Embajada coincide con su elección de Presidente de los argentinos.

En apariencia, estos años de la vida de Sarmiento son bien conocidos. Sin embargo, quizás no los sean tanto como se sospecha: faltan precisiones, ahondamientos, y sobran —¿cuándo no?— ingenuidades y exageraciones. En realidad, nada puede llamar la atención en Sarmiento y en ese barril sin fondo que constituye la documentación sobre el hombre. A esa documentación agregó ahora nuevo datos e inferencias.

Dentro de la multiplicidad de materiales que se relacionan con la Embajada de Sarmiento, me interesa aquí detenerme en el atractivo tema de las ediciones del *Facundo*, ediciones que crecen, en esos años, con dos nuevas piezas: la edición castellana de Nueva York y la traducción inglesa de Mary Mann.

La simple mención del dato desnudo revela, sin más, importancia y trascendencia, que crece todavía al considerar que se trata precisamente del *Facundo*, algo así como su título decisivo y, al mismo tiempo, caballo de batalla. Podemos decir que no se equivocaba Sarmiento cuando reiteraba esta idea:

“Al despedirme de mi buen amigo el señor Montt le decía yo con aquella modestia que me caracteriza: la llave de dos puertas llevo para

penetrar en París, la recomendación *oficial* del gobierno de Chile i el *Facundo*; tengo fe en este libro...” (*Viajes*) (1).

“Al día siguiente comí con Waldo Emerson, a quien había mandado el *Facundo*. Este libro me sirve de medio de introducción. Si ser Ministro no vale para todos, ser educacionista es ya un gran título a la benevolencia de este pueblo de profesores i de maestros; pero todavía me queda en reserva el *Facundo*, que es mi cañón Parrot. Nada le resiste...” (Carta a Aurelia Vélez, fechada en Boston, 15 de octubre de 1865) (2).

Y esto que Sarmiento pensaba de su libro, lo manifestaba indirectamente con las ediciones de la obra. Las ediciones del *Facundo* atraviesan una gran parte de la vida de Sarmiento y, a veces, no dejan de reflejar algunos cambios en el pensamiento o en las intenciones del autor (como el caso de los zarandeados capítulos finales). Pero el núcleo del libro —es decir, el escenario y la biografía de *Facundo*— permanecen sin modificaciones esenciales y son los que mejor nos muestran, en estrecho lazo, el pensamiento de Sarmiento y su más alto pendón. Para el autor es, reiteradamente, motivo de orgullo y ostentación. Para sus enemigos, la fortaleza más asiduamente atacada. ¡Tánto se ligaba el nombre de Sarmiento a ideas de la obra y, en particular, a las que constituyen la conocida dualidad Civilización y Barbarie!

Cuando Sarmiento parte para ocupar su cargo de Ministro Plenipotenciario ante los Estados Unidos, lleva en sus baúles cierta cantidad de ejemplares de la traducción francesa.

A qué se debe este hecho? ¿Por qué no lleva ejemplares de las ediciones castellanas?

Creo que es fácil dar la respuesta exacta. Sarmiento no posee ya ejemplares de las ediciones chilenas (por lo menos, en algún número) y no le interesa su difusión. Sí, en ese momento no tiene, ni le interesa, difundir la primera edición (Santiago de Chile, 1845). Pero tampoco

---

(1) SARMIENTO, *Viajes* (en *Obras*, V, Santiago de Chile, 1886, pág. 138). Observemos, al mismo tiempo, la confesión irónica, pero confesión al fin: “con aquella modestia que me caracteriza”. Su egolatría creció después, y hacia ella apuntaron con frecuencia sus enemigos, aunque ya es más difícil que entonces la confesara...

(2) Ver SARMIENTO, *Obras*, XXIX, Buenos Aires, 1899, pág. 67. Al publicar esta carta Augusto Belín Sarmiento introdujo en ella fragmentos de otra bastante posterior. Pero el párrafo transcrito corresponde a la fecha citada. En otro estudio —*Sarmiento y Harvard*— tengo oportunidad de referirme al extraño episodio y al recopilador.

tiene, imaginamos, ejemplares de la segunda edición (Santiago de Chile, 1851), salvo un ejemplar que cuida celosamente. Tiene en cambio ejemplares de la traducción francesa, realizada por A. Giraud (París, 1853), y aunque no está del todo satisfecho con ella, considera que posee, a pesar de todo, algunas ventajas. Particularmente, la de la lengua.

Conocemos de sobra las opiniones de Sarmiento —en serio y en broma— sobre la lengua que habla:

“...el español es una lengua desconocida en París, donde creen los sabios que sólo se habló en tiempo de Lope de Vega o Calderón...” (3).

“¡Estamos hablando un idioma muerto! Las colonias no se emanciparán, sino abandonándolo, o traduciendo entero otro...” [?] (4).

El caso es que Sarmiento lleva ejemplares de la traducción francesa y es en esa lengua que el *Facundo* fue leído por los escritores de la Nueva Inglaterra a quienes Sarmiento conoció y trató. (La Nueva Inglaterra, centro de sus admiraciones). Ejemplares de esa traducción fueron dedicados por Sarmiento a Ticknor, a Longfellow, a Emerson, al senador Summer, a la Biblioteca de Harvard. Un ejemplar tenía también Mary Mann... Curiosamente, la mayor parte de ellos sabía español y el propio Sarmiento elogió, en diversas oportunidades, el español de Longfellow y Ticknor. Lo conocía, por supuesto, Mary Mann, y hay pruebas abrumadoras de ello.

Tan pronto como Sarmiento llegó a los Estados Unidos para ocupar su alto cargo, a comienzos de mayo de 1865, se puso en contacto con la viuda de Horacio Mann. Ésta había servido de intérprete en las conversaciones mantenidas entre Sarmiento y Horacio Mann en el viaje anterior (es decir, el de los *Viajes*).

Desde 1865, pues, arranca una correspondencia copiosa que es, a su vez, reflejo de una amistad y estimación mutua indudable. Mary Mann fue, en mucho, el medio que permitió a Sarmiento conocer la vida cultural de la Nueva Inglaterra y ampliar considerablemente admiraciones de su corta visita anterior.

No nos extraña, así, que en 1865 surja en Mary Mann la idea de traducir el *Facundo* y de hacer conocer esta obra a sus compatriotas.

---

(\*) SARMIENTO, *Viajes*, ed. cit., pág. 138.

(4) SARMIENTO, carta a Mitre, fechada en Nueva York, 22 de febrero de 1867. (Ver MITRE-SARMIENTO, *Correspondencia (1846-1868)*, Buenos Aires, 1911, pág. 370).

Todo esto no es sino la consecuencia de la admiración que la mujer tiene por este libro y de lo que considera el medio más adecuado para hacer a otros partícipes de su estima.

De más está decir que la idea complace sobremanera a Sarmiento. ¡Uno de sus sueños es el de verse en palabras inglesas! Comienza aquí una línea que atraviesa prácticamente los tres años de la Embajada de Sarmiento y que nos muestra, de manera minuciosa, cómo preocupó a Mary Mann y Sarmiento la tarea.

Ligada a esta preocupación está sin duda otra, pero mucho menos accidentada: me refiero al deseo de Sarmiento de hacer, en los Estados Unidos, una nueva edición castellana del *Facundo*. Es muy posible que Sarmiento tuviera ya ese deseo antes de llegar <sup>(5)</sup>. El caso es que bien pronto tuvo oportunidad de declarar sus intenciones y de señalar el contenido de la nueva edición que preparaba. Como sabemos, Sarmiento llegó a comienzos de mayo a Nueva York, su puerto de arribo, y a comienzos de agosto le escribe a Aurelia Vélez:

“No tocaré con mi trémula mano de viejo a mi juvenil *Facundo*, por complacer a Ud., cuyo juicio i cariñosa tutela respeto i acepto. Pero pienso agregarle un complemento, “Treinta años después”, la guerra o sublevación del Chacho...” <sup>(6)</sup>.

Hay, de esta manera, cierto paralelismo amplio en la preparación de las dos ediciones y hasta cierta coincidencia en la aparición, puesto que las dos van a salir finalmente en el mismo año y casi al mismo tiempo: 1868 <sup>(7)</sup>.

---

<sup>(5)</sup> Es, por lo menos, conocido el hecho de que, en vida de Sarmiento, no se publicaron en Buenos Aires ediciones de sus libros fundamentales: el *Facundo*, los *Viajes*, *Recuerdos de provincia*. Claro que, a pesar de lo que dice Sarmiento en 1883, en su polémica con Pedro Goyena (“No se ha hecho edición ninguna de sus libros en Buenos Aires”. Ver *Obras*, LII, Buenos Aires, 1902, pág. 356), el autor no tuvo mucho interés en hacerlo. En fin, los libros —primeras ediciones— publicados por Sarmiento en Buenos Aires, en años posteriores y ya al final de su vida, lo prueban.

<sup>(6)</sup> La carta está fechada en Nueva York, 6 de agosto de 1865. (Ver *Obras*, XXIX, pág. 47). Yo creo que Sarmiento —galanterías a un lado— no tocó mayormente el *Facundo* porque no lo creyó necesario y porque todos sus esfuerzos de elaboración se concentran entonces en la vida de El Chacho.

<sup>(7)</sup> Las ediciones tienen los títulos y registros que copio a continuación:  
—*Facundo; o Civilización i Barbarie en las Pampas Argentinas*. Cuarta edición en castellano [sic]. Nueva York. D. Appleton y Compañía, 1868.

Hay, además, contactos interesantes entre ambas obras (si así las podemos llamar) y también diferencias explicables. Después de todo, la edición castellana es, con pocas diferencias, reproducción de la segunda (publicada en Santiago de Chile, en 1851). Por eso no hubo aquí mayores problemas y la obra estaba ya impresa en 1867.

“La impresión i estereotipo del mismo libro en español —escribe Sarmiento a Mary Mann, el 24 de diciembre de 1867— me costó 700 \$; con el estereotipo que tengo en mi poder...” (8).

Pero Sarmiento —por diferentes causas, como veremos— fue demandando su aparición: principalmente, con el deseo de que la traducción inglesa saliera antes. Por último, y como una urgencia determinada en gran parte por su próximo alejamiento de los Estados Unidos, la edición castellana debió salir primero, no sin algún equívoco.

En cambio, las dificultades de la traducción inglesa aparecen duplicadas: por una parte, las que derivan de la traducción en sí y que Sarmiento va siguiendo paso a paso. Y aun se atreve, a pesar de su inglés vacilante (¡a qué no se atrevía Sarmiento!), a traducir frases por su cuenta y a recomendárselas a Mary Mann.

El caso concreto —tal como puede probarse— es que la traductora siguió su propia inspiración y conocimientos. Esta independencia es digna de notarse, ya que no la tuvo mayormente para la parte informativa que acompaña la edición: el prólogo y la biografía de Sarmiento (al final), lugares donde prácticamente Mary Mann se redujo a traducir los

---

Registro: “Entered according to Act of Congress, in the year 1868, by Eduard F. Davison, in the Clerk’s Office of the District Court of the United States for the Southern District of New York”.

—*Life in the Argentine Republic in the days of the Tyrants; or Civilization and Barbarism*. From the Spanish of Domingo F. Sarmiento, LL. D., Minister Plenipotenciary from the Argentine Republic to the United States. With a Biographical Sketch of the author, by Mrs. Horace Mann. First American from the third Spanish edition. New York. Published by Hurd and Houghton. Cambridge: Riverside Press, 1868.

Registro: “Entered according to Act of Congress, in the year 1868, by Mary Mann, in the Clerk’s Office of the District Court for the Southern District of New York”.

(8) SARMIENTO-MARY MANN, *Correspondencia*, en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1935, III, pág. 231.

materiales allegados por el propio Sarmiento y a seguir las indicaciones de éste.

Esta diferencia es también digna de recordarse y analizarse, siquiera brevemente. En marcha la traducción, escribía Sarmiento a Mary Mann:

“En *Civils*, al principio, creo que tercera página, describiendo la Pampa en la edición francesa, pág. 4, han traducido mal —“La pampa triomphe et découvre à l’infini sa surface belle et unie”—. Es un error quizás producido por otro de ortografía. El orijinal dice “velluda”, es decir, con vello, pintando así el efecto que produce a la vista el pasto. Yo traduciría “surface even, downy at it were with the grass”. Es una perifrasis, pero da la idea de la pampa peluda, con pelo, que es bella i verdadera...” (9).

Sin embargo, Mary Mann tradujo:

“The victory remains with the plain, wich displays its smooth, velvet, like surface...” (10).

Y no cabe duda de que el vocablo “velvet” estaba cerca de la idea que Sarmiento había expresado tan gráficamente en español.

También, problemas de título. Para la traductora, el nombre de *Quiroga* (o *Facundo*) no dice mucho, en principio, a los lectores de los Estados Unidos. Por eso prefiere y propone otro más general y, si quiere, explicativo, en relación al contenido de la obra: *Life in the Argentine Republic in the days of the Tyrants, or Civilization and Barbarism...* Es indudable que el contenido del *Facundo* originario —ése de 1845, con los dos capítulos finales posteriores a Barranca Yaco— hubiera estado más de acuerdo con el título inglés, pero el autor tenía aquí su decisión tomada. En fin, Sarmiento estuvo, desde un comienzo, conforme con tal título.

Con respecto al prólogo y al *Biographical Sketch* (nutrida biografía de Sarmiento, de 120 páginas, hacia el final del volumen), Sarmiento se mostró ampliamente satisfecho, fuera de algunas consideraciones sobre la primera página del *Sketch*: unas *pirámides* que Mary Mann introduce dos veces para dar color exótico y ámbito adecuado a la ascen-

---

(9) Cf. SARMIENTO-MARY MANN, *Correspondencia*, pág. 222.

(10) DOMINGO F. SARMIENTO, *Life in the Argentine Republic...*, pág. 3.

dencia árabe de Sarmiento (por los Albarracines). Sarmiento —repito— se mostró ampliamente satisfecho, pero ¿cómo no estarlo, si esa biografía está construída en gran parte —citas, materiales nuevos, aspectos subrayados— por el propio Sarmiento? Esto, si quedara alguna duda, lo conocemos de sobra a través de los testimonios aportados por un nutrido epistolario.

Por otra parte, las dificultades de la publicación. En un momento dado, y cuando debe planearse seriamente la edición inglesa, Mary Mann considera que un número determinado de ejemplares deben colocarse en la Argentina. Sarmiento piensa entonces que es muy difícil vender ejemplares en inglés en la Argentina. Más aún, si él ya tenía en marcha una edición en castellano. Hay instantes en que Sarmiento hace cálculos sobre los gastos, y hasta llega a establecer que quizás convenga más incluir la traducción en la publicación periódica *Ambas Américas*. Finalmente, todo se arregla y la edición sigue su curso. Claro que a pesar de todos los deseos y urgencias de Sarmiento, esta edición apenas si empezó a salir en el momento en que él abandona los Estados Unidos, a fines de julio de 1868. Sarmiento pudo llevarse los primeros ejemplares, pero la edición se repartió, en realidad, después.

Veamos testimonios ilustrativos. Mary Mann escribió en el comienzo de su prólogo un comentario inmediato sobre las recientes elecciones presidenciales en la Argentina, en el que habla de “The candidate *par excellence* for the Presidency of the Argentine Republic...” (que no figura en la traducción castellana de ese prólogo, hecha sin duda sobre un texto anterior) <sup>(11)</sup>. Y en carta a la hija de Sarmiento, Doña Faustina Sarmiento de Belín (fecha en Cambridge, 21 de julio de 1868), ratificaba Mary Mann:

“Mucho me ha contrariado que la traducción de su interesante trabajo *Civilización y Barbarie* no haya sido completamente entregada a nuestro público durante su permanencia. Mucho ha excitado el entusias-

---

<sup>(11)</sup> DOMINGO F. SARMIENTO, *Life in the Argentine Republic...*, pág. III. Cerca de este párrafo —y a pesar de que Mary Mann se apoya en noticias facilitadas por Sarmiento— hay un error evidente. Dice la viuda de Mann: “Colonel Sarmiento after an absense of seven years from his country...” (Sarmiento había dejado la Argentina en 1864).

Queda, por último, la sospecha de que Sarmiento tradujo el prólogo definitivo y suprimió el comienzo por razones de delicadeza. No creo, sin embargo, en esta explicación. Sobre todo, por algunas variantes posteriores.

mo de las pocas personas que lo han leído... Cuidadosamente conservaré todas las noticias de la prensa que aparezcan cuando se edite y se las enviaré a él..." (12).

En los testimonios de Sarmiento creo que está también claro el orden de aparición y la celeridad con que se trabajó en el final de la impresión del texto traducido. En los preliminares del interesante "Viaje de Nueva York a Buenos Aires" se refiere a Mary Mann y dice:

"Hechas las concedidas reparaciones, el librero editor del *Facundo*, que cuida ante todo del tamaño del libro en relación al precio de venta, concedía sólo ochenta páginas de biografía. La lucha fué larga hasta que al fin obtuvo doce más.

Si la vida de Quiroga tiene éxito, i se lo prometen los editores de varias revistas que recibieron pruebas, deberáse al esfuerzo i talento de la introductora..." (13).

Por otra parte, la mención de los primeros ejemplares impresos y encuadernados, que llegan de Cambridge y que él se lleva:

"Gracias a la perfección i rapidez del "Adams Express", empresa millonaria para transportar paquetes i encomiendas, llegan de Providence una caja de vajilla; de Cambridge, *Civilización*, etc., chorreando agua de encuadernación..." (14).

Curiosamente, casi todo su pensamiento (y no se trata sólo de cartas) está dirigido a la traducción y no a la edición castellana. En cuanto al orden en que las ediciones aparecieron se ve, sobre todo, en algunas contradicciones que muestran y aun hacen resaltar esta especial circunstancia. Sarmiento publicó como prefacio de la edición castellana lo que titula *Prefacio de la traducción inglesa por Mrs. Horace Mann*. La ver-

---

(12) Publicada por Alberto Paleos en su edición de SARMIENTO, *Facundo*, La Plata, 1938, pág. 440. Traducción del texto original inglés.

(13) SARMIENTO, *Un viaje de Nueva York a Buenos Aires* (en *Obras*, XLIX, Buenos Aires, 1900, pág. 296). A pesar de lo que dice Sarmiento, su biografía, en la edición inglesa, tiene 120 páginas (ver págs. 276-396).

(14) Escribía Sarmiento a Mary Mann:

"No sé si tengo copia en español de la introducción. Cuando vea la suya, acaso la traduzca yo al castellano, para ponerla al frente de la edición en español que tengo impresa i publicaré luego..." (SARMIENTO-MARY MANN, *Correspondencia*, pág. 376).

FACUNDO;

o.

CIVILIZACION I BARBARIE

EN

*LAS PAMPAS ARGENTINAS.*

POR

DOMINGO F. SARMIENTO.

CUARTA EDICION EN CASTELLANO.

NUEVA YORK:  
D. APPLETON Y COMPAÑIA,  
90, 92 Y 94 GRAND STREET.

1868.

LIFE IN THE ARGENTINE  
REPUBLIC IN THE DAYS OF  
THE TYRANTS;

OR,

CIVILIZATION AND BARBARISM.

FROM THE SPANISH OF

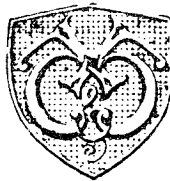
DOMINGO F. SARMIENTO, LL. D.,  
MINISTER PLENIPOTENTIARY FROM THE ARGENTINE REPUBLIC TO THE UNITED STATES

WITH A

BIOGRAPHICAL SKETCH OF THE AUTHOR,

By MRS. HORACE MANN.

*First American from the third Spanish Edition.*



NEW YORK:  
PUBLISHED BY HURD AND HOUGHTON  
Cambridge: Riverside Press

1868.

sión de Mary Mann, como he dicho, no había salido todavía, y lo que traduce Sarmiento no es exactamente lo que publicó por último su fiel amiga: falta el comienzo y hay párrafos trastocados, aparte de otros rasgos menores.

A su vez, la traducción inglesa está hecha sobre la edición castellana que Sarmiento tenía lista, y que demoraba por las causas conocidas:

“No tengo más que un ejemplar en castellano —escribe Sarmiento a Mary Mann, el 12 de mayo de 1866— i éste lo he dado para que se haga una nueva edición, por lo que no podré enviarle sino las pruebas, pues el libro será desbaratado...” (15).

La traducción de Mary Mann se publicó finalmente como “First American from the third Spanish Edition”. Es decir, como versión de la que Sarmiento publicó como “Cuarta edición en castellano” (N. York, 1868), y que es, en realidad, “Tercera edición en castellano” (1ª, Santiago de Chile, 1845; 2ª, Santiago de Chile, 1851) (16). Claro que el error puede subsanarse fácilmente, si consideramos la traducción francesa que había aparecido en 1853 y agregamos una coma: “Cuarta edición, en castellano” (17).

De todos modos y por lo que sabemos, por el hecho de haberse apoyado en el texto de la edición ya impresa, aunque no tuviera forma final de libro aparte de lo que pudo servirle —y le sirvió— la traducción francesa de Giraud), la versión de Mary Mann es, en efecto, “First American from the third Spanish Edition”.

Una última noticia, en este sentido: la traducción de Mary Mann abarca las biografías de *Facundo* (con los cortes conocidos) y de *Aldao*, pero no incluye la biografía de *El Chacho* que Sarmiento agregó a la edición castellana de Nueva York y que dio al libro un nuevo motivo de interés y, naturalmente de polémica.

Señaladas estas aclaraciones, muy necesarias, debemos puntualizar

---

(15) SARMIENTO-MARY MANN, *Correspondencia*, pág. 470.

(16) Cf. ALBERTO PALCOS, prólogo a SARMIENTO, *Facundo*, ed. cit., pág. XIX.

(17) RAÚL MOGLIA ha reproducido una página de un manuscrito original de Sarmiento, conservado en el Museo Mitre (si bien no se aclara fecha). Dicen las líneas que nos interesan:

“La cuarta edición contando con la francesa, se está haciendo en Nueva York para reemplazar en castellano el vacío que han dejado las anteriores...” (Ver RAÚL MOGLIA, presentación a SARMIENTO, *Facundo*, ed. de Buenos Aires, 1955, pág. XIII).

el hecho, con algo de inusitado, de que Sarmiento se preocupó por la traducción de Mary Mann como nunca lo hizo con una edición suya. Y hasta no deja de tener colores de paradoja la conocida noticia de que el “hablista” cubano Mantilla revisó, a pedido del autor, la edición castellana del *Facundo* hecha en Nueva York. Comparando esta edición y la segunda (es decir, la inmediata anterior) se ve que la colaboración del cubano no pasó de una cosa muy circunstancial, aunque también podemos sospechar que Sarmiento no le permitió mucho (18).

En fin, lo que quiero destacar es la presencia de una mano ajena en la edición castellana, mano que el propio Sarmiento solicita y que no deja de tener carácter poco común en él. Y, por otro lado, la actividad constante, la colaboración celosa de Sarmiento en la traducción emprendida por Mary Mann (si bien aquí la traducción estaba defendida, adelante y atrás, por un nutrido material vinculado a la biografía del autor).

Se comprueba de esta manera el hecho de que, fuera de aquél, capital, que constituye la elaboración de la obra, en ningún otro texto —castellano o traducido— tuvo Sarmiento una supervisión más inmediata y celosa. Esto concede ya valor singular a la traducción de Mary Mann. Agreguemos que es la única edición publicada en vida de Sarmiento que posee una lista de erratas, y que esas erratas —en parte o en su totalidad, por lo que sabemos— fueron señaladas por el autor. Por supuesto que no me olvido que se trata de una traducción, pero, por todas las características señaladas, creo que es hora de tenerla también en cuenta para la verdadera edición crítica del *Facundo*. Esa edición que, resultado de todos los materiales disponibles, todavía no se ha hecho (19). Y el texto de *Life in the Argentine Republic...*, por lo que vemos, no puede desecharse.

---

(18) “En cuanto a lenguaje, revisó esta última edición el hablista habanero Mantilla, hallando poco que corregir de las anteriores...” (Carta de Sarmiento a Matías Calandrelli, fechada en Buenos Aires, 2 de agosto de 1881. Ver SARMIENTO, *Quiroga, Aldao, El Chacho*, en *Obras*, VII, Santiago de Chile, 1889, pág. V).

Es sabido que ya en 1881 había salido también la edición de París (1874). En todo caso, lo que indica Sarmiento es que el texto de 1874 salvo la introducción y los dos capítulos finales, que allí reaparecen es el texto de la edición de 1868, ésta, sí, revisada por Mantilla. O, quizás, que le envía la edición de 1868 (y no la de 1874). En fin, me inclino por la primera interpretación.

(19) Esto no excluye la labor meritoria realizada hasta hoy por Alberto Palcos (ed. de La Plata, 1938) y Raúl Moglia (ed. de Buenos Aires, 1955).

El propio autor no descontaba esta posibilidad. En carta a su nieto Augusto Belín Sarmiento, con motivo de la Cuarta edición (ésta, sí, cuarta edición), a imprimirse en París, y con la preocupación de hacer “un libro voluminoso y casi nuevo”, le dice que también pueden aprovecharse materiales “de la edición francesa e inglesa” (20). Y lo de “inglesa”, no cabe duda, es referencia a la traducción de Mary Mann.

Volviendo a la traducción en sí, Sarmiento se hacía grandes ilusiones con ella. Ilusiones que no provenían sólo de la estima por Mary Mann, sino también de lo que —cree— esta edición significará para su renombre. De esta manera, por otra parte, comprendemos mejor los desvelos del autor, su insistencia y su cuidados.

¿Correspondió el libro a sus ilusiones?

La verdad que, fuera de exageraciones o datos apoyados en fáciles biografías, la obra estuvo lejos de corresponder a tales esperanzas. En los Estados Unidos quedó defendida por el fervor sin reservas de Mary Mann y algunas amistades (entre las que no estaban nombres de prestigio, en los que Sarmiento confiaba). Tengo, en todos los casos, pruebas evidentes.

Quizás la presencia física del autor hubiera ayudado algo, pero lo concreto es que la traducción inglesa del libro no tuvo mayor repercusión literaria, y, si tuvo alguna, no superó (hablo de expansión y no de calidad) la de otras obras, escritas originariamente en inglés, que describían aquellas lejanas y —desde los Estados Unidos— exóticas regiones del Río de la Plata (21).

La edición castellana tuvo, sí, especialmente para lectores argentinos, singulares resonancias. Ofrecía un libro bien impreso (mejor impreso que las dos ediciones anteriores, hechas en Santiago de Chile) y permitía satisfacer el interés que por cierto no habían saciado las ya lejanas ediciones chilenas y la escasez creciente de sus ejemplares.

Ofrecía también un prólogo que se presentaba como traducción castellana del prólogo escrito por Mary Mann para su traducción inglesa

---

(20) Ver carta en ALBERTO PALCOS, *Documentos relacionados con el “Facundo”*, en la ed. cit., pág. 452.

(21) Como la de THOMAS J. PAGE, *La Plata. The Argentine Confederation and Paraguay* (Nueva York, 1859). Sarmiento se refirió alguna vez a esta obra. Curiosamente, un hijo de Thomas J. Page, Fred. M. Page, tiene para nosotros el atractivo de ser uno de los primeros estudiosos —en serio— de la literatura gauchesca.

(con la salvedad apuntada). Y si bien, además, esta edición castellana no nos daba todo el material de la primera edición, sino el mismo texto que la segunda en lo esencial (es decir, sin la introducción ni los dos capítulos finales), ofrecía como compensadora novedad la biografía de El Chacho, versión sarmientina de este personaje y motivo inmediato de polémica.

Como vemos, estas dos ediciones, de vida paralela y con curiosas alternativas e intercambios, presentan valores especiales y poco o nada conocidos. Por otra parte, dentro del papel vertebrador que suele tener el *Facundo* en la vida de Sarmiento, subrayan las dos ediciones, de manera clara, una etapa importante de ella: la de Ministro Plenipotenciario ante los Estados Unidos. Y esas ediciones, por lo que indican, por lo que agregan, constituyen también en sí elementos insustituibles para ahondar en este fundamental momento sarmientino.

## LOS DOS MUNDOS DE ADAN BUENOSAYRES

por ADOLFO PRIETO

— 1 —

El poeta casi adolescente de *Los aguiluchos* (1922), trabado por los conflictos expresivos de romanticismo y simbolismo, el suntuoso celebrador de la belleza del mundo y de las cosas con las imágenes esplendentes de *Días como flechas* (1926), preparaba desde los años últimos de su juventud el plan de una ambiciosa novela: *Adán Buenosayres*. Aunque la crítica contemporánea a la aparición del libro (1948), salvo la de Julio Cortázar <sup>(1)</sup>, se propuso ignorarlo o restarle importancia, fue evidente

---

(1) LEOPOLDO MARECHAL, *Adán Buenosayres*, en "Realidad", marzo-abril, 1949, v.V. "La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa". Eduardo González Lanuza, que pareció asumir casi oficialmente la representación de los escritores incluidos en el *Adán Buenosayres*, ("Sur" N° 169), desconoce la presumible importancia del libro y ensaya algunos argumentos para demostrar, además de su demérito, la arbitrariedad y el mal gusto del novelista. Varias reseñas bibliográficas de rigor no transmiten, en su momento, el interés real de los lectores. Sólo 7 años después, en el número que la revista "Contorno" dedica a la novela argentina, un crítico aborda el estudio del *Adán Buenosayres* con una perspectiva adecuada a la dimensión del mismo. El excelente trabajo de Noé Jitrik, por desgracia, apenas cuenta con epígonos. Fuerza es recordar que un año antes de que se publicara este artículo, Anderson Imbert acuñó la siguiente definición de la novela: "bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarán de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce". (*Hist. de la lit. hispanoamericana*, México, 1954, p. 326). Carmelo Bonet, en un extenso estudio sobre la novela argentina contemporánea (*Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959. t. IV) dedica 3 páginas, bastante comprensivas, al *Adán Buenosayres*, pero no parece dispuesto a reconocerle un lugar de excepción en nuestra novelística contemporánea.

que los círculos literarios sufrieron su presencia como una verdadera conmoción.

El escándalo del libro urgía al lector desde diversos frentes. Una novela en clave, por la que desfilaban los más notorios personajes del Olimpo local constituía ya un hecho insólito, similar al que significó en su época *El mal metafísico* de Gálvez. Para una literatura como la nuestra, sin tradición prestigiosa en juegos de cifras y enigmas, la obra de Marechal representó un fenómeno más que novedoso, y en este frente de novedad debió soportar el inevitable asedio de los curiosos simples y de los inquisidores más o menos patológicos. El distanciamiento político operado entre el autor y los protagonistas reales de su novela, contribuyó también a ahondar la expectativa del lector, sensible como nunca, en los años de publicación de la obra, al encasillamiento político de los intelectuales. Agréguese a este dato externo el ostentoso esfuerzo que revela el plan de la novela, la voluntad de estilo, el desenfado del lenguaje, la apoyatura en ilustres ejemplos de la literatura universal, y podrá calibrarse el impacto producido por la novela. El silencio o el retaceo de la crítica contemporánea servirán más para juzgar el momento, el clima cultural en que se produjo su aparición, que para registrar sus verdaderos alcances.

Para aproximarse a un mejor entendimiento de *Adán Buenosayres*, ha sido frecuente recordar los nombres ancilares de Aristóteles, Dante, Arcipreste de Hita, Gracián, Joyce. El sistema es, metodológicamente, bueno, a condición de acertar con el ejemplo que facilite la comprensión.

De los nombres invocados, es fácil descartar el de Dante, sugerido, tal vez, como producto de una mera y apresurada analogía. Lo mismo dígame del Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*. Aristóteles, en cambio, puede tomarse en cuenta, como que aporta las bases de la teología tomista, esencial a la cosmovisión del novelista. Joyce opera en los laboratorios del estilo: padre mayor de la literatura moderna. Gracián adelanta, sí, un propósito de ficción alegórica, familiar de alguna manera al que sostiene *Adán Buenosayres*.

El recuerdo de Joyce es el que parece haber tentado, más hondamente a los críticos. González Lanuza centra la influencia de Joyce en la utilización del lenguaje coprológico; un lenguaje que en el *Ulyses* sirve para revelar el mecanismo interno de la conciencia, y que en Marechal sería puro elemento de escándalo. Noé Jitrik reconoce de buen grado que Marechal adoptó una posición distinta frente al material literario, y que, como el irlandés, nuestro novelista se lanzó a la búsqueda de aquella ob-

jetividad esencial que le permitiera encarar las personas y los sucesos en un plano más profundo.

“Marechal quisiera tener de las cosas no la valoración, sino la esencia, la noción, y por eso las invoca, porque el mundo que quiere presentar es el mundo de lo que es, el mundo total. Si decae en su propuesta, no importa para lo que quiere decir: lo fundamental y lo útil por ahora es el punto de partida. Así, viéndose precisado a exponer el mundo, las cosas vuelven a tener un valor primordial y no son algunas, sino todas las cosas, las que recobran su presencia y enseñan lo que son. Ya no hay, no puede haber, en la literatura, hechos selectos, hechos de prestigio o atracción; todo lo anónimo y lo normal goza de una luz que debemos redescubrir porque toda la vida está tejida con esos hilos”. (2)

Jitrik supone que la lección de modernidad implícita en el punto de partida asimilado a Joyce, se ve frustrada en *Adán Buenosayres* por los prejuicios y la debilidad de Marechal. Tres serían los prejuicios: el catolicismo, el nacionalismo, y la carga subjetiva con que el autor moldea los personajes y los episodios “claves” de la novela.

Creemos que la lección de modernidad de *Adán Buenosayres* no está rigurosamente, en el punto de partida asimilado al de Joyce, en la búsqueda de objetividad esencial. No hay tal propósito ni declarado ni implícito en *Adán Buenosayres*. A veces, las cosas se invocan por su simple apariencia, a veces se invocan con fórmulas decididamente deformadoras; en ocasiones, se utilizan como espejos o imágenes de realidades diferentes. Hay intento sí, de presentar el mundo total, pero no desde el ángulo presentado por Joyce, sino desde el más antiguo y cómodo pensado por Santo Tomás. Porque las frustraciones que Jitrik achaca a los prejuicios de Marechal no se deben a que éste se aleje por ellos de Joyce; es que Joyce no ha dado punto de partida alguno a Marechal. La novela sigue una línea coherente y cerrada en sí misma; presenta el mundo desde una escala de valores perfectamente matizada; da una acepción al *ser* de las cosas absolutamente intencionada. Que el catolicismo de Marechal sea un prejuicio, no invalida este hecho: suprimase la teología católica del armazón novelístico, y el ordenado mundo que ésta refleja se disolverá en el caos.

---

(2) NOÉ JITRIK, *Adán Buenosayres: la novela de Marechal*, “Contorno”, Buenos Aires, 1955. p. 39.

Marechal ha tomado algunos recursos novelísticos de Joyce —inventados o llevados a las últimas consecuencias por Joyce— tales como el monólogo interior, la simultaneidad del relato, los largos pasajes incluidos entre paréntesis, o la creación de un vocablo proteico. Como Joyce, ha condensado el tiempo del relato, y ha abierto un corte de dos dimensiones en la conciencia de alguno de sus personajes. Pero nada más. Ni siquiera el uso del lenguaje coprológico, denostado por González Lanuza, justificado por Jitrik, tiene conexión con Joyce. Marechal disponía en la tradición literaria española del ilustre ejemplo de Quevedo. Convenía mejor a sus intenciones y lo empleó con desenfado. La coprolalia de Joyce no podía servir a Marechal. Joyce emplea las palabras obscenas, los insultos, para revelar, generalmente, algún oscuro resorte de la conciencia. La única conciencia abierta por Marechal en su novela, la del protagonista, no es signada jamás por el término obsceno; las malas palabras brotan en los labios de los demás personajes; están dichas no para revelar la explosión de estratos profundos del alma, o para revelar aspectos no prestigiosos de la realidad, sino, simplemente, para crear una situación. Como ocurre en Quevedo. Recuérdense, entre otras páginas, aquellas de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Los dioses del Olimpo, en sus altos sitios, contraponen gestos altaneros y palabras rufianescas que provocan un clima de desbordante hilaridad; la risa descende del Olimpo a la tierra, e inunda a los hombres y a sus ridículos defectos. Es la risa que permite la caridad cristiana: con sus límites previstos y su retórica estipulada. Marechal no va más allá de Quevedo, y con recursos similares consigue iguales efectos. Crear una situación humorística.

Detengámonos ahora en Gracián. Gracián pretende darnos una imagen del mundo y del hombre en los términos de un relato novelesco: *El Criticón*. Su libertad está enajenada, en el punto de arranque, por su adhesión a la teología católica. Hombre y mundo tendrán, pues, un origen, un destino determinado. Pero Gracián puede elegir, y elige, un amplio margen de libertad para mostrarnos el conflicto hombre-mundo-salvación. Andrenio, el hombre en estado de inocencia, criado como los animales en una isla desierta, experimenta un lento proceso de racionalización. Su despertar, es una toma de conciencia en graduadas etapas que van desde el reconocimiento de sí mismo al reconocimiento del mundo exterior, y de éste al de la existencia de un Ser superior: Dios. Llega a la isla Critilo, la sabiduría, e induce a Andrenio la voluntad de un largo peregrinaje por el mundo.

Gracián describe, a veces, al mundo según sus inmediatas apariencias, y otras veces lo presenta bajo complicadas alegorías; el hombre de carne y hueso alterna con el fante y el dato histórico con la pura ficción. El mundo —Teatro del Universo— muestra sus rostros engañosos al peregrino Andrenio, pero Andrenio, guiado por la sabiduría, conquistará finalmente la inmortalidad. En el margen de libertad estética tomado por Gracián, el Teatro del Universo adquirió dimensiones arbitrarias; su humor sombrío entenebrió los aspectos grotescos de algunos hombres y algunas instituciones; su cultura valorizó ciertos esquemas en desmedro de otros; su experiencia puso el acento en determinados datos de la realidad. Varios pasajes son intercambiables, y muchos, sin duda, suprimibles. Esta flexibilidad del material demostrativo puede incidir en nuestra opinión estética y hasta suscitar algún afán de justicia póstuma a propósito de las irritantes injusticias del autor; pero ello no invalidará en ningún caso el plan de la obra, su sentido final.

No queremos señalar una probable influencia de *El Criticón* en *Adán Buenosayres*; nos interesa sólo apoyarnos en un ejemplo suficientemente conocido para deducir de él algunos elementos de comprensión. (Más numerosos de los que puede darnos el parentesco con Joyce).

Adán Buenosayres no es Andrenio, el hombre en estado de inocencia, pero Marechal, como Gracián, abre la novela con el despertar metafísico de su personaje. La situación descubierta por Adán, en un cuarto de pensión de la calle Egmont, y por Andrenio, en una isla desierta es en esencia, la misma, como que está dictada una y otra por igual concepción teológica e idéntica disciplina de expresión. Gracián elige uno de los apoyos previstos para alcanzar la perfección del hombre: la sabiduría. Marechal elige la belleza. (Gracián barruntaba de pensador; Marechal es un estimable poeta). Critilo será la figura ancilar del perfeccionamiento de Andrenio; Solveig Amundsen, la mujer amada y cantada en términos de belleza, “el puente de plata” que rescatará de sus limitaciones al alma de Adán Buenosayres.

El despertar metafísico de Andrenio y de Adán, decapita el misterio. Sabemos ya que habrá un peregrinaje, anticipamos los peligros, conocemos las vías de salvación y sus metas. Bastan para la profecía algunas elementales nociones de catecismo. El interés artístico queda así relegado a la pericia del novelista para mostrarnos el Teatro del Universo, el Universo-Símbolo del peregrinaje. Gracián, con explicable anhelo fáustico, intentará encerrar en las mallas del símbolo el mundo conocido de su

tiempo; Marechal, con más meditado cálculo, se atendrá a convertir en materia de símbolo: la inmediata realidad conocida. Esta reducción de perspectiva asigna, a nuestro entender, algún acierto indudable de la novela. Y también su fracaso final.

Luego de su despertar metafísico, Adán Buenosayres acude a la habitación de Samuel Tesler, filósofo ecléctico, enamorado carnalmente de Haydée, hermana de Solveig. ¿Es exagerado anticipar en las páginas primicias el esquematismo en que se encerrará a personajes y situaciones? Creemos que no. Adán, poseedor de la verdadera filosofía, está enamorado platónicamente de Solveig, camino necesario a su propia perfección. Samuel Tesler, profesador de la falsa filosofía, sólo concibe a la mujer como variante sin salida del sexo.

Adán Buenosayres, acompañado, enriquecido, apoyado por esta encarnación interior de la belleza —la imagen de la mujer amada— se lanza al peregrinaje del mundo. Son las calles inmediatas del barrio, con nombres propios y topografía reconocible, la vulgar realidad cotidiana elevada a categoría de símbolo. Aquí aparece la vieja Chacharola masculinando su gris drama doméstico; los tres cocheros arquetípicos que ejemplifican la desaprensiva actitud del hombre moderno ante la muerte; el ciego Polifemo; Ruth, carnal, rebelde, frustrada, sumida en la humillante suciedad de la cocina; el coro de mujeres, puestas en el zaguán, como en un estrado, para sancionar el temor al ridículo; la Flor del Barrio; Yuyito y Juancho, los niños-demonios; Gea, Baco. La curtiembre “La universal” indica el mundo del trabajo, sórdido, maloliente (ganarás el pan con el sudor de tu frente), y el tambo del vasco Aguirre, don sus vacas y palomas, la perspectiva de la paz. Jabil, Abdalla y Abraham discuten las religiones (los diversos modos de adorar a Dios); Cloto hila incesantemente los destinos humanos; la ronda de los niños juega al Angel y el Demonio. Y arriba, en la torre de la Iglesia de San Bernardo, el Cristo de la mano rota: “La caña del pescador está sin duda en esa mano rota.”

Están ya casi todas las imágenes que pueden ser símbolo transparente del mundo. Pero falta una si pretende ser símbolo del mundo cristiano: el pecado. Adelantan la imagen las palabras de la vieja Cloto al comentar la oratoria enardecida de las tribunas, que rugen en las esquinas contra todo y contra todos:

“—¡Santa Madonna! ¿Por qué gritan esos locos?, ¿de qué se asus-

tan? No comprenden todavía que este mundo es un bochinche desde que Adán y Eva le hicieron a Dios aquella porquería en el Paraíso?" (3)

Una batalla campal dará la imagen del mundo contaminado por la falta originaria. Los dos niños-demonios desatarán el fácil nudo de la guerra, y frente a la verdulería "La Buena Esperanza" hombres de todas las naciones de la tierra participarán de la pelea. Marechal describe la lucha en un tono épico-jocoso que recuerda la respiración del mejor Quedo. No es, meramente, un "tour de force", una balandronada estilística. Es la transposición, en términos literarios, de una determinada concepción del mundo. Dicho en buena doctrina: "—Un juego de símbolos. ¿Qué buscan Angel y Demonio? Una flor. ¿Qué flor? La alegre o triste rosa predestinada. Si, el juego de los juegos, acaso. Pero si el alma recibe nombre de rosa o de clavel antes que Angel y Demonio vengan a reclamar su clavel o su rosa, ¿dónde queda el libre albedrío de las almas y dónde su responsabilidad? Juego de leyes oscuras: los teólogos en suspenso. En todo caso, los chicos lo juegan con alegría, como si fuese una comedia y no un drama. ¿Y si no fuese un drama, sino una comedia inefable del gran Autor? Entonces habría que jugarla como los niños, con inocencia y alegría, con ese maravilloso entregamiento de los niños y de los santos. ] MF. Por eso aconsejaba El: "Haceos como niños"... Y Cloto me redime con su mirada y su sonrisa: lo sabe todo y me absuelve, tal vez porque he recobrado la sabiduría de los niños que juegan al Angel y el Demonio." (4)

La imagen del mundo recreada por Marechal en este capítulo, se corresponde bien con el plan alegórico trazado a la novela. Este plan sufre luego largos paréntesis, no de intención, sino de realización; paréntesis que significan el fracaso de Marechal en integrar en el simbólico Teatro del Universo, determinados aspectos del mundo real. Estos hiatos corresponderían a la segunda parte del libro primero, casi toda la reunión en lo de Amundsen, el libro tercero, el viaje a Saavedra, y el velorio de Juan Robles. En estas páginas, y en algunas esporádicas del capítulo final, Marechal intenta la radiografía humorística de su generación. Elige a sus miembros más representativos, pone en circulación los temas que mejor ocuparon sus ocios, acuña frases y actitudes, exagera defectos, se afana por insuflar en el conjunto, más allá de la caricatura, la tenue materia del mito. Estas páginas, y tal vez las que corresponden a Cacodelphia, pro-

(3) *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948. p. 106.

(4) *Adán Buenosayres*, p. 417.

ducen la impresión de un libro autónomo, y hasta pueden ser leídas y enjuiciadas desde ese mirador. Pero antes de ocuparnos de ellas, veamos de concluir con las que expresan cabalmente el sentido alegórico.

El aliento de Marechal decae sin remedio. El libro cuarto incluye una teoría demasiado lúcida de la poética que sustenta Adán Buenosayres, y un estirado diálogo en el prostíbulo. La evocación del libro quinto puede plegarse al Cuaderno de Tapas Azules, incluido en el sexto, innecesario viaje interior por una conciencia sin conflicto, cargosa reiteración de motivos y de doctrinas estético-religiosas. La lucha que Angeles y Demonios entablan por su alma frente a la Iglesia de San Bernardo, clausura el peregrinaje por el Teatro del Universo. Esta confrontación del alma con el mundo visible pretende ser enriquecida con un peregrinaje por los sótanos del mundo moral; confrontación con los moralmente condenados. Cacodelphia es una construcción demasiado laboriosa del novelista, un apéndice inspirado tanto en el deslumbrante prestigio de la tradición literaria del tema, como por la tentadora —insidiosa— ocasión de ejercer justicia por propia mano. Cacodelphia divierte a ratos, sorprende a veces, fatiga en más de una página. Y sobre todas las reacciones parciales, se eleva el desconcierto que produce la incoherencia de este infierno. Los siete pecados capitales de la teología cristiana, no pueden resultar competentes para condenar lo mismo al Borges decapitador de palabras, que al aborrecible Paleogogo.

En Cacodelphia se advierte la esencial intención ordenadora de la obra, pero, así como en los pasajes aludidos de los libros segundo, tercero, cuarto y quinto, Marechal se demora excesivamente en el registro humorístico de personas y en las pretensiones de una sátira política y social, como para que no se pierda el sentido religioso moral atribuible a un descenso al infierno.

Marechal dedica la novela a los camaradas martinfierristas, “cada uno de los cuales pudo ser un héroe” de la misma. Un héroe. Alguno. El papel de héroe primigenio se lo reservó Marechal. Los otros aparecen cada vez que el protagonista necesita justificar una palabra o contrarrestar una acción. Esta suerte de arbitrariedad distributiva —la simpatía caudalosa con que es mirado Adán Buenosayres frente a la dureza implacable

con que son vistos los otros héroes— es la que ha permitido a Marechal dejarnos un testimonio de su generación mucho más valioso que el que nos hubiera dejado un Adán Buenosayres puesto en pie de igualdad a los héroes secundarios. La complacencia en sí mismo acerca la opinión sobre los demás.

Las abundantes páginas que Marechal dedica a radiografiar, aunque humorísticamente, a los hombres de su generación, demuestra la importancia que les atribuye (y que se atribuye a sí mismo). Esta simple actitud revela ya uno de los rasgos característicos de aquella generación: la conciencia de su valer como grupo. (5)

Marechal revisa todo el repertorio de ideas, apetencias y proyectos del martinfierrismo. Revisa con humor, humor que afluye a la evocación por dos cauces: uno que viene por la vía directa del hábito común al martinfierrismo (la burla, el sentido festival del arte y de la vida); otro que viene desde las coordenadas centrales impuestas a la novela (visión descendiente del pecador que asume la alegría del niño). En todo caso, el humorismo de la evocación no pierde cordialidad, y aunque cargue las tintas en uno o en otro personaje, el conjunto de la experiencia descrita no se siente como odiosa o desdeñable. Es una locura, o fruslería, o engaño del Teatro del Universo vivido.

Del repertorio de ideas, proyectos o apetencias de aquel grupo generacional, merecen recortarse las relativas al criollismo y al vanguardismo literario.

### *El criollismo*

“No ignoraba él los estragos que venía produciendo en la última generación una doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines... “Criollismo” era el nombre de tan oscura heterodoxia. Hurgando el cuerpo de aquella doctrina con el celoso bisturí de una ortodoxia sin claudi-

---

(5) Tal vez sea éste el rasgo que primero impresione a los lectores que hoy toman contacto con las revistas literarias de aquella época, los manifiestos y las antologías. Tanto los escritores de la vanguardia literaria como los de la izquierda social poseían un sorprendente sentido de afirmación, y no parece exagerado decir de la generación literaria del 22, con sus dos alas más notorias y sus correspondientes capillas y epígonos, que fue, dentro de toda nuestra historia literaria, la que tuvo la más aguda conciencia de pertenecer a un grupo diferenciado, y la que atribuyó a ese grupo las más estruendosas características de la auto-valoración.

caciones, fácil era ver que se trataba de levantar hasta los dioses olímpicos, a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad.” (6)

El criollismo, ala contradictoria de una vanguardia de escritores formada en el estímulo de las últimas novedades literarias de Europa, constituyó, una de las vertientes más explotadas por los martinfierristas.

Borges, representante indiscutido de la vanguardia literaria, lo fue también de la curiosa vertiente criollista, razón por la cual se vuelve imprescindible individualizar su caso. Desde el primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges sorprende por la traición a los fundamentales postulados del ultraísmo, novedad poética que él mismo introdujera de Europa. El ultraísmo era en su fuente originaria, cosmopolita, enemigo declarado de la circunstanciación y del confesionalismo, de la retórica rubeniana y de toda apoyatura verbal que redundara en resultados ajenos al puro hallazgo metafórico. Borges, lúcido detractor de la manera modernista, con sus cisneríos, sus lagos, sus marqueses, vuelca sus iniciales inquietudes poéticas en la tarea de levantar una retórica nueva, con organitos, callejones, cuchilleros y esquinas rosadas.

En *Cuaderno San Martín* (1929) aparece un poema que resume todos los rasgos de esa voluntaria búsqueda de color local, y que anticipa la disgresión en prosa del *Evaristo Carriego* (1930). *Elegía de los portones* es el título del poema. Su composición acusa doble pendiente: evoca en una el Palermo que fue, el arrabal de fin de siglo; en la otra registra el deambular del propio poeta por sus calles y sus recuerdos. La evocación del Palermo se apoya en un mínimo de aporte documental y en un máximo de selección estética. Del abigarrado suburbio, del caserío pobre, de la vida miserable y sin esperanza, el poeta elegirá los rasgos que convengan a su concepción del interés poético: los portones, los carros de costados sentenciosos, las tapias, los mayoresales de corneta fiesterá, el organito,

Había cosas felices,  
cosas que sólo fueron para alegrar el alma:  
el arriate del patio  
y el andar hamacado del compadre.  
.....  
Yo digo que así fuiste en un día del tiempo.

(6) *Adán Buenosayres*, p. 162.

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)  
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.  
Mi silbido de pobre continuará en los sueños  
de las vidas que duermen.

La demorada gustación de los atardeceres, de las calles que se pierden en el horizonte, de los días "más largo en tus veredas que en las calles del centro", puede interpretarse, según quieren algunos críticos, como un pretexto utilizado por el poeta para expresar su preocupación esencial: el Tiempo. No discutimos la exégesis. Pero resta en este poema y en otros poemas juveniles una escenografía determinada y la exaltación de un tipo humano determinado que no pueden adscribirse a la problemática del Tiempo.

La escenografía elegida, despojada de oropeles, modestísima, pudo estar condicionada a la reacción fastidiosa de tanto lujo y pedrería de la retórica anterior. La explicación es plausible; pero esa esquina rosada, ese portón, esa higuera, únicos elementos decorativos que podían salvarse del arrabal, ¿habrían justificado, por sí solos, el largo deambular del poeta? Borges llega una y otra vez a las orillas, pero busca detrás del decorado la instancia verdaderamente justificadora: el malevo, el compadre, el guapo, el enigmático *cultor del coraje*.

En el ensayo sobre Evaristo Carriego, Borges vuelve aún más explícita esta actitud. Lo que menos interesa en el libro es la figura del poeta estudiado; interesa, en cambio, el que haya vivido en Palermo y cantado temas del suburbio. Y estas dos circunstancias permiten a Borges la evocación de Palermo nostálgica, mitad historia, mitad leyenda, la evocación anticipada ya en la *Elegía de los portones*.

Frente a la obra de Carriego, Borges actúa con decisión amputadora. A un lado, por inauténtica, la poesía en que Carriego pretende incursionar por las formas cultas. A otro lado, por chantajista y delictuosa, la poesía en que Carriego pretende registrar la miseria y el dolor del arrabal. Quedan los poemas, así dictamina Borges, en que Carriego habla con su verdadera voz: *El guapo, El alma del suburbio, En el barrio*.

De la galería de personajes que desfilan por las páginas de Carriego, Borges se desinteresa de aquellos que avalan con sus destinos la definición de Shaw: *mera mortalidad e infortunio*. En cambio: "Pienso en el *guapo* antiguo, persona que me interesa con más justificada atracción que ese otro mito más popular de Carriego, *la costurerita que dio aquel mal paso*, y su contratiempo orgánico-sentimental". "El *guapo* no era un

salteador ni un rufián ni obligatoriamente un cargoso; era la definición de Carriego: un *cultor del coraje*. Un estoico, en el mejor de los casos; en el peor, un profesional del barullo, un especialista de la intimidación progresiva, un veterano del ganar sin pelear: menos indigno —siempre— que su presente desfiguración italiana de *cultor de la infamia*, de malevito dolorido por la vergüenza de no ser canflinlero. Vicioso del alcohol del peligro o calculista ganador a pura presencia: eso era el guapo, sin implicar una cobardía lo último. (Si una comunidad resuelve que el valor es la primera virtud, la simulación del valor será tan general como la de la belleza entre las muchachas o la del pensamiento inventor entre los que publican; pero ese mismo aparentado valor será un aprendizaje)". (7)

La voluntad nacionalista de Borges, operando en el plano estético al mismo tiempo que en la averiguación intelectual del carácter del Ser nacional, encontró la síntesis en el arrabal porteño y en la figura del guapo. También incursionó, es cierto, como lo señala Murena (8) por la evocación histórica, equívoco natural en la literatura de países que carecen, precisamente, de historia; pero tal incursión no constituye la mejor veta, ni la más característica, de la voluntad nacionalista de Borges. El arrabal porteño, con sus calles adormecidas, y sus taperas color de la tarde, es la materia mítica que alimenta en mayor proporción su literatura de juventud. El arrabal porteño, con sus guapos de coraje suicida.

El guapo representaría así el tipo humano en el que se quintaesencia la primera virtud reconocida por la comunidad: el valor. Este reconocimiento, supuesto por Borges, e identificable con facilidad en muchos ejemplos del acervo histórico y literario, parece responder, en su virulencia inmediata, al contagio de la exaltación nacionalista de la primera post-guerra. Borges, y otros jóvenes de su generación, no pudieron permanecer inmunes a los postulados básicos de aquel furor nacionalista. La agresividad implícita en toda afirmación nacional, descuenta la apoyatura de los puros resortes del valor. Del valor físico con sus dos vertientes: acometividad y desprecio de la muerte. En sus historias de cuchilleros, Borges insistirá, principalmente, en esta actitud deprecia-dora. (9).

(7) JORGE LUIS BORGES, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955, p. 66.

(8) En *Sur*, N° 164-5.

(9) Una buena síntesis sobre el criollismo literario de esta generación da ALBERTO

En *Adán Buenosayres*, 30 años después, se entona la jocosa acta de defunción a la compartida voluntad nacionalista del martinfierrismo. Es en un capítulo verdaderamente memorable de la novela: el viaje nocturno por Saavedra. A las figuras evocadas de la experiencia real, Pereda, Bernini, Franky Amundsen, Samuel Tesler, Schultze, del Solar, se agregan exorcismos alegóricos: el indio, el gaucho (Santos Vega y Juan sin Ropa), el neocriollo. El criollismo es un gesto retórico. La pampa, “el espíritu de la tierra”, no dará por sí misma un sentido a nuestra historia; el indio es un ser impensable en nuestra civilización; el gaucho perdió en buena ley su chance ante el gringo laborioso. No son válidos esos mitos tradicionales, como tampoco lo son estos de fechas recientes: el *compadrito* y el *payador*. La segunda parte del libro tercero, el velorio de Juan Robles, es un punzante estilete dirigido a una porción sustanciosa de la literatura de Borges, principal responsable de la mistificación del compadre. El duelo a zapatillazos con que se resuelve la provocación de Samuel Tesler a uno de los impávidos compadres, es un buen correlato a tanta historia resuelta a corte de cuchillo y de machismo sombrío. El payador Tissone, de padre italiano y nacido en La Paternal, sostiene con Franky Amundsen un absurdo contrapunto que vale tanto como la más rigurosa autopsia de su falsa aureola.

Destruídas las creencias más caras a su grupo generacional, Adán Buenosayres apuntará, débilmente, la posición posterior del autor: “No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que se refiere al país. En cuanto a mí mismo, la cosa varía: si al llegar a esta tierra mis abuelos cortaron el hilo de su tradición y destruyeron su tabla de valores, a mí me toca reanudar ese hilo y reconstruirme según los valores de mi raza. En eso ando. Y me parece que cuando todos lo hagan, el país tendrá una forma espiritual”. Como sucede habitualmente en el libro, no hay réplica, ni jocosa ni seria, a esta aseveración de Adán Buenosayres. (10).

---

ZUM FELDE, en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*. México, 1954. pp. 455-472.

(10) JITRIK juzga de este modo la variante nacionalista de Marechal: “Añora las viejas formas de la vida elemental en Europa y lamenta que no hayan sido trasplantadas tal como eran. Lo adulterado de nuestra personalidad nacional le duele de manera que decide ser “un argentino en espera”. El esquema es de una mala volun-

*El vanguardismo literario*

El ultraísmo, como se sabe, la manera poética de más éxito entre los poetas colaboradores de *Martín Fierro*, redujo la poesía a la imagen y la metáfora. Arrastres futuristas y cubistas, presagios surrealistas, reservas clásicas, un común denominador iguala las distintas direcciones de Girondo, Bernárdez, Schiavo, Borges, Marechal: el desborde metafórico.

Borges, muy tempranamente, se constituye en el primer juez de sus excesos; Bernárdez deriva sin esfuerzo a un ponderativo dominio de la imagen; Girondo sufre, en cambio, hasta en la madurez, de aquel sarampión metafórico; Marechal, con huellas visibles de la enfermedad, la denuncia burlonamente en diversos pasajes del *Adán Buenosayres*. Por supuesto que en frentes distintos al del martinfierrismo se había anticipado la condena. Lugones, reconocido a pesar de todo como padre de la nueva escuela, dirá de los poetas vanguardistas: "...su invención psicológica, dominante hasta lo exclusivo, es la metáfora, de no menos venerable historia. Amontonar imágenes inconexas en párrafos tropezados como la tos, y desde luego sin rima: he ahí toda la poesía y todo el arte. Nada más fácil, en consecuencia, que el hallazgo de tres o cuatro poetas por hora y a la vuelta de cada esquina. Expresarse por comparación es la cosa más fácil que existe; y de aquí por qué el lenguaje popular es también el más metafórico".<sup>(11)</sup> Y Roberto Mariani, desde el mirador de la literatura social, dirá de estos poetas: "Mientras que todos los ultraístas se parecen entre sí con sus *ruidos que se suicidan* y sus *calle del recuerdo* y el *viento que se seca la cara en la toalla turca de las paredes*, y los *faroles que se ahorcan*, los realistas, en cambio, son más diferentes entre sí, más ricos de variedad, y cada uno muestra características peculiares, lo que es fundamental en arte".<sup>(12)</sup>

Marechal desgrana su burlona denuncia en varios pasajes de la no-

---

tad porque, como en otros planos, no se ocupa de lo que es, bueno o malo, sino de lo que no podrá ser. Una posición así le corta libertad, porque la realidad se le parcela. No podrá más que desembocar en un nacionalismo literario (al "uso nostro") que es una forma del hispanismo o del tomismo en las novelas. Nada que ver con lo argentino porque no tiene nada que ver con el hombre que vive aquí". En "Contorno", p. 42.

(11) PEDRO VIGNALE y CÉSAR TIEMPO, *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires, 1927. p. II.

(12) ut supra, p. XI.

vela. En el quinto helicoide de Cacodelphia, un dragón impide el paso de Adán y de Schultze. A modo de exorcismo, Schultze sugiere:

—“Es un bicharraco de aguante. Ahora recítele Ud. alguno de sus poemas.

Obedecí, haciendo llover sobre el dragón un pavoroso diluvio de metáforas; y tuve la suerte de observar que los párpados del monstruo se abatían un instante como vencidos de un sopor irresistible.” (13).

Y en el helicoide donde se ubican los violentos, se dirá de un poeta, a modo de condenación:

—“Este señor —expuso— ha caído en la reprehensible manía de ensartar comparación tras comparación, sin freno alguno y contra los dictados elementales de la prudencia.

—Y qué —repuse yo— No es el lenguaje fraguado el que cuadra mejor a la poesía?

—Depende, según creo, de las figuras. Este señor, por ejemplo, ha colgado en la percha de su corazón el sobretodo gris de la melancolía; con alarmante frecuencia, se ha venido poniendo y sacando el camión de la esperanza; comparó sucesivamente sus amores con un bar automático, una caja de fósforos y un par de botines. Ahora se ha envuelto en la frazada caliente de la duda, y no hay Dios que lo haga subir al tranvía del misterio.” (14)

La parodia es graciosa y eficaz. Vale por todos los excesos metafóricos de *Martín Fierro*. Aunque sólo con restricciones para el propio Marchal. Porque el poeta, en función de novelista, se encarga de recordar por boca de Adán Buenosayres, el sentido personal que trató de otorgarle a la metáfora: emancipar a las cosas de sus estrechos límites ontológicos y vencer al Tiempo. También en la novela empleará la metáfora con advertible frecuencia. El reloj de la Iglesia de San Bernardo unas veces será un “reloj amarillo como la cara de un muerto”, otra “el ojo de un ciclope”, o “fosforescente como el ojo de un gato”.

Esta burla de uno de los aspectos del vanguardismo literario se extiende también a la pretendida creación de un neo-idioma, pensado a base de la yuxtaposición mecánica de términos: *perinavaja*, *ítalomalevo*; y da por supuesto el rechazo de las formas anteriores de expresión: el soneto, y de los poetas y escritores superados por la vanguardia. La burla de

---

(13) *Adán Buenosayres*, p. 578.

(14) *Adán Buenosayres*, p. 667.

Capdevila y de Ricardo Rojas, confirma, a la distancia de 20 años, una actitud general abundantemente documentada en las páginas de *Martín Fierro*.

Los más regocijantes pasajes de *Adán Buenosayres* se logran en la intencionada evocación de la actitud criollista; los excesos del vanguardismo insinúan, en cambio, apenas alguna sonrisa. Lo primero ofrecía materia más amplia a la suspicacia de un escritor liberado ya de sus esquemas; lo segundo, se sobreponía a modos todavía usuales de expresión.

Cacodelphia ofrece muchos blancos a la mirada burlona de Adán Buenosayres, pero son pocos los que agrega un nuevo detalle a la radiografía del martinfierrismo trazada en los capítulos anteriores. Será Bernini, el sociólogo, proclamando en un salón del segundo helicoide la necesidad de los prostíbulos. Serán las ultrapoetisas y las ultraintelectuales perseguidas por unicornios. Serán los violentos del arte, habitantes de un falso parnaso, donde los pseudogogos abren metafóricamente sus colas de pavo real, dirigidos por las falsas musas: Luis Pereda, visible sosías de Borges, y dos poetas tunicados (¿Schiavo y Bernárdez?). Y en el último helicoide, en el reservado a los soberbios, primer grado en la jerarquía del mal, se hallarán Samuel Tesler y Franfy Amundsen, dos de los siete camaradas martinfierristas que Marechal utiliza como héroes de su novela.

*Adán Buenosayres* impresiona, a primera vista, como una novela compleja, de intrincada trabazón y propósito ambicioso. No cuesta reconocer que, en conjunto, es una de las obras más interesantes y valederas de la literatura argentina contemporánea. Puede afirmarse, sin escándalo, que algunos capítulos son de una fuerza verbal estupenda, sin ejemplo en español desde el meteoro deslumbrante de Quevedo. Puede asegurarse también que es una obra de consumo interno: incomprendible y vacua para lectores no argentinos. Esta limitación, aunque no encarecemos de manera alguna sus alcances, se funda en aquello que, justamente, la vuelve singular para nosotros: la resurrección, en tono humorístico, del martinfierrismo. Tal resurrección desentona con el propósito visible de la novela, puesto que no alcanza a constituirse en un aspecto del mundo, en decorado transparente del Teatro del Universo. El tejido alegórico rom-

pe con frecuencia la esforzada malla de símbolos, y por sus intersticios asoman las abigarradas imágenes de un mundo distinto, vivaz, alegre, vertiginoso, pero de naturaleza opaca, incapaz de transmitir un sentido ajeno al que posee en sí mismo. Tal resurrección es, en otras palabras, el fracaso de la novela en cuanto novela. Pero este fracaso arroja mejor posteridad que los aciertos genéricos de concepción.

El viaje a Saavedra condensa una rica mitología, cuyas resonancias permiten reconstruir los temas, los anhelos y las limitaciones de una generación literaria. No puede pensarse, entonces, en conexión alguna con la caminata inicial por la calle Egmont y su cargada simbología teológica. Temas, imágenes, símbolos se separan en un punto de fractura que bien puede ser el de la imposibilidad real de su contacto o el de la simple impericia del novelista. Elijase uno u otro argumento para explicar la frustración de la novela en cuanto totalidad. Quedan los aciertos parciales, verdaderos continentes que no pudieron pasar del caos de la creación al plan de un universo ambiciosamente deseado.

Entre esos aciertos cuenta la resurrección del martinfierrismo. Habíamos hablado ya del testimonio generacional del *Adán Buenosayres*. El enunciado exige alguna rectificación. Un testimonio, en principio, es un registro inmediato y presumiblemente espontáneo de una experiencia. Marechal ocupó varios años en redactar su novela, y le puso término en 1948, vale decir, 21 años después del último número de *Martín Fierro*. Marechal organizó sus propias experiencias y recuerdos desde un determinado mirador artístico y desde una perspectiva vital que no era ya la de sus mocedades. Todo pareciera indicar que deberíamos preferir la palabra interpretación a testimonio. Y sin embargo, aun reconociendo el orden intencional que el novelista ha dado a sus invocaciones, su arbitrariedad en distribuir el papel de los agonistas y su discutible justicia, no vacilamos en reconocerlo como valioso testigo de la generación martinfierrista, de sus hombres principales, de sus obras, de sus gestos. Claro está, no nos será lícito extraer de la propia novela el canon de aceptación. Compruébese en los documentos la correspondencia esencial. Y se hallará en las notas desenfadadas de *Martín Fierro*, en sus epitafios risueños, en el contagioso aire zumbón de sus diatribas, en la alegre iconoclastia de sus críticos. Se hallará en las preocupaciones iniciales del Borges descubridor de suburbios con esquinas rosadas, en el Schiavo alquimista de metáforas,

en el Scalabrini Ortiz afanado en dar voz al espíritu de la tierra. El viaje nocturno por Saavedra, los diálogos en la casa de Franky Amundsen, tienen tanto valor testimonial en nuestra literatura, como la colección íntegra de *Martín Fierro*, como *Fervor de Buenos Aires*, como *Prismas y Alcándara*. Y, por supuesto, como aquella ocurrencia de Oliverio Girondo, decidido a la publicidad de su libro *Espantapájaros*, de pasear por las calles de Buenos Aires, en un coche fúnebre, un enorme muñeco con monóculo, chistera y pipa.

## COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

JUAN LARREA, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, Centro de Estudiantes de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1958.

El Centro de Estudiantes de Filosofía y Humanidades de Córdoba ha editado el año pasado, acompañada de otros materiales abundantes y útiles, la conferencia de Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. En ella, Larrea ha formulado una interpretación del sentido de la vida y la obra de Vallejo que según mi criterio justifica el comentario y exige la crítica.

La importancia que el poeta reviste unitariamente en su innegable sentido revolucionario y en su dimensión poética, por una parte, y por otra el alcance del enfoque del escritor español y su indudable proximidad a Vallejo, me indican la conveniencia casi necesaria de recoger desde una posición muy alejada de la que propicia Larrea, los aportes del libro que me ocupa, señalando al mismo tiempo lo que desde mi punto de vista es de alguna manera equivocar a Vallejo.

Lo primero ha de ser, no obstante, y para cumplir con lo que es tradición en materia de notas bibliográficas, la inexcusable noticia informativa del contenido del trabajo. En síntesis, Larrea desarrolla el siguiente itinerario:

— se refiere a la singular atracción afectiva que ejerce Vallejo, a la adhesión que suscita y a su creciente celebridad. Adelanta que se propone comprender el por qué de tales hechos, su sentido profundo.

— desecha la explicación de Vallejo fundada “en el valor totalitario de las perspectivas político-sociales”.

— destaca la importancia del período abarcado por *Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz* y su muerte, “hora trascendental para la que su existencia venía especializándose desde un principio”, “transmutación” para la que “todo hasta allí había sido preámbulo en buena cuenta.”

— afirma la incapacidad de la que llama “mente materialista” —a la que con facilidad desautoriza cuando la sindicada como aquella “para cuyo voluntarismo total sólo poseen valor los fenómenos determinados por arbitrio consciente o por concatenaciones inmediatas de causa a efecto”— para desentrañar la significación de la vida y la obra de Vallejo, y a aquella mente materialista contraponen la alternativa de su singular interpretación.

— asevera que la estructura mental de Vallejo es metafísica, cosa que apoya en numerosos ejemplos de su poesía, en razón de los cuales ve al poeta en coincidencia con los postulados del psicoanálisis, con los conceptos estructurales del arte moderno, con las experiencias de las metafísicas orientales, con Hegel y William Blake. Concluye su análisis del punto diciendo: "De aquí que si Vallejo se interesa por las categorías sociales, ha de presumirse que lo hace impelido por un sentimiento de liberación metafísica del Sujeto."

— expone su convicción de que, para enfrentarse con el fenómeno de César Vallejo, es menester desechar la pretensión de entenderlo dentro del dominio de la sociología, y recurrir "a categorías más afines al Sujeto poético y con él más reverentes. Por ejemplo a las del psicoanálisis trascendental... en primer término a las de Jung", según cuyas teorías últimas "existe una dimensión en la psique humana independiente de las categorías de tiempo, de espacio y de relación de causa a efecto, que denomina *sincronicidad* y que es como un acto de imaginación pura impregnado de propósito o designio." En relación con esta dimensión, y con otros aspectos del pensamiento de Jung, adquieren particulares sentidos metafísicos diversas manifestaciones poéticas y humanas del poeta, que el texto de Larrea se ocupa de presentar.

— desarrolla luego un análisis biográfico que ve la suerte personal de Vallejo subordinada como providencialmente a su destino de "hombre colectivo". Cuál fue ese destino y cuál su significación para Larrea, será indicado luego, tras un suscito rodeo que nos conduzca a través de algunos aspectos de la filosofía de la historia del poeta español, sin lo cual no parecería a mi juicio con claridad el porqué del enfoque de éste.

— interpreta el complejo de culpabilidad de Vallejo como precedente de la situación irredenta de culpa en que, para la cultura metafísica de Occidente, se hallaba la cultura autóctona americana. "Era Vallejo, por consiguiente como América toda, un índice vivo de la superposición de dos estratos: el de la naturaleza americana, cultura autóctona y primitiva, y el que sobre éste vino a asentarse, esto es, el de la cultura metafísica de Occidente para el cual el primero se hallaba en situación irredenta de culpa... La crítica ha advertido en las obras de Vallejo la presencia de un complejo de culpabilidad que ha intentado explicar a su manera, pero que en último término procede de la situación que acaba de describirse." Este complejo es por otra parte "el mismo de nuestra cultura como un todo y cuya razón arquetípica procede de la figura poético-simbólica de Adán", y que cabe expresar también como suborcinación del espíritu a la carne.

— presenta la idea de Dios en Vallejo, unida a su situación dolorosa de pecado, de la que aquélla es justamente causante. Aparecen también relacionados con esta idea su actitud de rebelión ante el dios demoníaco, al que odia, y su sentimiento mesiánico.

— desarrolla finalmente estos aspectos y expone entonces la que de modo más específico es su peculiar interpretación del poeta.

Pero antes de recoger estos diversos contenidos de la obra, para mostrar cómo sirven al argumento principal de Larrea, cómo se armonizan en su par-

tiular versión del sentido del fenómeno Vallejo, realizaré ahora, con intención esquemática, el prometido rodeo a través de su visión de la realidad, sustentadora de aquélla versión misma.

Dentro de una concepción espiritualista y religiosa de la realidad, Larrea ha formulado expresamente una personal filosofía de la historia que supone fundamentalmente un proceso de desenvolvimiento, revelación e instauración del Espíritu, realidad última que subyace bajo lo fenoménico y constituye el sustrato auténtico de los hechos que por su parte nuestra razón, estableciendo relaciones causales, ha interpretado y organizado en totalidades dotadas de sentido.

A este orden racional, causal, contraponen Larrea un orden poético, que correspondería con mayor fidelidad a la realidad subyacente y en el que la "imaginación en estado puro" descubre "una convergencia de circunstancias significativas que, pese a su carácter heterogéneo, casual..., se articula con sentido conjunto". Constituyendo también este orden no evidente, señala asimismo, frente al dominio de las conciencias, las "circunstancias... fuera del orden de las cosas que deliberadamente provocamos"; afirma "el valor de los fenómenos no determinados por arbitrio consciente"; ve el comportamiento humano como manifestando en los actos extraliberarios aquella realidad profunda y verdadera a que ya he aludido.

Esta realidad que la imaginación devela intuyéndola en las convergencias significativas aparentemente casuales y heterogéneas, en los actos extraliberarios que obedecen no obstante al "inconsciente colectivo", es "la esencia universal", el Espíritu, que a través de aquéllas se expresa. Larrea cree en un desarrollo providencial de la historia humana que es también "itinerario de la mente divina", cuyas etapas pasadas describe en su sentido no manifiesto y cuyos pasos futuros profetiza, interpretando la tradición judeocristiana con poética heterodoxia aunque no obstante dentro de los límites de sus símbolos y admitiendo su valor de revelación.

Por lo que concierne al presente, el momento de aquel desarrollo multiseccular que ahora nos toca vivir no puede ser más crucial, como que según afirma nos hallamos en pleno Apocalipsis, en el momento en que periclitada la era cristiana, larga época de gestación de un Mundo Nuevo, y en los umbrales del advenimiento de éste. ("La ciudad divina de la paz se halla al alcance de nuestra vida"). "El acento creador del mundo nuevo que se anuncia gravita geográficamente sobre el continente americano o continente del espíritu, llamado a equilibrar a los otros dos grandes bloques continentales del viejo mundo: Asia-Oceanía y Europa-Africa, correspondiendo "a España, al pueblo español inmóvil, facilitar, rindiendo su verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable." "...en la actualidad se verifica real y auténticamente el fin del mundo." "[El Juicio Final de Miguel Ángel] no se refiere a algo ocurrido ayer, como son los sucesos españoles que le prestan figura, ni a mañana, anunciando para tiempos venideros el cumplimiento de las postrimerías, sino a los sucesos históricos actuales que... adquieren su dimensión de Presencia, su efectiva Realidad de Objeto."

Así pues, nos encontramos en el momento en que se cierra apocalípticamente la era de gestación que es la época judeocristiana y se abre el surgimiento, a través del sacrificio de España y en el lugar geográfico del continente americano, del Nuevo Mundo que realizará las aspiraciones del viejo.

De la realidad de este proceso dinámico son testigos no sólo un cúmulo ingente de hechos históricos y fuentes de revelación sino también individuos que a través de sus acciones extravoluntarias manifiestan aquella realidad profunda, sin tener de ello “más conciencia que la inefable noción filtrada a través de su sensibilidad propia.”

Así ocurre por ejemplo que Prisciliano —el heresiarca sacrificado en España en el siglo IV— “este cordero victimado y providencial de siete ojos que yace en la cripta de nuestra alma occidental y se invistió con la personificación de nuestro lenguaje cuyos orígenes se remontan a los primeros tiempos del germanismo, y a cuya cena, por decirlo con términos apocalípticos hoy se nos convida, sea manifestación auténtica del Verbo de Dios con cuya figura fue asociado luego. ¿Acaso no se está viendo cómo todo este fenómeno se halla determinado, por una providente sabiduría, orgánica y trascendental, muy superior a la de la conciencia llamada humana, aunque la humanidad deba a su hora comprenderlo, expreso en un sistema de signos muy diferentes del que emplea el lenguaje cuantitativo de los hombres aunque pueda resultar para nosotros comprensible?. ¿Y no depone ahora aquel mártir sus disfraces de época viniendo a pelear con verdad y con justicia, con la espada de su boca o del Espíritu contra el mundo babilónico de su calumniador infame, que es el histórico de quien con éste se ayuntó?”

“La esencia universal —lo digo reflexivamente, midiendo los vocablos— se ha expresado por nuestro mártir, por Prisciliano y compañeros. El fenómeno de su vida, de su muerte, de sus suplantaciones, de los destinos de éstas, y de su resurrección se halla ligado intrínsecamente al verbo de Dios o de la universalidad específica y planetaria que se ha revelado previamente en los dos Testamentos de la Biblia y que está acabando por hacerse historia.”

Lo expuesto es una interpretación, al modo de esquema, de la visión histórica de Larrea, que encierra, al mismo tiempo y de paso, alguna muestra de su estilo y un ejemplo —pobre seguramente y quizás no del todo representativo—, de su modo de entender el sentido y los efectos de la acción individual.

Veamos ahora, volviendo tras este rodeo al contenido de la conferencia de que me ocupo, las conclusiones a que llega Larrea respecto del sentido de la vida y obra de Vallejo.

No podrá ahora sorprender que cuando el ojo de Larrea enfoca a Vallejo, vida y obra, todo él se le aparezca como manifestación de los mismos procesos y realidades que he señalado.

“No a otra cosa, a la regeneración por el Espíritu, tiende desde los poemas de su primer libro, de 1918, la personalidad simbólica de César Vallejo.” Si el poeta peruano reclama a la Madre, es porque algo en él tiene necesidad veheméntísima de renacer. “Alza sus dos brazos y se remite a esa madre natural

que más tarde se convertirá en la Madre España, Madre de su personificación verbal castellana, en cuya cruz mortal de pueblo mártir había de darse a morir con la esperanza de renacer en fórmula entitativa nueva.”

Larrea ve en Vallejo un “emisario de América cuya misión ha consistido en dar, en lenguaje de “Nuevo Mundo, testimonio de Nuevo Mundo, calificando con su presencia la significación de los acontecimientos que se desarrollan en España”, un visionario que al mismo tiempo que vive su vida personal es instrumento del inconsciente colectivo que en él se hace experiencia viva, “alguien que transporta e imprime figura a la vida psíquica inconsciente de la humanidad.” En Vallejo, ni más ni menos, se ha personificado cierto contenido psíquico colectivo, relativamente independiente: el arquetipo “del protagonista de la tragedia que con su cargazón de dolores acabó en la cruz del Gólgota y cuyo origen literario se encuentra en el capítulo LIII del libro de Isaías.” En él el sujeto poético, que por otra parte en Vallejo se realiza unitariamente en vida y obra, se identifica completamente con el arquetipo cristiano.

Para Larrea, Vallejo encarna mesiánicamente el proceso de pasión, muerte y resurrección del Espíritu que es, esencialmente, el del desarrollo histórico de Occidente —muerte del Viejo Mundo, que ahora ocurre, y nacimiento del Nuevo Mundo— y que también encarna España con su pasión y muerte, gestora de la ciudad celeste en Hispanoamérica. Justamente por ello Vallejo y España se identifican en el grado que revela hasta el espanto la última fase de la vida y la obra de Vallejo, la que culmina con su muerte. “En dicha tragedia crucialísima a Vallejo le correspondió darse simbólicamente a la cruz simbólica como Hijo que se entrega redentoramente cargado con el dolor planetario, en procura para todos de un mundo nuevo en el que su insuficiencia real desaparezca. Se trata del mundo que potencia el continente americano que se define desde su descubrimiento con el símbolo del Paraíso cuyo contenido real conviene entender.” De esta manera, “su muerte... transfiere simbólicamente a otro estado subjetivo de Ser: a una nueva conciencia del Sujeto y a la creación del cuerpo social que a ese Sujeto le es indispensable para fundar su cultura.” Así, “la vida simbólica del poeta peruano es... prenda y señal de Hispanoamérica.” Esta, “reclama su solución neomúndica, que la transporte al estado de conciencia universal que le corresponde, con la institución de la sociedad más orgánicamente adecuada a su desarrollo completo”, de manera que “deje de ser en el mundo de las estructuras occidentales propias de un estado de humanidad que llega a término para ser dada a luz de universalidad en su Nuevo Mundo.” Vallejo pedía esa solución y la encomendaba a los valores regenerativos que asumía la tragedia de la España Madre. En tal confianza el “yo” de un ciclo... encarnado en el poeta, se ofreció a la muerte.

Para admitir esta visión del poeta, que de protagonista, de hacedor de su vida pasa a testigo o instrumento, es necesario compartir sus supuestos, esto es la concepción filosófico-religiosa, o quizás mejor teológico-poética que se ha bosquejado; es menester admitir la existencia y la gestión de ese Espíritu que se postula, así como también la de esa misteriosa e incontrolada facultad cognoscitiva que es la “Imaginación en estado puro”.

Cabe, por otra parte, afirmar, frente a esa concepción del espíritu, la validez de otra, que lo ve surgiendo como un fruto del desarrollo histórico, que explica al espíritu por la historia y no al revés, que lo ve como dependiente de lo vital y de los órdenes aun inferiores que lo vital abarca. Es esta concepción la apta para promover sin contradicciones las modificaciones de las estructuras que hagan posible un auténtico Nuevo Mundo, mientras que la concepción opuesta sirve a la perduración del viejo. En una de sus instancias, adherir a la posición de Larrea implica invalidar el sentido histórico de la acción revolucionaria.

Las escuetas observaciones que anteceden inmediatamente conciernen a la concepción que informa la interpretación del sentido de vida y obra del poeta. En lo que respecta a esa interpretación misma, pienso que cabe intentar otro abordaje de Vallejo, que lo considere en su situación concreta, en ella obrando y reaccionando con su integridad humana. Me parece que adoptando ese punto de partida es dable captar con mayor fidelidad a lo efectivamente dado, el significado que alcanzan su obra poética y su desarrollo vital. No se trata ciertamente de pretender reemplazar a la anterior por una interpretación sociológica, sino de utilizar desde una perspectiva histórica y convergiendo en una determinada situación, la totalidad de los recursos que el actual desarrollo de los medios de conocimiento pueda ofrecer, con cuyo objeto será necesario echar mano, por lo pronto, al menos a la sociología, la psicología y la estilística.

Según este enfoque, así me lo parece, se verán surgir, dotados de unidad significativa, los temas de su poesía al par que sus experiencias vitales. Aparecerá todo ello como manifestación de un hombre ejemplarmente fiel a las exigencias de su momento histórico. Se patentizará un Vallejo dado en el tiempo, sin el cual simplemente no sería, un Vallejo que reacciona ante las condiciones sociales que lo alienan, ante la injusticia, ante la triste condición de sus semejantes, ante sus dramáticas limitaciones humanas que son las mismas, en última instancia, que las de todos los hombres que viven en su época. Aparecerán de esta manera, naturalmente enlazados, los diversos temas de su poesía. Así, por ejemplo, la contradicción entre el impulso de realización plena de una humanidad, la propia y la común a todos, por una parte, y por otra los límites que las condiciones históricas ponen a ese desarrollo deseado, se expresará en la formulación del *absurdo*. De manera igualmente desencadenada por las circunstancias determinantes, aparecerá el sentimiento de *solidaridad humana* para con los semejantes condenados a la misma condición desgraciada; así se explican también las manifestaciones, a nivel poético y a nivel de experiencia vivida, de sus personales complejos psíquicos —ante todo su *complejo edípico*— y su intento regresivo, su *apelación al cálido mundo hogareño* y a la función protectora de la familia, del hogar. Todas estas manifestaciones del hombre son explicables en función de las determinadas condiciones de su vida y en esta perspectiva tienen también sentido sus *evasiones*, sus *recurrencias* a instancias que le permitan aliviar su condición trágica, así su expresión de *sentimientos religiosos*, su transporte a un *mundo feliz proyectado fuera del tiempo*. Por mecanismos semejantes, por el golpe que dan en su peculiar

sensibilidad las mismas situaciones, se entienden también las manifestaciones subsiguientes de su vida personal. Sentido coherente con lo anterior tiene así su entrega a la acción revolucionaria que se propone modificar las circunstancias limitadoras y posibilitar el advenimiento en el tiempo de condiciones tales que hagan posible el desarrollo pleno de lo humano. Y finalmente, por efecto de las circunstancias históricas determinadas que le toca vivir se explica asimismo el desborde poético de la fase final en el que aparece un abandono relativo de los aspectos temáticos que hacen menos a la función que le compete como protagonista de un proceso de transformación histórica. Esta fase final es especialmente significativa por cuanto se funden en ella, se sintetizan en ella con mayor claridad de sentido las actitudes humanas y poéticas que antes discurrían discontinuamente. Por cierto que la revolución no agota, no monopoliza el sentido del poeta y del hombre; la actitud cabal de Vallejo ante los requerimientos de su momento histórico no se satisface en la acción revolucionaria en sentido restringido sino que exige una fidelidad a las exigencias de su tiempo que alcanza múltiples manifestaciones que caben todas en su compleja y colmada humanidad. Así, con este sentido entiendo la contemporaneidad literaria que en él se ha señalado, la producción del articulista polémico, del comentarista político, del prosista de circunstancias.

Y este enfoque no supone tampoco ignorar la función iluminadora, visionaria también —si se trata de una visión que, sea cual fuere su alcance, se da en el ámbito de la historia humana— que con justicia se señala en la obra del poeta; importa solamente ubicarla dentro de una perspectiva en que la discrecionalidad no la proyecte a un mundo en que todo análisis, toda comprobación, se tornan imposibles.

Será tal vez necesario acentuar antes de finalizar, que la apelación a la reacción ante lo concreto no implica propiciar una explicación casi mecánica en la que la circunstancia estimula y el hombre responde al modo de los reflejos, más o menos condicionados y complejos. Justamente la fidelidad a lo efectivamente dado conduce a no eludir el misterio del oscuro mundo psíquico —cuya investigación recién comienza— donde se gestan el poema y la conducta. La temática, el vocabulario, están cargados de elementos cuyo sentido habrá de referirse a las particulares experiencias y procesos psíquicos, tantas veces nada diáfanos, del poeta, así como a la acción compleja de la tradición literaria.

Abrigo la creencia de que sólo la ubicación del hecho Vallejo en un plano ajeno al desborde metafísico, en un plano que es el de la historia y la teoría literaria, nos permitirá, auxiliados por la labor ceñida y severa de algunos investigadores —valgan como ejemplos el trabajo clásico de Monguió y la reciente "Valoración de Vallejo" de Saúl Yurkievich— incorporar a nuestra acción efectiva y a nuestra construcción personal la riqueza parcialmente ignota de Vallejo obra y vida.

*Carlos Eduardo Saltzmann*

EUGENIO G. DE NORA, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Editorial Gredos, 1958.

Conviene recordar que en el prólogo el autor anticipa el intento de una crítica que no sea “instintiva, anárquica, subjetiva o impresionista, aun corriendo el riesgo de cierta aridez, y el de ser tachado por cierto tipo de lectores, de pobreza de ideas, o de falta de personalidad”.

Se disculpa, asimismo, de no haber podido enfrentarse objetiva y científicamente con la novelística del período que lo ocupa, por causas como “la extensión y dispersión de temas, la ausencia de monografías previas de verdadero valor, la casi inexistencia de una ciencia literaria verdadera, o por lo menos, útil en la práctica”. También por la imposibilidad de documentar toda una serie de aspectos importantes.

Declara, por fin, que su tarea es “expositiva e informativa de cada labor concreta”. No obstante ello, bueno es consignarlo, muchas veces en el transcurso del libro, arriesga juicios y opiniones personales.

De Nora llama al primer capítulo de su ensayo, *La novela agónica de Unamuno*, y allí se plantea, en principio, el problema de considerar al escritor en cuanto novelista, sin omitir, a la vez, sus características de ideólogo y su condición de poeta.

Luego del intento de dilucidar la personalidad auténtica de Unamuno, se ofrece una tabla cronológica de sus obras. De todas ellas el crítico da una síntesis argumental y apunta un análisis breve, en el que destaca los rasgos predominantes de tipos y ambientes.

En una recapitulación final (que no incluye —*Paz en la Guerra*— (1897). De Nora hace de las novelas de Unamuno, la siguiente clasificación, atendiendo según sus propias palabras, “a la modalidad y sustancia internas, a su significación última”.

I) Tres historias grotescas, didáctico-moralizante, donde la vida aparece en toda su pobreza:

*Amor y Pedagogía* (1902) Obra inicial.

*Niebla* (1914). Libro de plenitud.

*Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. Narración de decadencia.

II) Historias pasionales de esencia romántica, plenas de tristeza, pesimismo y crueldad analítica:

*Una Historia de Amor* (1911).

*Abel Sánchez* (1917).

Los mejores cuentos de *El Espejo de la Muerte*.

III) Novelas de la voluntad creadora, densas y plenas, aunque desiguales en hondura y virtualidad estética.

*Todo un Hombre* (1916).

*Dos Madres*, (sin fecha).

*El Marqués de Lumbría*.

*La Tía Tula*, (1921).

IV) Obras de la vejez del autor, en busca de la intimidad de los seres, y que condensan una honda experiencia de vida interior.

*Cómo se hace una novela.*

*San Manuel Bueno y La Novela de Don Sandalio*, obras definitivas.

Ubicado Unamuno después de Baroja y junto a Valle Inclán, como figura predominante del noventayochismo español, De Nora juzga que el primero careció de objetividad y de mirada penetrante y serena, rasgos esenciales de todo gran novelista.

En capítulo siguiente, centrado en el análisis de Valle Inclán, consigue De Nora uno de los momentos más felices de su tarea, al unir un agudo conocimiento del tema a la capacidad de situar al novelista en su medio intransferible y en su tiempo. La actitud "apartada y virtuosista", la perplejidad íntima, la indecisión, el espíritu inconcreto, netos contornos de su personalidad, son —fácil es destacarlo— contorno común a los escritores de su generación.

Calificar la literatura de Valle Inclán como un espléndido ejercicio, y anotar a la vez la vacuidad espiritual de la misma, entraña la doble vertiente óptica que la crítica debe adoptar para la mejor comprensión de su obra.

En el primer acápite, titulado "La Prosa Modernista: Adegá y Bradomín (1894-1905)", De Nora establece un paralelo entre la prosa de Valle y la poesía de Darío. Señala en Valle una primera etapa, a caballo entre dos siglos, 1894-1905, que comprende dos volúmenes de cuentos de valor y orientación desiguales: *Flor de santidad*, fusión de varios cuentos anteriores, publicado en 1904, y las cuatro *Sonatas*, sinfonías de color y luz, que apenas ocultan la inconsistencia y la falsedad de Bradomín. En el período 1907-1922 el crítico señala la evolución de Valle, su paso de la actitud estetizante a una nueva actitud de preocupación moral; la búsqueda de una literatura más profunda y compleja. El carlismo es ahora el tema de mayor interés para el novelista, y el antiguo esteta, que sufre dramáticamente la experiencia política de la Restauración, en su afán de humanizar, sobrehumaniza más de una vez a sus personajes. La cronología final, 1924-1936, incluye, naturalmente, el estudio de la "novela esperpéntica". De Nora cuida separar la sinceridad del novelista, de la sinceridad eventual de sus novelas. Considera a *Tirano Banderas* la mejor de las novelas esperpénticas y atribuye a los volúmenes del ibérico Ruedo (sobre todo al segundo) la máxima intensidad narrativa.

Menos sólido es el tercer capítulo, dedicado a Pío Baroja, en el que De Nora adelanta una discutible frase definitoria de la personalidad y del arte del novelista: "Pío Baroja o la sencillez". Abundantes datos biográficos, examen de la ideología y de las posiciones políticas de Baroja permiten al crítico, a falta de fórmula mejor, hablar de cierto conservadorismo, demasiado personal en el novelista para ser el de un verdadero conservador.

No se aportan aquí nuevos enfoques a los ya conocidos sobre el estilo y la técnica novelística de Baroja. De Nora cita a Azorín y a su clásica apreciación del estilo de Baroja: sencillez y amenidad, desaliño y vulgaridades. Y una gran fuerza y frescura de conjunto.

Como en los capítulos anteriores, De Nora intenta agrupar la obra del autor analizado en una serie de rubros más o menos aceptables. Era de esperar que el proteico material ofrecido por la novelística barojiana no se prestara cómodamente a esta empresa esquematizadora. Y, en efecto, es fácil advertir las dificultades y los inoperantes esfuerzos del crítico por distribuir la materia propuesta en los rubros aglutinadores. Creemos suficiente transcribir estos últimos: I. *Tierra Vasca*; II. *La vida fantástica*; III. *La lucha por la vida*; IV. *El pasado*; V. *La raza*; VI. *Las ciudades*; VII. *El mar*; VIII. *Memorias de un hombre de acción: 1913 a 1935*; IX. *Agonías de nuestro tiempo*; X. *La selva oscura*; XI. *La juventud perdida*; XII. *Últimas novelas*.

La personalidad y la obra de Azorín ocupan íntegramente el capítulo cuarto del libro, con lo que De Nora incurre en una curiosa contradicción. Azorín, dice el crítico, no fue un verdadero novelista, pese a los 14 volúmenes de este género que publicara. Compartimos plenamente esa opinión, y, por lo mismo, nos preguntamos: a qué dedicarle entonces, dentro del plan de la obra, una importancia y una extensión casi similares a las que merecieron Unamuno, Valle Inclán y Baroja? *El arte descriptivo de Azorín*, tal la titulación del capítulo, explica muy bien el propósito de De Nora, y su eficaz enfoque de la obra de Azorín. El capítulo, considerado autónomamente, vale como un buen análisis de la prosa de Azorín, y hasta como una útil guía en la profusa obra del escritor; pero no se justifica claramente su vinculación con el panorama propuesto por De Nora.

Cuatro novelistas comparten la materia del capítulo V: López Pinillos, Salvaverría, Bueno y Noel, y otros tres la del siguiente: Ciges, R. León y C. Espina. De cada uno de estos escritores se señalan, sin entrar en detalles, sus obras principales y los juicios emitidos, aunque breves, aciertan a afinar una exacta visión de conjunto.

*El agotamiento del Realismo. Retorno a la novela costumbrista*, título del capítulo VII, permite a De Nora trazar un paralelo entre el movimiento noventayochista y otro que se balancea entre realismo y naturalismo. En esta vertiente del naturalismo, el crítico advierte una veta modernista, y señala que ambos son aplicados a temas casi exclusivamente sexuales, con propósitos que pueden juzgarse como confusamente progresivos y libertarios, o de persecución de un decadentismo que se precipita en la exigencia de la sensación voluptuosa.

Dentro del rubro "Naturalismo-realista" De Nora distingue dos tipos de escritores a los que agrupa en dos fórmulas precisas: "realismo-costumbrismo" y "naturalismo erótico".

A la primera fórmula corresponde una abultada nómina de escritores y, por supuesto, un abultadísimo catálogo de obras. Corresponde espigar entre los autores citados, los siguientes: Alejandro Pérez Lugnín, Cristóbal de Castro, Emilio Carrero, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Camba y Rafael Cansinos Assens.

Los escritores eróticos ocupan íntegramente el capítulo VIII. Las popularísimas novelas de Trigo, de Zamacois, de Mata y López de Haro desfilan en esta revisión de conjunto, si bien no se agrega algún dato o perspectiva que

permitan comprender las causas de su particular eficacia en el público. Otro género de notable éxito popular, "la novela rosa", merece la atención del crítico, y De Nora acierta a definirla como "una constante deformación de la realidad hacia lo agradable". En pugna con el realismo moderno, novelistas como Rafael Pérez y Pérez, Juan Aguilar Catena, Mariano Tomás y Carmen de Icaza consiguieron, y consiguen aún, que vastos sectores distraigan su atención de la hostilidad y la tristeza del mundo.

La tenaz vocación de Miró, las oscuras y humildes etapas que llevaron a la elaboración de uno de los estilos más depurados de la moderna literatura española, son analizadas en el penúltimo capítulo, *La novela sensual de Miró*. La melancolía y el aislamiento de Miró, se contraponen, en un cotejo casual de caracteres, a la personalidad arrolladora y enigmática de Pérez de Ayala, el último de los novelistas estudiados por De Nora. El crítico destaca la curiosa parábola seguida por el escritor, desde su brillante ascenso, a partir de 1904, al silencio con que los lectores de hoy parecen haber condenado su obra. De Nora distribuye en dos ciclos la novelística de Pérez de Ayala. En el primero incluye: *Tiniebla en las cumbres*, *A.M.D.D.*, *La pata de la raposa*, *Troteras y añazaderas*. Y en el segundo ciclo, de culminación y madurez: *Belarmino y Apolonio*, *Luna de miel luna de hiel*, *Los trabajos de Urbano y Simona*, *Tigre Juan*, *El curandero de su honra*. En lugar aparte clasifica los dos volúmenes de cuentos: *Bajo el signo de Artemisa* y *El ombligo del mundo*.

El libro de Eugenio G. De Nora, reúne, en síntesis, muchas de las virtudes y casi todos los defectos de los trabajos panorámicos. Util en cuanto catálogo que permite filiar con precisión una obra o un autor determinados; ciseable, y hasta pernicioso, en cuanto sacrifica a la sola cantidad de datos el objetivo esencial de la crítica literaria: la sanción de la calidad. Por fortuna, frecuentes rasgos de agudeza y una permanente honestidad de juicio, salvan al libro de convertirse en un mero catálogo.

Ada Donato Carril de González.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA (y otros colaboradores), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Peuser, Tomo I, 1959.

En este primer tomo de la *Historia de la literatura argentina*, Julio Caillet-Bois y Roberto Giusti estudian respectivamente: la literatura colonial y los poetas de la revolución.

Después de tantos años de manejar la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, como la fuente más rigurosa de nuestras letras y las *Ideas estéticas en la Argentina* de Max Rhode, malogrado intento de disciplinar los períodos representativos de la literatura nacional, esperábamos una obra que responciera a las exigencias de nuestra época, una interpretación acomodada a la metodología actual y a una sensibilidad también más actual. Digámoslo

de una vez por todas, esperábamos una revisión total del retórico academicismo, como el que intenta Zum Felde en su brillante estudio sobre la literatura hispanoamericana (1), donde a la aguda visión espiritual de nuestra cultura, agrega el no menos agudo enfoque sociológico, criterio revolucionario y eficaz que lo coloca entre aquellos historiadores cuya tarea es revalorizar en forma equitativa la función de la obra literaria y su dialéctica en el tiempo.

Por esto, y pese a un invencible prejuicio sobre los atractivos de la literatura colonial, abrimos el primer tomo de esta *Historia de la literatura argentina* con el secreto anhelo de que una perspectiva distinta a la que estábamos acostumbrados, nos condujera sin tropiezos a su buena comprensión.

Leemos los capítulos dedicados al desarrollo de las crónicas, pertenecientes a la literatura colonial. Su tratamiento, falto de la dinámica que exige la lectura referida a este género de literatura, sigue resultando meramente informativa, no da el jugoso aporte que se suponía después de juzgar la documentación tan amplia como la mencionada en citas y bibliografías por Caillet-Bois. Si bien los acontecimientos históricos se vinculan estrechamente con la obra literaria, para el caso las crónicas, y es difícil rechazar el "momento" en que la obra se produce, la conexión existente entre ésta y aquél, está determinada en Caillet-Bois a modo de "crónica" también, tanto, que quien recurra al presente estudio para romper con el mito de la *fobiocrónica*, terminará por encastillarse en el mito.

Arrieta anticipa en el prólogo: "cada colaborador ha conservado, como es natural, sus modos de ver y de decir, las características habituales de su labor personal, la forma y el tono, la concepción, y su estilo", lo que no justifica el criterio heterogéneo que tuvo Caillet-Bois para considerar algunos autores.

Vayamos a Concolorcorvo en "*El lazarillo de ciegos caminantes*". Su tratamiento, brevísimo, comparado con el que da a las comisiones científicas en el mismo capítulo, y cuyo saldo dejado a nuestra literatura carece de valor como el mismo Caillet-Bois afirma:

"Sólo podría salvar a esos diarios del olvido en que yacen una selección que eliminara el material exclusivamente geodésico con sus copiosísimas estadísticas y permitiera saborear las páginas literarias históricas". (p. 218-219).

El juicio no corresponde a esta contradicción valorativa.

Del mismo modo, resulta inexplicable el detenimiento que emplea al referirse al "Gobierno del Perú" de Juan de Matienzo, en el cap. IV "Charcas en el siglo XVII", luego de presentar los conflictos limeños; la repercusión que tuvo la obra del licenciado es indudable, no sólo lo que significó en su época desde el punto de vista jurídico, sino entre arqueólogos e historiadores finiseculares. Pero la obra en sí, ¿merece ilimitada extensión a pesar de no corresponder al campo literario, en su mayor y esencial parte? Creo que una referencia sucinta habría sido más acertada. Por otra parte, su análisis no rastrea nada que no esté ya en Rojas.

---

(1) ALBERTO ZUM FELDE: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. Los ensayistas. Editorial Guarania. Mexico. 1954.

La figura de Martín del Barco Centenera y el poema *La Argentina*, tratados en el cap. "El Río de La Plata en tiempos de Ortiz de Zárate", abarcan el capítulo y son analizados con detalle. En la consideración del poema se señalan las conexiones medievales, renacentistas de la poesía grecolatina. Los aspectos americanistas y su valor, tan discutido, contribuyen también a dar una idea más vasta del poeta.

El estudio consagrado a Lavardén se desarrolla de modo que agiliza el conocimiento de su obra, tan erróneamente extendido en "Los Coloniales" de Rojas. Lamentablemente, el autor olvida agregar el exhaustivo estudio que hace Emilio Carilla en la edición de 1949 intitulada "*La "Sátira" de Lavardén*", donde están analizados aciertos y errores con numerosa información bibliográfica y minucioso detalle sobre las fuentes del poeta.

La acción educacional de la Iglesia, a través de sus órdenes religiosas y de las misiones jesuíticas, ensamblan directamente con la aparición del teatro, cuyo desarrollo es tratado específicamente en el cap. "El teatro en el siglo XVIII". Asimismo las lenguas y dialectos indígenas, la literatura de las misiones, la creación del Colegio de Monserrat, de San Carlos, son tratados en función de su significado histórico en forma extensa y didáctica.

Riguroso el estudio sobre Tejeda, nuestro primer poeta colonial, con detallado análisis biográfico y poético, acompañado de una copia manuscrita de las líras: "a la divina Rosamaría Madre de Jesús" de Fray Luis de Tejeda tituladas "El árbol de Judá" y de ajustada bibliografía.

Para concluir con la primera parte de esta obra: "La literatura colonial" de Caillet-Bois, diremos que se puede ubicar dentro de la crítica de orientación positivista, más bien de consignación objetiva de hechos, que de pronunciamiento personal. Si esto del punto de vista personal, es lo que anticipa Arrieta haber respetado, es completamente gratuito en este caso. Los tópicos tratados, dentro de la línea tradicional, presentan el hecho literario referido a circunstancias biográficas e históricas que de ningún modo agotan las posibilidades de su proyección estética.

Giusti toma "Los poetas de la Revolución". Ubica en una introducción el momento político social del período revolucionario, dedica diez capítulos en forma individual a los poetas y en un capítulo final se refiere al teatro.

Los poetas son tratados analíticamente, con un estudio biográfico, al que acompaña una presentación de la obra ejemplificada con fragmentos de poemas. Método hartamente utilizado en todo manual de secundario. En el cap. dedicado a Lafinur, se hace una revalorización de su obra poética y de su significación histórica. Del mismo modo se detiene en Juan Cruz Varela, ofreciendo una visión aguda de su obra, sin dejar de señalar con rigor sus limitaciones, propias, por otra parte, de esta generación acentuadamente influenciada por la retórica española y el academicismo dieciochesco.

A Hidalgo, incluido aquí por razones de coetaneidad, como aclara Arrieta en el prólogo, se lo enfoca por la proyección poética y política a través de la fuerza satírica de sus diálogos y cuartetos.

En "El teatro de la Revolución" Giusti expone las circunstancias en que

éste se desarrolla, en medio de las primeras dificultades que ofrecían las obras extranjeras y sus conexos problemas de traducción. Destaca la iniciativa de la Sociedad del Buen Gusto, cuya creación fue un valioso aporte en este sentido, pues solucionó, en gran medida, la labor de difusión de los autores extranjeros, aunque trajo aparejada la influencia de los mismos en las lamentables tragedias de Juan Cruz Varela, Camilo Enríquez y Manuel Belgrano, a quienes reconsidera Giusti dándoles su exacta dimensión.

Ni Caillet-Bois ni Giusti aportan una visión nueva de este período de la literatura nacional, exceptuando cierto pasajes anteriormente señalados. Ofrecen, en cambio, una apreciación rigurosamente documentada.

Noemí Ulla

### *Historia de la Literatura Argentina, Tomo II.*

La idea organizativa que preside el tomo II de la *Historia de la literatura argentina*, es, en principio, buena: que cada especialista desarrolle el tema de su preferencia es una garantía de versación y hondura. Por otra parte, al menos en este tomo, los tratadistas o ensayistas que se distribuyen el mismo enfocan en general una valoración crítico-histórica en función de las líneas generales de nuestra evolución literaria, y en el mejor de tales ensayos, el de Martínez Estrada sobre Sarmiento se cala con preferencia en lo psicológico, en las implicaciones sociales etc., dejando de lado o más bien sobreentendiendo, el trabajo de rastreo y acumulación de materiales que realizara (con todos sus defectos) Ricardo Rojas y luego, el Instituto de Letras de Buenos Aires, etc. Esta labor documental imprescindible, que aquí se da por hecha, es un cimiento sobre el que se edifica una labor de crítica, dueña en general, de bastante soltura e independencia frente a los "monstruos sagrados" de nuestra génesis literaria.

Pero el manejo de un andamiaje documental considerable, no garantiza la utilización de la más actualizada bibliografía con respecto a cada uno de los autores tratados; omisión destacable en varios casos. (Por ejemplo el libro de Popolizio sobre Alberdi mencionado por Ghiano en su artículo de "La Prensa").

El trabajo inicial del tomo corresponde a Arrieta "*Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata*". Creemos que hay una discrepancia básica de enfoque; ha dado singular trascendencia a la obra poética, carente de originalidad y empuje, mientras proporcionalmente presta mucha menor importancia a *El matadero*. Lógicamente para los propósitos de Arrieta, de caracterizar el romanticismo americano e historiar a través de Echeverría la introducción de los fermentos europeos, es más útil la ejemplificación por medio de la lírica, pero esto no convalida la trivialidad escolar de las breves observaciones críticas sobre *El Matadero*, que se limitan a destacar la nitidez o vivacidad de

la prosa y a resaltar la autenticidad documental de las figuras y tipos en función del ambiente. Si en el manojito de páginas de *El Matadero*, Echeverría dio un obra de fuerza, verdad artística, color temporal y garra literaria mucho más vivos e intensos que en sus *Consuelos*, *Elvira*, etc., ¿por qué no destacar que diez páginas están más alto, es decir *han resonado más lejos*, en la evolución posterior de nuestras letras que sus tomos de versos?

Este enérgico realismo, de neta raíz americana, ya es un elemento íntimamente integrado a nuestro perfil novelístico y cuentístico, algo sobre cuyo rescaldo se han edificado muchas de las líneas más características de nuestra prosa literaria.

Sin embargo, pese al conocimiento y agrado con que Arrieta se mueve dentro de su orden de preferencias por la poesía echeverriana, no falta la conciencia tradicional (recordemos el juicio de Rojas en *Los proscriptos*, tomo 1, sobre las facultades poéticas de Echeverría "No fue un poeta nato", (pág. 9), cap. X) y el reconocimiento un poco al pasar, de la obstinada asunción de su misión poética, en detrimento y a expensas de sus facultades como prosista.

Arrieta documenta con minuciosidad todas las referencias directas e indirectas sobre la experiencia europea de Echeverría; insiste en puntualizar aspectos de la vida intelectual francesa de la época y sus probables influencias en el escritor porteño; detalla circunstanciadamente la aparición de las distintas ediciones de las *Rimas* y su repercusión en el ámbito crítico local, pero esta exposición meramente informativa de la historia de la literatura elude el rigor de una valorización.

El trabajo titulado *Las letras en el destierro (Uruguay-Chile-Bolivia)* interesa como sistematización y síntesis, aunque lastrado en parte por esa concepción de dar "a cada uno un denario" algo así como una concepción estadística de la literatura.

Arrieta utiliza material de sus trabajos anteriores: *Gregorio Beeche y los bibliógrafos del Río de la Plata*, y sus prólogos a las ediciones de la Academia Argentina de Letras.

El mejor de los ensayos de Arrieta es sin duda el dedicado a Mármol, al que comprende más auténticamente poeta que Echeverría, pues con todo lo candoroso y primitivo que se quiera tiene al menos exaltación cívica, fuerza que arrolla su propia e ingenua retórica.

Arrieta plantea el problema del enmudecimiento poético de Mármol después de la expatriación. Estimamos de importancia el profundizar (no sólo en el caso de Mármol) el por qué nuestros proscriptos realizaron su obra más perdurable fuera del país porque evidentemente, además de la absorción política, existen otras causas psicológicas profundas que nos dieron una especie de reverso del mito de Anteo.

Sáenz Hayes tiene a su cargo las monografías sobre Gutiérrez y Alberdi. Hay comprensión de la labor de Gutiérrez, si se quiere agresivamente americana, pero tal era el tono que correspondía a la hora —valoración de nuestro acervo literario (desde la poesía culta hasta el material de poesía popular)—.

La labor de recopilación de Gutiérrez en este último sentido (reunida bajo el rubro de *Papeles de J. M. Gutiérrez en la Biblioteca del Congreso*) merece poca atención del tratadista frente a la *América Poética*.

En cuanto a Alberdi, Sáenz Hayes soslaya la crítica literaria (no menciona siquiera el *Gigante Amapolas*) y no logra configurar en una síntesis valorativa el sentido de la obra tan diversa de Alberdi: el *Tobías*, *Luz del Día...*, rastreando la sutil urdimbre que subyace como común denominador de los más distintos estilos de expresión.

Hemos mencionado como lo mejor del tomo el trabajo de Martínez Estrada sobre Sarmiento. Ahí está claramente expuesta la concepción subjetiva, fatídica y demoníaca de la historia que tiene Martínez Estrada y aplicada a un hombre y a una obra literaria. Es curioso que por encima de distancias espirituales, ideológicas y humanas, la *conclusión básica* (que finalmente Sarmiento traicionó a Sarmiento, que construyó en lo político-social-educacional una Babel que poco a poco desnaturalizó la reacción eclesiástico-feudal, que sacrificó uno de nuestros mejores escritores a uno de nuestros frustrados políticos y en resumen, su frustró en la medida que puede dar el cotejo de *Facundo* y *Conflictos y Armonías*) esta conclusión básica es la misma que sustancia la médula de *Muerte y Transfiguración* con respecto a Martín Fierro; allí también concluye que la Vuelta es una oculta o tal vez inconsciente contracara de la Ida, que Hernández traicionó a Hernández etc. Está claro que esta identidad de tono en las líneas generales de su posición frente a los dos hechos capitales de nuestra literatura: Sarmiento y Hernández, surge de una íntima característica de la ideología martínez estradiana (de un dramatismo romántico-nietzscheano innegable) ideología precisamente muy sarmientina que posee como mecanismo central, pese a su aparente estructuración filosófica, un *proceso poético*, la sublimación o transfiguración de percepciones intuitivas, emocionales, a la categoría de tesis.

Aun discrepando fundamentalmente con la concepción histórica de Martínez Estrada (recordar el artículo tantas veces citado de Canal Feijoo en "Sur" N° 37, año 1937) se comprende claramente por qué, desde la *Radiografía* y el *Sarmiento*, estaba Martínez Estrada destinado a elegir dentro de los románticos a Sarmiento como único que nos dio un romanticismo entreñablemente americano.

Martínez Estrada trae aquí como aporte la valoración de *Vida de Dominguito*, el libro más íntimo de un gran extrovertido. *Vida de Dominguito* ha sido considerada en general con cierta benevolencia reverencial; obra de la ancianidad se le ha colocado como traspié constructivo y estilístico, lejos de *Recuerdos*, *Viajes*, *Facundo* etc. El hecho de que aquí se le coloque junto a ellas es muy importante.

Determinadas "venas" de la obra sarmientina parecen escapársele a Martínez Estrada vgr.: las que se refieren al lirismo en Sarmiento y que abordara su paisano Antonio de la Torre en *Soledad y ternura en Sarmiento*, (publicación del Museo Sarmiento, B. Aires, 1954).

Tampoco incluye en el activo de la producción de Sarmiento la *Condición del extranjero en América* balance del enceguecimiento con el Progreso y del tremendo problema cultural que planteaba, en la práctica, la postulación del 53 "... y a todos los hombres del mundo... etc.

Estas objeciones menores no empañan el mérito de un perfil definido, de una actitud polémica y una asunción dramática de nuestra literatura como elemento de la nacionalidad que es lo que levanta el trabajo de Martínez Estrada por encima de los demás del tomo.

*Hebe Monges*

*Historia de la Literatura Argentina, Tomo III.*

El tercer tomo de la *Historia de la literatura argentina*, comprende los siguientes temas: "La poesía de 1852 a 1870", "Los poemas gauchescos", subdivididos en una "Introducción a la poesía gauchesca", "Hilario Ascasubi", "Estanislao del Campo", "José Hernández"; "La poesía en la generación del 50"; "La prosa de 1852 a 1900"; "El Modernismo".

En breves páginas Arrieta compendia el estudio de la producción poética desde Caseros hasta 1870, deteniéndose especialmente en la obra de Claudio Mamerto Cuenca, poeta analizado con hondura crítica; valoriza la figura de Juan Goçoy y destaca la labor encomiable de Juan María Gutiérrez, colector de la *Primera antología de poetas hispanoamericanos* y reimpresor de obras representativas en el país. El alcance que tuvieron la fundación de "La Prensa" y "La Nación" en la historia de nuestras letras son señaladas por Arrieta. Concluye este capítulo con referencias esquemáticas sobre los poetas Juan Chassaing, Jorge Mitre y Adolfo Lamarque.

También Arrieta se ocupa de Estanislao del Campo. Primeramente presenta la iniciación del mismo a través del seudónimo Anastasio el Pollo. Luego de ensayar consideraciones generales sobre la obra de Gounod, toma el *Fausto* de Del Campo a través de un análisis ligero y sin señalar su valor inmediato dentro de lo que significó en su momento y el alcance limitado de sus proyecciones. Cierra el capítulo con una valoración del *Martín Fierro*, cuya referencia no logra explicitar el anterior análisis del *Fausto*.

En la "Poesía de la generación del 80", Arrieta señala tendencias generales e influjos europeos, enumera sumariamente los autores y las obras de dicha generación. Extendiéndose en los valores representativos los considera individualmente y los acompaña ejemplificando con fragmentos de la producción poética de: Carlos Guido Spano, Ricardo Gutiérrez, Olegario Víctor Andrade, Rafael Obligado, Almafuerte, Calixto Oyuela. La mayoría de estos poetas son estudiados limitadamente, salvo Gutiérrez, Obligado y Almafuerte, en quienes Arrieta se detiene con preocupación. Creemos que no ha privado un criterio objetivo.

En "El Modernismo" Arrieta señala la proyección que tuvieron en el país los movimientos europeos de vanguardia y la aparición de Rubén Darío, el significado de las revistas de ese período y la producción de los iniciadores. Si consideramos que Lugones es tratado en forma especial en el tomo IV, puede juzgarse este estudio suficientemente informativo, ya que lo acompaña la bibliografía correspondiente.

Caillet-Bois hace la *Introducción a la poesía gauchesca*, partiendo de la ubicación histórica y política; pero el substractum poético, el valor de la producción gauchesca en la literatura nacional es dado en forma lateral. Desde el punto de vista estético habla de vigor exterior y de recursos también exteriores. No exento de juicios contradictorios llega a señalar la preocupación universal como exclusivo patrimonio de la lengua culta, mientras que la lengua popular, afirma, se ciñe al carácter local. Más adelante cae en la inconsecuencia de considerar a *Martín Fierro* obra de carácter universal, previa ubicación del mismo en la lengua popular. No se comprende en qué medida valoriza Caillet-Bois el alcance universal de la obra literaria. Finalmente hace culminar el ciclo de la gauchesca con *Don Segundo Sombra*, opinión discutible ya que Caillet-Bois no determina en qué instancia tiene acercamiento Don Segundo con lo que fue el gaucho de los poemas precedentes. Giusti estudia la "Prosa de 1852 a 1900". Apinamos que ha sido bastante riesgoso condensar la producción literaria de la generación del 80, la crítica y la literatura costumbrista en todo un capítulo. Esto da por resultado lo que se temía, una visión sumamente esquemática, donde no se alcanza a destacar la importancia correspondiente a algunas obras de definido índice generacional.

Cuidadoso análisis hace Battistessa de la bibliografía existente referida a *Martín Fierro*, ya en forma extensa, ya a modo de noticia; con agudeza crítica y rigor valorativo señala aciertos y errores de Rojas, encuesta de Nosotros, *El Payador*, de Lugones, Unamuno y Menéndez y Pelayo. Destaca *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de Martínez Estrada como obra no superada en el género.

Bajo el título de "Distingos necesarios" historia la aparición del vocablo "gaucho", antecedentes y utilización a través de diversas obras, ejemplificando con fragmentos de textos.

Los datos biográficos de Hernández son dados en función de su labor creadora, el momento político y las circunstancias históricas precedentes y contemporáneas al autor, en una palabra, su contorno. Al estudiar al hombre individualmente en su trayectoria literaria, anota episodios o datos de carácter anecdótico, estableciéndose cierto acercamiento de tipo humano. Con motivo de su muerte, consigna la palabra de la prensa y de los intelectuales del momento.

En el tratamiento del poema, procede resumiendo el argumento en forma breve y completa. Su sentido social es destacado a través de motivaciones políticas que corrobora con observaciones aisladas del mismo Hernández, en sueltos publicados en el diario "El Río de La Plata" y en cartas a editores. Allí Hernández expresa abiertamente su posición de crítico del gobierno, cuya abu-

lia y desinterés por el gaucho, es denunciada en más de una oportunidad anterior al poema.

Compara a Hernández con Sarmiento y Güiraldes. Con respecto a Sarmiento, señala su formación influida por las literaturas norteamericana y europea, a diferencia de Hernández, y tal vez, por esto, la mayor libertad de este último en la captación de la nacionalidad. Con respecto a Güiraldes, Battistessa encuentra similitud con Hernández en la técnica de creación de los personajes.

Luego de considerar las diferencias existentes entre la *Ida* y la *Vuelta*, de intención, de motivaciones, circunstancias y recursos, se refiere al estilo brevemente, donde destaca el significado del lenguaje utilizado por Hernández, de base hispana pero de marcado acento nacional, de creación propia. Asimismo, establece la distancia icionómica del Hernández del *Martín Fierro* y del Hernández de otros escritos.

La captación del paisaje referido al estado del gaucho y cómo se expresa en *Martín Fierro* imbricándose uno en otro, es señalado sostenidamente por Battistessa.

Creemos que la elaboración del tercer tomo, ha sido realizada con criterio desparejo, por las razones señaladas anteriormente. Es imposible establecer una visión acabada sobre temas tan vastos como los tratados, sino se rechaza el sistema de guía informativa, la pretensión de acumular autores y obras, como se hace en los capítulos dedicados a la poesía y a la prosa, sin juicio interpretativo. La gauchesca, salvo el estudio de Battistessa, no aporta enfoques de significado substancial, hecho que se agrava si se considera la múltiple bibliografía mencionada.

N. U.

#### *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo IV.

La lectura de "Las letras en la primera mitad del siglo XX", tomo IV de la *Historia de la literatura argentina* nos hace pensar en las palabras con que R. Giusti en su trabajo del mismo volumen: "La crítica y el ensayo", enjuicia la incipiente crítica del siglo XIX. "La crítica... siga siendo con frecuencia, sólo *crónica informativa*, comentario breve y glosa meramente *marginal*.", pág. 453. Los caracteres de marginalismo (no entañamiento ni profundización reflexiva) y de aportación escuetamente informativa se perfilan como elementos identificables en parte de este volumen.

En el primer ensayo, Juan P. Ramos se complace en apreciar la obra de Leopoldo Lugones con criterio impresionista. Ciertas impugnaciones mínimas a errores de métrica —la careza de un hiato, la cojera de un octosílabo— pretenden infundir rigor objetivo a las efusiones de Ramos, aureoladas con sus vivencias y recuerdos de lecturas infantiles. vg. p. 46-47.

El estudio de la progresiva plasmación de los estilos lugonianos, la per-

cepción de lo aleatorio y lo profundo del hecho poético se diluyen sin llegar a una iluminación en profundidad del ámbito creativo de Lugones.

El estudio de Ramos no adolece de falta de información, lo que puede achacarse en cambio al trabajo de Noé sobre La poesía. La responsabilidad de la obra que nos ocupa hace dudar que el origen de la falla del trabajo mencionado sea un déficit de información bibliográfica, y sin embargo hay ausencias flagrantes, inexplicables para un trabajo que hacia el final, trata de "actualizarse", llegando a mencionar a Vocos Lezcano, A. Biagoni, etc. Noé, que abre su perspectiva hacia lo regional (Dávalos el viejo, Bufano) debería haber tratado a poetas y movimientos como Juan L. Ortiz, Ramponi, Agüero, el grupo de La Carpa, Tarja, etc.

Hace sin embargo una acertada valoración (aunque los ejemplos y trozos extraídos no son felices ni representativos) de ciertos poetas regionales en el valor o significado restringido del término; así su mención de Caminos, ignorado o silenciado siempre y que alcanza —alguna vez— al dorso de lo simplemente pintoresco, intensidad emocional.

Pero dentro de la identificación de los tonos regionales como elementos expresivos era más importante tratar a aquellos en los que ha habido un proceso de superación de lo regional inmediato desde la percepción del entorno hacia el ahondamiento en lo profundo de la realidad *regional* del país.

Peca asimismo el trabajo de Julio Noé de exceso de simplificación, por ejemplo, incluyendo bajo un mismo rótulo a dos poetas como González Tuñón y Portogalo, un poco forzosamente dentro de la clasificación de poesía social, sin señalar sus fundamentales diferencias emocionales y sus apetencias distintas en cuanto a actitud poética.

Noé —y también Fernández Moreno— siguen en ciertos casos a Federico de Onís, cuya Antología no ha sido totalmente superada.

El panorama de la novela en nuestro siglo —a cargo de Carmelo Bonet— carece de un ordenamiento adecuado que otorgue coherencia a la exposición. La advertencia del tratadista sobre un intento de geografía estética que permite empezar con los novelistas de la pampa para terminar con los de B. Aires, reservando un enfoque especial para aquellos que no encajan dentro de límites determinados, no es convincente. Quizá hubiera sido preferible el simple orden cronológico.

Bonet establece cierta paridad en el tratamiento de escritores como Candiotti, Hugo Wast, Capdevila, Arlt, Marechal, Mariani... Recordamos las palabras de Gaetán Picon, "la crítica debe ser *elección, jerarquía*. (*El escritor y su sombra*, cap. "La estética y la crítica"). Indudablemente dado el aspecto informativo con que se configuró este panorama de la novela, hay inclusiones aceptables en pro de un conocimiento exhaustivo pero es necesario remozar y delimitar dicho aceptamiento.

Sobriedad en el estilo y sentimiento comprensivo de la forma literaria cuya crítica aborda (El cuento) caracterizan el trabajo de Luis Emilio Soto. Ha resuelto mejor que el tratadista de la novela el planteo expositivo del campo cuentístico, no menos vasto que el anterior dada la proliferación de sus cultores.

Quizá un exceso de menciones resiente la parte final del ensayo pero hay una concepción del conjunto que no llega a perderse y que implica un apuntamiento de los hechos que influyeron en la difusión del género (revistas, concursos etc.).

Roberto Giusti traza un panorama rápido y acertado de "La crítica y el ensayo", (hay justeza en la ubicación de Rojas y su *historia de la literatura*). También a Giusti corresponde el ensayo destinado a historiar la evolución del teatro nacional, informativo y mesurado. Incluye una mención acerca de la actividad de los teatros vocacionales (que el crítico llama "educativa"), en todo caso más justa que las apreciaciones que sobre el particular hiciera J. C. Ghiano en *Constantes de la literatura argentina* (pág. 145. Ed. Raigal).

Un balance del ensayo de C. Fernández Moreno "La poesía argentina de vanguardia", debe destacar dos aspectos: la presentación de los *poetas* y de los *movimientos*. En cuanto a los *poetas* C. Fernández Moreno tiene más de un acierto notable: el principal es el estudio de la figura impar del gran "nadista", del Berkeley de Lomas de Zamora, M. Fernández. Y es muy importante que lo destaque como poeta, no como greguerista o autor de sofismas más o menos fúnebres: un verdadero y triste lírico, el concentrado elegíaco de Elena Bellamuerte. La poesía de Macedonio Fernández, con sus rigurosas construcciones retórico-conceptistas (legítimas herencias de Quevedo y Soto de Rojas) interrumpidas por claridades de lenguaje coloquial y familiar, hacen pensar en las páginas que escribiera Zweig sobre Hanns Carossa y la densidad lírica. (La pasión creadora). Todo lo que señala F. Moreno acerca de Macedonio es de gran fineza crítica, liberado del remanido sistema de explicar cada escritor con una filiación de influencias. Fernández Moreno no cae en esto; en general, y a M. Fernández, a Borges, a B. Fernández Moreno y a la Storni y a Guiraldes los trata sin tomar en cuenta los rastreos de influencias (en lo que incurre Ghiano en su *Poesía argentina del Siglo XX*) desarrollando con penetración el mapa espiritual de estos *poetas*, los vectores de su vivencia.

Es encomiable el tratamiento de la Alfonsina de *Mundo de 7 pozos* y *Mascarilla y trébol*. Olvidados o desconocidos, anticipan la forma aséptica, desnuda, escueta, de las *Odas elementales* de Neruda.

Junto a estos aciertos es lamentable que apenas se consigne y ubique a Enrique Molina sin "entrar" a su obra como a la de los demás. En cuanto a los movimientos poéticos parece que F. Moreno se "hubiera dejado convencer" por los manifiestos, dando carta de ciudadanía a un movimiento o escuela poética porque cuatro o cinco *poetas* proclamen que existe, sin que la obra de ellos lo confirme en continuidad ni consecuencia. Claro que hay un mínimo de movimientos claves, para cuya elucidación C. F. Moreno trabaja con información, penetración y actualidad. Así el Ultraísmo, el 40, el Post Modernismo. Donde la enumeración de movimientos, ramas cismáticas de los mismos, etc., se multiplica peligrosamente en falso es del 40 para acá: las múltiples divisiones de la poesía Madí, Concreto-Invención, Abstracta pueden llevar a pensar en una amplia y varia promoción poética, que reducida a sus voces realmente valde-deras tal vez se centre en tres o cuatro presencias de fidedigna personalidad:

Aguirre, Bayley, Enrique Molina, Olga Orozco (a quien F. Moreno no menciona).

En lo que respecta a la generación del 40 dice F. Moreno que sus dos coordenadas definitorias fueron Neruda y Rilke. No creemos exacta tal generalización. Honda ha sido la resonancia de Lubics Milosz, difundida precisamente por un integrante de esa generación, el poeta de "Pampa", Lisandro Z. D. Galtier, y tampoco es posible olvidar a Vallejo, Sabat Erceasty, Saba, Ungaretti, Eliot, Pound, así como la revaloración de Lugones y Hernández; ej. León Benarós, un innegable integrante del 40, Castiñeira de Dios, algún Barbieri ("Donde lo pisa el ganado") cultivaron, se expresaron en una revitalización de formas clásicas y bajo la advocación temática o mejor memorial de Hernández.

F. Moreno menciona muy al pasar la conexión del creacionismo (un retour a Huidobro tácito e inconfeso) con el invencionismo. En "Arturo", la célebre revista de Bayley, Maldonado, y J. J. Bajarlía (por qué F. Moreno se olvida de Bajarlía, poeta y teórico del grupo?) decían los invencionistas que el "meridiano mundial de la poesía pasa actualmente por Buenos Aires, (1944). Pero olvidaban que los postulados estéticos y las realizaciones de estos grupos (Madí, Concreto, Concreto-invencción) recuerdan casi paso a paso las formulaciones de Vicente Huidobro y Pierre Reverdy, cuyas primeras traducciones publicara la valiosa revista "Poesía" que dirigió Vignale en el 33. La comparación minuciosa de la teoría del "hecho poético" de la realización *en - el - poema*, por invencción, por creación no como reflejo de otra realidad preexistente ya están señalados por Huidobro, desde los manifiestos hasta la posterior evolución, los "últimos poemas", ahí están todo Bayley, Madariaga, Mobili, en las formulaciones, claro no en la voz, en la presencia que es un fenómeno intransferible.

Una última objeción se nos ocurre con respecto al trabajo de F. Moreno: el ensayo debería titularse "La poesía porteña de vanguardia". Demasiado se ha reincidido en los más distintos órdenes, sobre el arbitrario escamoteo que significa identificar latamente lo porteño con lo nacional o mejor restringir lo segundo a lo primero, para que lo que decimos no suene a provincianismo. Y sin embargo, cómo puede representar a la poesía del país el trabajo de Fernández Moreno que fuera de Buenos Aires sólo hace una fugaz mención del grupo Espadalarrio de Santa Fe? No podemos aceptarlo en el plano de la evolución más reciente de la poesía argentina donde hay una sorprendente y altamente calificada promoción poética que ni siquiera se menciona en el trabajo.

H. M.