

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 11
AÑO 1972

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 11
AÑO 1972

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

ADOLFO RUIZ DIAZ

Director

CARLOS ORLANDO NALLIM

Jefe Sección Publicaciones

Correspondencia y Canje

**Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras**

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

MENDOZA

R. ARGENTINA

Í N D I C E

ARTÍCULOS

Unamuno y la valoración crítica del "Martín Fierro", <i>Antonio Pagés Larraya</i>	Pág.	9
Estanislao del Campo: "Fausto", <i>Rodolfo A. Borello</i>	„	31
Elementos culinarios en "Doña Flor y sus dos maridos", <i>Beatriz E. Curia</i>	„	63
Una novela histórica argentina: "La novia del hereje", <i>Sara E. Malvicini</i>	„	75
Ungaretti Uomo e Poeta, <i>Isa D. de Varoli</i>	„	97
La técnica de la narración en "Nuestro común amigo", <i>Bea- triz G. P. de Cuadrado</i>	„	121
Teatro alemán contemporáneo. El hombre de ciencia en Brecht, Kipphardt y Dürrenmatt, <i>Nicolás J. Dornheim</i> ..	„	131
Browning's Rejected Lover: "Why, all men strive and who succeeds?", <i>Donald Kay</i>	„	147

RESEÑAS

Marcel Proust romancier, Maurice Bardèche. *María Celia Darré* (159). Literatura argentina, Arturo Berenguer Carisomo. *Ana Estela Perazzoli* (160). Paura e tristezza, Carlo Cassola. *María Elena Chiapasco* (161). Letteratura Italiana delle Origini, Gianfranco Contini. *Gloria Galli de Ortega Aguilar* (163). Roberto Arlt, Eduardo González Lanuza. *Carlos Orlando Nallim* (165). Satura, Eugenio Montale. *María Elena Chiapasco* (167). Dylan Thomas' Early Prose: A Study in Creative Mithology, Annis Pratt. *Beatriz G. P. de Cuadrado* (169). I cieli della sera, Michele Prisco. *Gloria Galli de Ortega Aguilar* (171). La Chiesa e la civiltà moderna, Michele Federico Sciacca. *Gloria Galli de Ortega Aguilar* (172). Pagine di critica letteraria, Michele Federico Sciacca. *María Elena Chiapasco* (173). Hacia una crítica científica, Gustav Siebenmann. *Carlos Orlando Nallim* (175). García Márquez: Historia de un deicidio, Mario Vargas Llosa. *Fanny Prevedello* (176).

ARTICULOS

UNAMUNO Y LA VALORACION CRITICA DEL "MARTIN FIERRO"

(EN MEMORIA DE MANUEL GARCIA BLANCO)

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

La obra artística, en su relación con la crítica, sugiere frecuentemente la ambigüedad y el equívoco. Durante muchos años, *Martín Fierro*, el máximo poema de la literatura gauchesca argentina, no fue ajeno a ese riesgo. Conoció una inusual difusión popular, la indiferencia de la opinión culta, elogios que por su misma superficialidad no agregaban nada o desmerecían al texto y aún juicios francamente adversos. Como un indicio de la desmesura a que puede llevar el equívoco cultural recuérdese que todavía en 1880, el *Anuario* de Alberto Navarro Viola, siempre atento y cortés con cualquier novedad ultramarina o con cualquier remedo local, llamaba a *Martín Fierro* "epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos"¹, y lo desacreditaba literariamente en términos absolutos.

Miguel de Unamuno fue el primer escritor de habla española que analizó con responsabilidad el poema de José Hernández y destacó entusiastamente su belleza, su originalidad y sus valores universales. Lo hizo a través de un largo ensayo publicado en *La revista espa-*

¹ *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Año 1879. Buenos Aires. Imprenta del Mercurio, 1880, p. 271.

ñola² el año 1894 y en numerosas alusiones y comentarios con los que se inicia la valorización moderna de la obra.

El reconocimiento de Ricardo Rojas en su historia de las letras argentinas es tan explícito como justo: *En España, Miguel de Unamuno, espíritu independiente y genial, nutrido de ciencia eterna, fue de los primeros en proclamar la primacía del cantar indiano...*³. Rojas reproduce en *Los gauchescos* varios textos de Unamuno, generalmente para corroborarlos, aunque disiente con el carácter acentuadamente español que atribuye Unamuno al poema. Dos varones que, en el seno de sus propias naciones, alcanzaron un magisterio cultural intenso y que coincidieron en ver a la literatura como trasunto profundo de hombre y pueblo, inician así, decididamente, la comprensión del *Martín Fierro*.

También Marcelino Menéndez y Pelayo se fundamenta en Unamuno cuando escribe sobre Hernández⁴. Posteriormente casi todos los estudiosos de la obra de Unamuno o del poema gauchesco han corroborado el carácter precursor del ensayo del escritor vasco. Recor-

² "El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino)", *La revista española*; quincenal, literaria, científica, política. Madrid, I, nº 1, marzo 5, 1894, p. 5-22. Aunque este ensayo se ha reimpresso muchas veces (en las *Obras Completas*, Madrid, Aguado, 1958, VIII, p. 47-63), prefiero, para mayor fidelidad, citar el texto original. Utilizo el ejemplar de *La revista española* que perteneció a Ricardo Rojas y que hoy se guarda en el Instituto de Literatura Argentina "Dr. Ricardo Rojas" de la Universidad de Buenos Aires.

³ RICARDO ROJAS: *Los gauchescos*. (En su: *La literatura argentina*. Buenos Aires. Coni, 1917, I, p. 474).
Más hacia nuestros días, Carlos Alberto Erro escribe coincidentemente: "Parece mentira que el primer gran catador del poema más criollo que poseemos no haya sido un argentino sino un español, y un español que nunca había estado en nuestro país. Bien merece Unamuno la designación de impar rabdomante de nuestra literatura". En su: *Unamuno o la fe en el idioma*. *La Nación*. Buenos Aires, diciembre 13, 1964, 4ª sección, p. 1). Emilia de ZULETA señala también a Unamuno como "el descubridor, para todo el ámbito hispánico", del valor del *Martín Fierro*, (En su: *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966, p. 130).

⁴ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, Suárez, 1913, p. 473.
Menéndez y Pelayo es el primero en glosar el artículo de Unamuno en *La revista española*.

daré los trabajos de John E. Englekirk⁵, Guillermo de Torre⁶ y muy especialmente el intenso estudio que dedica al tema Manuel García Blanco en su obra *América y Unamuno*⁷. Me consta por la correspondencia que mantuve con el erudito profesor de Salamanca, la persistencia y el escrúpulo con que encaró su investigación.

La palabra se juega en un tiempo impredecible. Hace quince años Manuel García Blanco disertó en esta Salamanca sobre aspectos del mismo tema que hoy me ocupa. Sus datos son muchos, su mirada es penetrante. Surgen sin embargo ante mí nuevos nexos, nuevas implicaciones que se atan al tronco inicial. Lenguaje sobre lenguajes, texto sobre un texto que habla de otros textos, postexto y pretexto, entra mi palabra en ese desconcertante juego de contraplanos en que la escritura se reconstruye incesantemente. Siempre lo que importará de veras ha de ser la chispa inicial. Y en este caso, todo mana del diálogo que a través de tan largas separaciones entabla Unamuno con Hernández. Eco de eco, espero que el lector se sume a la palestra y con ello atenúe la sensación de redundancia que tantas veces desalentó mi tarea.

La crítica es un singularísimo metalenguaje sacudido por la elección y el riesgo. Como en cualquier otra expresión poética arranca de una atracción racionalmente inabarcable; a veces, de un deslumbramiento. Ese es el ánimo que a través de los muchos testimonios hoy conocidos, sabemos que embargaba a Unamuno después de la lectura del libro.

¿Has oído hablar de Martín Fierro, el poema gauchesco del argentino José Hernández?, le pregunta a su paisano Juan Arzadun en una carta fechada en Bilbao el 3 de agosto de 1892. Y allí mismo expresa: *Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva*

⁵ JOHN ENGLEKIRK: "Unamuno, crítico de la literatura hispanoamericana". (En: *Revista iberoamericana*, México, v. 3, nº 5, febrero 1941, p. 19-37). Incluye una bibliografía de los trabajos de Unamuno sobre literatura iberoamericana: p. 35-37).

⁶ GUILLERMO DE TORRE: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 19-72.

⁷ MANUEL GARCÍA BLANCO: "La poesía gauchesca" (En su: *América y Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, p. 343-367). Anteriormente ese texto apareció en las *Primeras Jornadas de lengua y literatura hispanoamericanas*, Salamanca, I, p. 986.

hoy, a mi gusto. Del empuje de los primitivos; asombroso⁸. ¡Cuántos años iban a pasar, cuántas incomprendiones y cuántas reticencias debería salvar el canto de *Martín Fierro*, para que los propios argentinos le reconocieran los méritos que le atribuía ya en 1892 uno de los españoles más geniales de su tiempo y de los tiempos todos! A través de esta primera expresión documentada, parte de una vasta tarea oral y escrita de difusión, no pocas veces ardiente, que el propio Unamuno llamó "apostolado", empieza *Martín Fierro* su destino universal. Toda palabra esencial espera otra voz que la entienda y la fecunde. Así como Baudelaire crea a Poe, Unamuno crea a Hernández.

Sobran testimonios para demostrar que Unamuno, frente al poema argentino, experimenta ese raptó, esa divina enajenación, que, desde *Fedro*, caracteriza a la actitud poética. En marzo de 1894, al prologar la obra de un escritor salmantino, declara el deslumbramiento que *Martín Fierro* le había producido: *Andaba fuera de mí con el Martín Fierro, poema popular gauchesco, enamorado perdidamente de su frescura y su pujanza, del alma cándida y briosa que en él se refleja. Ejercía en pro una especie de apostolado, empeñándome en que lo leyeran mis amigos y hasta en obligarles a que les gustara...?* No se inscribe esta adhesión espontánea en la genérica cordialidad por las letras hispanoamericanas que caracteriza otros comentarios suyos. Aclara Unamuno en el mismo prólogo que *Martín Fierro* puede ser, para las letras españolas, un camino de vuelta hacia lo popular y terrigeno: *"Veía, entre otras cosas, en el poema gauchesco, un arma de combate, algo que ayudara a volvernos a la poesía del pueblo; pues así como el gigante Anteo dicen que cobraba fuerzas frescas del contacto con la tierra, su madre, así también de su bautismo en el espíritu popular había de recobrarlas nuestra poesía, aquejada de dolencias tan pestíferas, atestada de neogongorismos, neoculteranismo, decadentismo, parnasianismo, pseudorealismo y plagada, en fin, de*

⁸ "Cartas de Miguel de Unamuno". (En: *Sur*, año XIV, nº 119, setiembre 1944, p. 53. La cita Manuel García Blanco, op. cit., p. 344).

⁹ MIGUEL DE UNAMUNO: *Prólogo a Querrelas del ciego de Robliza de Luis Maldonado*, firmado en el mismo mes de Marzo de 1894 cuando concluye su trabajo sobre *Martín Fierro*. Tomo la cita de Manuel García Blanco, op. cit., p. 345.

todas las lacerias que brotan del yo satánico e insoportable"¹⁰. He aquí a Unamuno entero: su rotundidad cortante, su rechazo por lo artístico puro. Mucho de lo que incidentalmente apunta en el párrafo transcrito está repetido o ampliado en su artículo del mismo año publicado en *La revista española*, donde campea también un entusiasmo que no se borraría. Un testigo que evoca ese momento de la vida de Unamuno, declara: *Andaba a la sazón Unamuno muy embebido y entusiasmado con la lectura del poema gauchesco Martín Fierro que nos leía diariamente a los amigos como si quisiera hacérselo aprender de memoria*¹¹.

Siempre vuelve Unamuno a su juvenil hallazgo¹² del que hay también ecos diversos en su obra literaria¹³. En 1899, rememora: *Me acuerdo el efecto que me produjo la lectura del Martín Fierro*. Y al insistir en la analogía entre la campaña contra el indio y la reconquista española, agrega: *Aquellos gauchos son nuestros aventureros y el soplo que anima a ese poema hermosísimo en su misma monotonía es el soplo de nuestro viejo Cantar de Mío Cid, de nuestros primitivos romances*¹⁴. Al escribir en 1907 sobre "El caballo americano", recuerda lo que trece años antes dijo sobre *Martín Fierro*, . . .*fue por entonces una*

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ El testigo, persona de la amistad de Unamuno, es el poeta Cándido R. Pinilla y el recuerdo se incluye en el Prólogo a la obra de Maldonado citada en nota 9. Cf. Manuel García Blanco, op. cit., p. 347, nº 1.

¹² Confirma el entusiasmo, del interés nunca borrado de Unamuno por el *Martín Fierro*, la abundancia de referencias fundamentales y alusiones que hay en su obra. En las *Obras Completas* (Madrid, Aguado, 1959-1963 c. 1958. 14 v.) se menciona al poema en los siguientes lugares: III, 1496, 584), IV, p. 130, 410, 794, 911, 919, 948), VI, p. 799, 830, 850, 926, 955), VII, p. 9, 10, 129, 130, 131, 133, 137), VIII, p. 47, 50, 53-58, 63, 65, 71, 72, 82, 90, 103, 165, 191, 384, 527; 593), X, p. 428, 534), XI, p. 580). Las referencias a José Hernández aparecen en: IV, p. 794), VIII, p. 47-63, 49, 52, 58, 89), X, p. 534.

Las fichas de un archivo ideológico sobre Unamuno de un profesor de Berkeley confirman casi totalmente las referencias que yo había anotado. Debo los datos recibidos al concluir este envío, al Profesor de Berkeley (California), Dr. Martin C. Taylor quien me los trasmite de un colega suyo cuyo nombre no me da. A ambos les agradezco la oportunidad de testar mi propia búsqueda.

¹³ Los ha analizado por vez primera García Blanco (en su: *América y Unamuno*, ed. cit., p. 364-367).

¹⁴ "Carta a Casimiro Muñoz", *El Imparcial*, Azul, abril 12, 1899 y *El Sol*, Buenos Aires, abril 23, 1899. Tomo la referencia de García Blanco, op. cit. p. 350-351.

*de las lecturas que más me impresionaron*¹⁵. Doce años después, a propósito de un comentario de Ricardo Rojas sobre las ediciones de *Martín Fierro*, destaca que lleva veinticinco años llamando la atención de sus compatriotas sobre el poema "sin muy grande resultado"¹⁶. Otra vez encuentra la motivación cultural de tal falta de eco: *...para que ese poema y otras obras hispanoamericanas, como ella henchidas de alma popular, prendan aquí en España hay que escardar aquí primero la grama y broza del iberoamericanismo oficial y oficioso*¹⁷. *Martín Fierro* alienta en la obra de Unamuno, vuelve a su alma, incita a pensar, se constituye en una clave para su entendimiento de América y de la propia España. La presencia de *Martín Fierro* es la más abundante en sus artículos dedicados a temas de Hispanoamérica, que suman más de un centenar. Entre ellos el más importante es el ensayo de 1894 publicado por *La Revista Española*. En él centraré desde ahora mi análisis.

Tenía Unamuno veintinueve años cuando escribió ese artículo titulado "El gaucho Martín Fierro". Una inteligencia de amor anima su escrito. El poema de Hernández es para Unamuno, a la vez, símbolo potente de lo popular argentino y revelación sobre el carácter universal de lo hispánico. Declara así con insofocable entusiasmo: *...es una hermosura, una soberana hermosura, lo más fresco y aún hondamente poético que conozco de la América Española, y aún apurando -mucho... (7)*.

El primer movimiento de una crítica sensibilizadora y sensible brota de un estado de total simpatía como el que hemos documentado en el caso de Unamuno respecto al *Martín Fierro*. En el autor de *Niebla* no cabe advertir discontinuidad entre las diversas manifestaciones expresivas, dominadas todas por idéntico impulso poético. En sus páginas sobre el poema gauchesco se concentran ideas y sentimientos que aparecen en toda su obra. Al reconocer Unamuno la poesía de Hernández se reconoce a su vez en ella. En el canto sencillo de Fierro advierte

¹⁵ MIGUEL DE UNAMUNO: (En: *La Nación*, Buenos Aires, julio 14, 1907. (En sus: O. C., ed. cit.).

¹⁶ MIGUEL DE UNAMUNO: "La fiesta de la raza". (En: *La Nación*. Buenos Aires, nov. 29, 1919. En sus: O. C., VIII, p. 591-597).

¹⁷ *Ibidem*.

ese cálido centro humano que individualiza a toda poesía nacida para vivir siempre, una suerte de primitivismo trascendental. Por eso, cuando sobre él habla, sube a su voz una sensible identidad con lo que de hirviente y joven hay en el torrente de la creación lírica.

El ensayo que publicó en *La revista española* fue el primero de los muchos que iba a dedicar Unamuno a la literatura hispanoamericana en el curso de su existencia. Está fechado en Salamanca en febrero de 1894 y apareció en el mes de marzo de ese mismo año en Madrid. Se vincula a su iniciación de escritor y al comienzo de su carrera como crítico. Esas páginas son, indudablemente, fruto de una sorprendente madurez intelectual. Su toma de posición frente a un libro al que hasta entonces nadie había creído de interés universal destaca ya la independencia de juicio que singulariza a su personalidad. Unamuno atiende con intuición sutil a los matices poéticos de *Martín Fierro* y los enlaza a su valor como metáfora del hombre y expresión americana. La admiración de dos obras argentinas —*Martín Fierro* y *Facundo*— sugiere hasta qué punto llegó a penetrar la dramática contraposición dialéctica del espíritu argentino. Este escrito de 1894 revela una inteligencia crítica que no se atiene a la herencia canónica y funda con decisión juicios renovadores. No es fácil imaginar a un escritor joven en la actitud de consagrar un texto desconocido en vez de buscar apoyo en obras que por universales atraen espontáneamente la atención. Resulta, pues, un ensayo iluminativo tanto para entender a Hernández como para entender al propio Unamuno.

No volvió el escritor vasco a ocuparse de temas hispanoamericanos hasta cinco años después del ensayo sobre Hernández y lo hizo entonces sobre una obra menor, *Nastasio*, de Francisco Soto y Calvo¹⁸ bajo el título de "La literatura gauchesca". Sólo a partir de 1901, encargado entonces de la sección hispanoamericana de *La lectura* se dedicó durante seis años con regularidad y entusiasmo al análisis de libros, hombres, ideas y sucesos del Nuevo Mundo. No dejó después, aunque ya menos sistemáticamente, de escribir sobre temas hispanoamericanos

¹⁸ MIGUEL DE UNAMUNO: (En: *La ilustración española y americana*. Madrid, XLIII, julio 22, p. 44-46).

y además de sus publicaciones, mantuvo una intensísima y afectuosa relación epistolar con escritores de esa región, aspecto cuya importancia conocemos gracias al desvelo de Manuel García Blanco¹⁹.

El extenso artículo de 1894 sobre el *Martín Fierro* conforma una suerte de modelo, de patrón ideal que con diversas variantes aplicará Unamuno a otras obras y específicamente a las del Nuevo Mundo. Casi todas las ideas que expresa en su artículo "De literatura Hispanoamericana"²⁰, con el que inicia su colaboración en *La lectura*, están ya insinuadas o desarrolladas en aquellas páginas. Ellas tienen también un carácter precursor, pues coinciden con su iniciación literaria. Es una significativa coincidencia que el primero de sus ensayos, recogidos en el volumen que lleva ese mismo nombre, sea también de 1894²¹.

La primera imagen vigorosa de la literatura hispanoamericana se ofrece a Unamuno a través del *Martín Fierro* y ella viene a coincidir con su visión total de la poesía y con su concepción del mundo. Le atrae y le deslumbra en el texto de Hernández la frescura, la estimación por los rasgos nacionales y el dolor patriótico que trasunta. Advierte su carácter original, su fuerza y combatividad y sobre todo lo conmueve que sus versos corran por el cauce profundo de la lengua y estén exentos del afrancesamiento que tanto atacará en otros escritores de Hispanoamérica. Por eso destaca crudamente su extrañeza de que no haya "entrado" en España, *...aquí donde se nos cuelan tantos neogongoristas, culteranos, coloristas, decadentistas, parnasianos, victohuguistas y otras especies de estufa venidas de ultramar...* (7-8).

Martín Fierro le confirma a Unamuno muchas intuiciones sobre el carácter de la literatura española; es una suerte de contraprueba; sus elementos dialécticos dan interés y fuerza al ensayo. Asociaciones más imaginadas que fundamentadas, aperturas hacia lo polémico, breves notas espontáneas propias del ensayo surgen por inspiración y no por

¹⁹ MANUEL GARCÍA BLANCO: "Correspondencias epistolares". (En: op. cit., p. 31-40).

²⁰ MIGUEL DE UNAMUNO: "De literatura Hispanoamericana". *La lectura*, Madrid, I, 1, 1901, p. 44-46.

²¹ Cf. JOHN E. ENGLEKIRK (op. cit. nota 5, 1) y ANGEL DEL RÍO: "Miguel de Unamuno". (En: *Revista Hispánica Moderna*, New York, Año I, nº 1, octubre, 1934, p. 14).

ordenamiento discursivo. El filológico apoyo y las referencias universales dan vigor a algunos pasajes. Pero la importancia de la crítica unamuniana surge fundamentalmente de su acercamiento afectivo al poema. Puede así calar en su lado universal (muerte, dolor, injusticia, destino sobre el desnudo fondo de la pampa), metiéndose hasta el tejido íntimo del mundo poético gauchesco.

Resulta muy nítida la impronta romántica de su juicio cuando revaloriza exageradamente lo popular, cuando mira al poema como una suerte de brote telúrico, producto del *genius loci*, en párrafos que, de pronto, revelan una sorprendente coincidencia emocional y conceptual con el vitalismo de los *Studies in Classic American Literature* (1925) de D. H. Lawrence. Es su ausencia de artificiosidad, su desnudo realismo, lo que más le atrae en esa obra, a la que califica como "lo más fresco y más hondamente poético" (7) que conoce de la América hispana. La tierra se animiza y engendra hijos con su marca, según la visión romántica de la creación lírica: *...diríase que el alma briosa del gaucho es como una emanación del alma de la pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierto al aire libre de Dios* (11-12). Las mismas expresiones se reiteran significativamente: *briosa fresca* (11), *ruda espontaneidad* (11), *poema popular, rudo, incorrecto, tosco* (22). En otro momento, luego de sintetizar la desdichada historia de Fierro hasta que atraviesa la frontera con Cruz, declara: *En todo este relato ¡Qué hermosura! ¡Qué pinturas de luchas, de combates, de huídas! ¡Qué soplo de la pampa! ¡Qué rudeza chorreando vida!* (10).

Estas observaciones de Unamuno aclaran también las razones por las cuales la "crítica culta" desatendió o censuró en la propia Argentina a la obra de Hernández. He recordado ya el juicio con que el *Anuario bibliográfico argentino*, expresión de las minorías europeizantes de Buenos Aires, atacó crudamente al *Martín Fierro*. Conviene destacar que, mucho después del elogio de Unamuno y ya avanzado nuestro siglo, los trabajos de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones sobre el poema fueron recibidos con hostilidad en los círculos académicos y extranjerizantes. Aún hoy, la obra de Hernández despierta enconos o reticencias irónicas en escritores tan sagaces como Jorge Luis Borges.

Martín Fierro resulta el punto de cruce entre un concepto de la literatura argentina que busca lo universal a través de lo genuino y otro que confunde universalidad con cosmopolitismo y argentinidad con color local.

Publicada en Madrid, *La revista española* nació cuatro años antes del desastre de Cuba, acontecimiento que señala el fin del imperio español y conmueve a la generación del 1898, uno de cuyos representantes señeros fue Miguel de Unamuno. En su definición de propósitos los redactores de *La revista*, anuncian que junto a los temas literarios, tratarán también *las cuestiones políticas y especialmente los problemas que con ella se relacionan*; señalan asimismo la voluntad de ocuparse de los escritores de toda España y de las "regiones hispanoamericanas". El franco reconocimiento de la conexión esencial entre la política y la literatura y la atención histórica hacia Hispanoamérica, resulta subrayada por el hecho de que el artículo de Unamuno sobre el poema de Hernández encabece la primera entrega de *La revista*. El espíritu del ensayo se ubica también en esa perspectiva histórica que descubre, antes de los acontecimientos definitivos de 1898, la preocupación de Unamuno por superar el estrecho concepto de imperio trascendiéndolo hacia el universalismo hispánico. Esa idea de una identificación idealista y no de una dependencia cultural aparece sinceramente declarada. Unamuno ve en el gaucho, a quien exalta no solamente como personaje poético sino como criatura humana, un ser de envergadura histórica. Lo señala como el héroe de la guerra por la independencia americana, y, al aludir esa lucha, declara: *ella nos ha separado para unirnos en unión más alta y más profunda, en una como integración de lo diferenciado* (15).

Muchos y muy sutiles aciertos pueden puntualizarse en el artículo. Destaca bien Unamuno la fusión total entre lo lírico y lo épico lograda por Hernández y advierte el vínculo intrínseco entre la monotonía del canto de Fierro, acompañado por el rasgueo de su guitarra y el carácter melancólico del gaucho cuya desdicha parece agigantarse

al recibir el aliento soberano de la pampa (10). Unamuno resuelve sencillamente el problema de la lectura del poema, ejercicio que impone salvar imaginativamente el hiato entre la grafía y el canto. La ligazón del tono con el ritmo de las series poéticas, el evidente isocronismo entre el discurso interior y las imágenes evocadas, es otro aspecto que encuentra en él a un sagaz intérprete. A veces, un poco darwinianamente, aclara ciertas asociaciones implícitas, pero ello no lo precipita a aceptar una identidad de esencia en los términos en que Vladimir Propp, por ejemplo, admite en el cuento popular semejanzas morfológicas interpretadas en función del vínculo genético.

Unamuno rechaza la tendencia tan difundida a fines del siglo XIX a ver la obra como documento de la historia literaria o en torno a la psicología del autor. Ni éstos ni otros aspectos causalistas lo demoran y, en un enfoque precursor, sólo atiende a las series vecinas a la literatura. Quizá sea útil la distinción establecida por Boris Eichenbaum entre la historicidad del fenómeno literario y el historicismo inherente al estudio crítico para apreciar hasta qué punto asume Unamuno la más absoluta inmediatez para la elaboración de su juicio.

La visión más amplia, ya de sesgo estético, se liga de su preferencia por la literatura anti-clásica. Gusta Unamuno de la palabra corpórea, inmediata, particularizada. Su simpatía coincide con la que Aldous Huxley expresará en su conocido ensayo "De la vulgaridad en literatura": *...me gusta en arte lo vivaz, lo mezclado y lo incompleto, que prefiero a lo universal y a lo químicamente puro*²². Es lo desgarradoramente vivo, el clamor y el saber despojados y fuertes lo que le seduce en el *Martín Fierro* y con ello inaugura una secuela crítica del mismo signo que va desde Ricardo Rojas hasta Ezequiel Martínez Estrada.

Llega Unamuno a la intimidad expresiva del poema y, en un análisis filológico sagaz pese a su mínimo despliegue técnico, muestra los vínculos de la lengua y el vocabulario gauchesco con los usos populares de España. Frente a quienes por entonces en la Argentina preco-

²² ALDOUS HUXLEY, en: *El tiempo y la máquina*. Buenos Aires, Losada, 1945, p. 69.

nizaban la imposición de una lengua nacional, señala que aparte de los términos que designan objetos propios de la vida criolla, el poema está repleto de *modismos, fonetismos y formas dialectales tan poco indígenas de la pampa, que aún se usan en no pocos lugares de España* (13-14). Y añade que el fonetismo gauchesco, *tal como se revela en Martín Fierro, es el mismo dominante en España* (14, n. 1). Antes había la supervivencia oral de *modismos y términos dialectales españoles de pura raza, empleados por el pueblo aunque no se escriban* (8).

En una extensa nota recomienda Unamuno el estudio lingüístico del habla del gaucho, no con fines gramaticalistas *sino ante todo con fin especulativo, como trabajo científico* (14, n. 1). Sostiene que el mismo análisis reclama el habla popular española, y a propósito observa: *...nuestros lingüistas prefieren a esta labor en vivo buscar en librotos viejos, y nuestra Academia antes se decide por resucitar un terminacho muerto, pescado con caña de cualquier venerable reliquia del pasado, que llevar a su Diccionario voces populares que corren chorreando vida, frescas y rozagantes*. Unamuno atiende a la voz, a la sustancia cálida del poema, y por eso su juicio contrasta con el de gramáticos y hablistas que atienden a un sentido inerte de lo correcto. Ezequiel Martínez Estrada²³ subraya el acierto de Unamuno en este aspecto de su crítica y su contraste con el juicio de otros españoles aludidos por el propio Unamuno en la nota que acabo de citar. Precisamente esta percepción amplia del carácter móvil, incierto e inventivo de la lengua es lo que centra la comprensión del poema, más honda que cualquiera de las de otros españoles que sobre él han escrito.

El individualismo potente de Unamuno, su personalidad arisca, su fervor por todo aquello marcado de singularismo y raza, lo llevan a rechazar como exceso la literatura impregnada de esteticismo. El poema de Hernández le sirve de apoyo para contraponerlo a "esteticuerías" (21), falsas novedades y *zaransajas de oficio de toda especie* (22). No siente la palabra endeble que no mueve a la acción. El párrafo que ya cité sobre la excesiva atención que se prestaba en España a lo afran-

²³ EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, T. I, p. 244.

cesado, es el comienzo de un insistente ataque a la palabra exornativa, a los poetas lúdicos, manieristas, "bagatelescos" como él los llamaba. El radical antimodernismo de Unamuno es coherente con su admiración por Sarmiento y Hernández en cuyas obras siente lograda la fusión de lo oral y lo literario, de la voz y del ánimo derrotando a la escritura. Su simpatía, sin duda de cuño romántico, por lo espontáneo y folklórico, se unifica con su actitud frente a la retórica que, para él, es inútil transgresión, palabrerío, *linguosas artes*, como decía San Agustín²⁴.

Al igual que Nietzsche, ataca a los topos filológicos, a la secta erudita que desangra lo humano del texto y lo anestesia o mata con la abundancia erudita o la información alambicada. El apasionamiento que pone al atacar la letra muerta en su ensayo de 1905 "Sobre la erudición y la crítica"²⁵, responde a una actitud fuertemente vitalista y se equilibra creativamente con su formidable erudición y su bulimia de saber²⁶.

La percepción de que en un lugar tan distante como la Argentina y donde se habían sucedido fuertes alteraciones históricas se conservaban intactas fuertes esencias líricas, lo afirma en su idea de que lo original se funde con lo originario. La asociación del *Martín Fierro* con la vieja entraña racial se evidencia en el entusiasmo con que lo vincula a la epopeya del Cid y al romancero.

Su idea de una fértil unidad lingüística no lleva a Unamuno a ver al *Martín Fierro* como mera prolongación. Siente en el texto de Hernández bullir esa sangre verbal que circula por las venas de textos distintos y comprende como sólo en definitiva es dado comprender artísticamente los frutos de la sangre. Atiende a lo específico del *Martín Fierro* porque en esa proximidad que su poesía suscita es donde se

²⁴ Obsérvese la relación íntima entre estos aspectos del ensayo sobre *Martín Fierro* y lo apuntado por Unamuno alrededor del estilo en *Inquietudes y meditaciones* (O. C., Madrid, Aguado, c. 1958, XI, p. 691-884).

²⁵ MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayos*. Madrid, Aguilar, 1951, p. 711-734.

²⁶ Véase, sobre la posición de Unamuno frente a la crítica el estudio de Guillermo de Torre citado en nota 6; Emilia de Zuleta, op. cit., en nota 3, 121-131, y Eleanor Pauker, "Unamuno crítico literario", *Acta Salmanticensia*, X, 2, p. 241-257.

patentiza lo universal. Quien alguna vez se llamó "locamente español" no exalta con sentido de paternalismo cultural al cantar gauchesco. El entrañable individualismo de Unamuno es la vía para calar lo secreto de la palabra inquieta de Hernández. Entiende tanto y tan bien al poema que consigue un resumen insustituible, una reescritura con talante creador que anticipa en ese breve paso del capítulo segundo de su trabajo, una mínima expresión de lo que será el método de *Vida de don Quijote y Sancho*.

El carácter social del poema está marcado vigorosamente por el escritor vasco. A Fierro, como al resto del gauchaje, lo cerca una situación de cruda injusticia que caracteriza a todo un país y a todo un sistema. El héroe comparte *la desgraciada suerte del pueblo generoso e infeliz a que pertenecía* (9) y Hernández, según advierte Unamuno, se identifica con su destino. Poeta y héroe son una sola voz, para señalar las desdichas del criollo y a los culpables de ellas.

Este reconocimiento tiene un punto de tangencia con algunas observaciones sociológicas de Unamuno que no he visto comentadas pese a su fuerte interés. Analiza en ellas la separación que el sistema capitalista establece entre los doctos, dueños de la escritura, y los sometidos para quienes esa palabra posee un mágico poder dominante. Unamuno se adelanta así a lúcidos análisis actuales sobre el carácter abruptamente reaccionario de la escritura, como los de Jacques Derrida ²⁷.

Mientras en el *Poema del Cid* trasciende espontáneamente el religamiento de asunto, autor y pueblo, la escisión de clases propia de la sociedad contemporánea desencaja a los distintos sectores, los distancia, los hibridiza y los empobrece. Sin atenuaciones ni eufemismos, Unamuno puntualiza: *Es que así como el actual régimen capitalista no permite que se desenvuelva económicamente el proletariado, manteniéndolo en el mínimo preciso de subsistencia, así también los ideales, las maneras, los procedimientos y la conducta de los cultos y personas de ilustración no permiten a la plebe que desenvuelva su espontaneidad, la vician, la ahogan y desfigurán con su contacto* (18).

²⁷ Véase, principalmente, JACQUES DERRIDA: Force, et signification, (*L'écriture et la différence*. Paris, Du Seuil, 1967, p. 9) y "Nature, culture, écriture" (*Les cahiers pour l'analyse*, Paris, IV, 1966, p. 1-45).

Adviértese en el ensayo la misma jerarquización axiológica con que enfrenta Unamuno el continuo de libros, sucesos históricos, hombres, la realidad toda. Lo ético, el modelo viviente centra esa jerarquización, y es en este punto donde el gaucho se yergue como arquetipo humano. Su dolor, la adversidad que lo castiga, son también traspunto de los límites que puede alcanzar el sufrimiento humano. Aparece así enriquecida la fusión, en términos absolutos, de lo político y lo poético. Hernández libera la palabra porque su cantar es de todos, voz del pueblo en el sentido existencial del Hölderlin. Unamuno intuye que el entrecruzamiento entre la palabra social y la palabra individual se virtualiza dramáticamente, que la poesía es acción por sola presencia y en ese sentido adelanta deslumbradoramente los conceptos centrales que en torno a la dramaticidad del hecho poético ha desarrollado contemporáneamente Kenneth Burke en *Filosofía de la forma literaria* y otros estudios fundamentales. No excluye Unamuno lo político de lo poético. Más aún, lo considera imprescindible en la medida que entraña a la palabra en su dimensión corporal. No es dado al hombre otro modo de ser que el de su vínculo con los otros. Aquí nuevamente se ofrece, en síntesis, la intuición de ideas que después elaborará más detenidamente ²⁶.

En el lazo viviente de la voz poética y el existir histórico, se fundamenta para Unamuno el carácter popular del *Martín Fierro*. La popularidad de un libro tiene un doble sentido: es un mensaje incesante que va desde el pueblo al poeta y que se reconvierte a través de la lectura. Unamuno destaca el sentido de la aceptación del *Martín Fierro* entre el gauchaje y recuerda el comentario de Nicolás Avellaneda sobre la venta del libro en los más lejanos rincones de la pampa junto a los artículos de primera necesidad y descubre en esa difusión el mismo sentido de hallazgo, impulso y consuelo que tuvo la poesía en la edad heroica española. El cantar vive entre el pueblo *para el cual es y del cual procede* (7).

²⁶ Cf. sobre este aspecto los escritos incluidos en la sección "La política y las letras" (O. C.: Aguado, c. 1958, p. 627-688).

El ensayo sobre *Martín Fierro* ilustra y corrobora ideas que llegaron a arraigar muy hondo en Unamuno. Este recomienda el examen de los aspectos históricos del poema *a cuantos se preocupan de la llamada cuestión social* (12), pero perspicazmente deja ver que dentro de la alteración de valores propia de la invención lírica sólo la belleza realza el poder suscitante de la palabra: *...a Martín Fierro, dice, le basta con su hermosura, si bien, como toda hermosura honda, tiene dentro de ella el germen de la bondad y la verdad* (12-13).

En un momento crítico de la historia española, advierte Unamuno que la comprensión de América resulta fundamental para entender a su propia patria. América no es ya la promesa sino el origen. En ese contexto se sitúa la revelación de que *Martín Fierro* es portador. Entre todo lo hispanoamericano conocido por Unamuno hasta entonces, el poema de Hernández le parece *lo más hondamente español* (16). Dos veces más repetirá: *es español hasta los tuétanos* (16 y 22).

Imagina Unamuno líricamente el escenario de la pampa y siente que *rebrotan en el alma del gaucho formas arquetípicamente españolas* (10). Confiesa que al oír cantar a Fierro sus combates contra el indio resucitan en su fantasía *las luchas entre moros y cristianos* (16). En el gaucho hay la misma fibra épica del héroe hispano: *Debajo del calzón cribado —escribe— del poncho y del chiripá, alienta el español más puro, porque es el del primer desangre, la primera flor de la emigración, la espuma de la savia española que dejando casi exangüe la madre patria, se derramó en América* (15). Esta imagen del gaucho como protagonista de episodios heroicos equivalentes a la Reconquista contrasta con el desdén y el desprecio que los europeizantes argentinos evidenciarían en su condena social y aún literaria del gaucho. La admisión de Hernández en la república de la poesía fue lenta, reticente y en gran medida por acatamiento al juicio europeo que, a partir precisamente de Unamuno, reconoce en el descarnado *Martín Fierro* una fuerza poética universal.

Si el gaucho es de la estirpe de los conquistados, sus cantos le recuerdan a Unamuno los *pujantes y bravíos romances populares* (16). Intuye certeramente el carácter enraizante de la palabra poética que,

lejos de agrandar la importancia de la escritura, trata de rescatar la remota fuerza del habla y así consigue que las imágenes surjan *in praesentia*. Si vive la palabra es porque toca ese suelo mezclado y rico donde todo decir es metafórico y aún las impresiones y los gestos más leves encuentran un signo poéticamente diferenciado. El *Martín Fierro* es, para el poeta y ensayista español, una fecundación de las semillas del árbol viejo en suelo americano. Destaca así, no sin cierta pesadumbre, el que haya surgido en América ese *poema popular, hondamente popular, cuando entre nosotros no se dan ya tales productos...* (17).

Unamuno reconoce en Hernández al poeta que logra fusionar lo artístico y lo popular en la medida que canta en comunión con su pueblo. Al tratar ese aspecto explora el vínculo entre espíritu colectivo y genio personal. Retrocede a la concepción romántica del arte y se desliza hacia la ingenuidad como cuando exalta la vida campesina y la califica como más auténticamente nacional que la de las ciudades. En otro momento atenúa estas afirmaciones, advierte sobre el peligro de una identificación de la poesía con lo territorial y sugiere buscar la renovación creadora en el lecho del alma, en la *patria interior* (21).

Sigue Unamuno a Hegel cuando explica el común origen de la poesía popular y la poesía culta, pues, como ocurre en el caso del *Poema del Cid*, lo más popular es lo más artístico. No hay poemas *hijos de la muchedumbre* (18). Lo popular configura la antítesis del gusto chabacano, de la reproducción sin gracia, del *kistsch*. En definitiva siempre es un poeta quien acierta a expresar el soterrado dolor y la virtualidad estética de su pueblo y de su tierra. El creador da voz a lo hasta entonces silente. De acuerdo con opiniones de Avelaneda, que Unamuno reproduce, presenta a Hernández como el escritor que por empaparse en el espíritu de su pueblo, se levanta sobre él, *se da conciencia más o menos clara de lo que es inconsciente en aquél, se recoge para resumirlo* (18).

El *Martín Fierro* se yergue como el reverso elocuente de *Facundo*. En la barbarie condenada surge el canto más genuino de la Argentina. La poesía resulta así la verdadera memoria de la lengua y el lugar donde la palabra desafía a la violencia. El ministerio de Her-

nández es de canción y de liberación. Unamuno lo afirma de manera clarividente: *En la pampa alienta un pueblo acorralado, es cierto, por la civilización argentina, pero un pueblo total, íntegro, verdadero trasunto de nuestro pueblo español cuando en éste brotaron los romances populares y por ello ha podido brotar allí, por ministerio de un hombre más culto que los gauchos, José Hernández, un poema popular gauchesco, Martín Fierro* (22).

El estudio de Unamuno está centrado en la primera parte del poema. Aunque promete ocuparse en el futuro de la *Vuelta*, esto nunca lo hizo. El breve comentario que dedicó en el ensayo que analizo, a esa segunda parte, revela su sagacidad. Destaca pasajes, como la lucha en defensa de la cautiva, que pueden competir con las de la primera, pero en general ve en ella la presencia del "poeta letrado" y critica su excesivo didactismo: *está llena de sentencias tomadas de todos los grandes libros de la literatura eterna y su sentido es sobradamente didáctico* (11). No es el gaicho redimido y redentor, que de alguna manera se concilia con el orden que engendra su desdicha, el que atrae a Unamuno, sino la criatura dramática que arrastra su sino injusto y levanta la voz como grito rebelde. Singularmente avizor, desde una lejanía que podría haber desfigurado la apreciación y aún sobrevalorar más el despliegue anecdótico y costumbrista de la *Vuelta*, Unamuno advierte en la *Ida* los elementos poéticos verdaderamente constitutivos del poema y su dimensión heroica. Una interpretación académica, lejana y racionalista lo hubiese llevado a preferir la parte segunda. Ni siquiera elogia en ella lo que puede poseer de especificación o ampliación y se adelanta a las opiniones sostenidas después por Ricardo Rojas²⁹, Ezequiel Martínez Estrada³⁰ y el agudo crítico norteamericano John B. Hugues³¹.

Unamuno diferencia bien el momento en que Fierro refiere desde adentro su historia y el momento en que Hernández la interpreta desde afuera. Y es aquí donde sorprende la ruptura entre el propósi-

²⁹ RICARDO ROJAS. *Los gauchescos*. (En su: *La literatura argentina*, I, Buenos Aires, Coni, 1917).

³⁰ EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: op. cit.

³¹ JOHN B. HUGUES: *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970.

to moral y la fuerza expresiva, aspecto en el que una vez más Unamuno se revela precursor: *Le falta mucho* —apunta sobre la segunda parte— *de la briosa frescura, de la ruda espontaneidad, del aliento vivífico de la primera, y denuncia demasiados fines nobilísimos, sí, pero ajenos al puramente estético* (11). Unamuno se sitúa en una amplia perspectiva, no se atiene a las nociones entonces canónicas de trama y argumento ni se precipita al fácil parangón con la epopeya. Su procedimiento rehuye lo anecdótico. En presencia de un poema extenso y heterogéneo como *Martín Fierro* discierne con claridad las diferencias de las dos partes y el motivo principal que empobrece a la segunda: el poeta se interpone entre la palabra y la fantasía, rompe su neutralidad, se adelanta hacia una escena que no es ya el medio virgen, la pampa salvaje, sino la ciudad del 80. La primera parte era también la que silenciosamente vivía en las campañas y la segunda la que conformaba a los letrados y puebleros. La primera cumple una función poética, es voz; la segunda cumple una función literaria, es escritura.

En *El gaucho Martín Fierro* Unamuno reelabora las relaciones entre significante y significado del *Martín Fierro*. Su traslación a otro horizonte cultural libera del azar al poema de Hernández y lo proyecta hacia un espacio literario diferente. No es de ninguna manera fortuito que el hondísimo español fuese el primero en escuchar esa alta voz del poeta argentino que todavía hoy algunos criollos se afanan en desoír. Hernández había inventado también un lector ideal, ese español joven deslumbradoramente descubriría en la Salamanca de 1890 el misterio de su poema.

A los seis años de la muerte de José Hernández, el genio de Miguel de Unamuno anunciaba la buena nueva del *Martín Fierro* con alegría de hallazgo. El juez severo que no temía atreverse "contra esto y aquello" tampoco sofocaba su admiración. El poema argentino era su primer encuentro con la América deslumbrante y esquiva. Su sabiduría y su lirismo venían a empapar otras vivencias, otros libros, otros desvelos.

De alguna manera la pampa argentina, la región más austral de la quimera hispánica, le devolvía a España en cálida y honda voz. el

signo de la epopeya y Unamuno sorprendía sus más velados matices. No es pues, una mirada fría y documental al libro lo que su ensayo sugiere, sino, por fortuna, un acercamiento enriquecedor a la escritura viviente del texto máximo de la literatura argentina.

Conmovió a Unamuno la raíz salvaje de la que bebe el estilo gauchesco. Los aspectos lingüísticos de su estudio valen más por su intención que por su fundamentación técnica y lo esencial es el reconocimiento de un sustrato común antiquísimo. De ese vuelo brotan una suerte de fantasía diacrónica que imprevisiblemente y a través de la poesía, revive y envejece incesantemente a la palabra.

He señalado ya la actitud personal, la rotunda simpatía que acercó a Unamuno al *Martín Fierro*. No se trata obviamente de una admiración banal o de esa atracción pasiva que está en la esencia del *kitsch*³² y que satura a la crítica periodística española de principios de siglo.

La misma autenticidad extraña que singulariza a la poesía y a los ensayos de Unamuno se afirma en su análisis del *Martín Fierro*. El poema cambia el espacio, desordena la secuencia histórica y experimenta, más que el pensar, la cura existencial de Unamuno. Ya es el cantar gauchesco palabra múltiple, voz de alguien sobre alguien que se prolifera y niega el silencio.

Rodea a toda creación un límite incierto, una instancia de realización. El juego dramático de espera y hallazgo que está en la esencia del amor tiene su análogo en ese suspenso de libro hasta que encuentra su lector. Unamuno fue el primero en leer y en querer al *Martín Fierro*, porque sólo se lee cuando se reescribe desde la sangre. La cura del *Martín Fierro* es Unamuno quien obstinadamente, por fusión y exclusión, se reconoce en la alegría y en la soledad de su voz y engendra así un desorden infinito. Unamuno, ese extraño meditador que nunca conocería físicamente la extensión pampeana, resulta su habitante perfecto, el que desoculta al poema, el mago que enhebra las

³² Sobre la adecuación entre cierta crítica insípida de la erudición y el historicismo décimonónico y el *kitsch*, véase: HERMANN BROCH, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Madrid, Tusquets, 1970, p. 7-31.

viejas vértebras con las nuevas y con lentísima minuciosidad trueca el palimpsesto en libro.

Como en todos los escritos importantes de Unamuno, las separaciones retóricas entre crítica, poesía y ensayo, resultan superadas por una abarcadora inteligencia de amor que religa en la amplísima dimensión semántica de esa palabra, la expresión y el mundo. Las mismas fuentes nutren todas las zonas de la escritura de Unamuno y esto ya es evidente en su acercamiento al *Martín Fierro*. La obra del poeta argentino le servía de apoyo para buscar las comunes raíces hispano-americanas y españolas de la poesía. En función del poema de Hernández indaga ese sustento abstraído al devenir, que nutre las obras esenciales.

Martín Fierro es para Unamuno el descubrimiento de un horizonte espiritual y físico, en este caso el gauchesco, abrazados fantásticamente por la dicción lírica. En el interés individual, cálido y específico por el ser concreto, se define el hombre de carne y hueso de su metafísica. Lo individualiza en el gaucho, personaje cuyo sentido vital exalta. Señalemos en esas páginas de Unamuno otro rasgo que lo revela como precursor de actitudes críticas muy actuales: una suerte de privación, de suspenso fenomenológico, de distancia frente a las consideraciones abstractas y a las fundamentaciones estéticas gratas a la crítica décimonónica. Sobre estructuras inmediatas, sin fundamentos ni fines inmóviles, a través de un ritmo que se personaliza líricamente y se relea sin cesar de acuerdo a códigos renovadores, *Martín Fierro* nunca es mirado por Unamuno como un clásico. Su juicio crea sentidos nuevos para el libro que reescribe con un fervor que se aproxima cualitativamente al que domina en su *Vida de don Quijote y Sancho*.

En virtud de un profundo acto de comprensión *Martín Fierro* sale del círculo de malentendido y confusión en que lo apretaba. Liberado de relaciones secundarias, desborda todo pasado y recupera el carácter libre, incesantemente polisémico, fundamental en toda obra que habla transtemporalmente. En su dinamismo complejo, percepti-

ble hasta en el sacudimiento afectivo de la lectura unamuniana, el poema de Hernández empieza a ser, más que la ficción típica y costumbrista que prefirieron desatender sus contemporáneos argentinos, una prueba de la posibilidad de la palabra poética. El texto de *Martín Fierro* es así, por vez primera, imaginación y peligro en la lectura de Miguel de Unamuno.

Universidad de Buenos Aires.

ESTANISLAO DEL CAMPO: FAUSTO

RODOLFO A. BORELLO

Estanislao del Campo (1834 - 1880), porteño dicharachero y agudo, ocupa por su actuación y amistad con Adolfo Alsina, un lugar destacado en las luchas políticas que conmovieron a Buenos Aires durante los agitados años que siguieron a Caseros. Su vida, libre y díscola, ha sido magníficamente recreada por Manuel Mujica Láinez y aquí nos ocuparemos de su obra literaria.

El Pardo, como lo llamaban sus numerosos y rientes amigos, se inició en las letras gauchescas con una composición aparecida en *Los Debates* el 5 de agosto del tempestuoso año de 1857. Fueron unas décimas firmadas por *Anastasio el Pollo, campeón de las últimas elecciones*. Meses antes había publicado sus primeros versos románticos y llorosos, que desde entonces acompañarían a los otros escritos en la línea de su admirado maestro Ascasubi.

Parece que los versos fueron recibidos con aprecio porque insistió días más tarde (el 7 y el 9) con composiciones semejantes. El 10 dedicó unas ágiles décimas a narrar el segundo ensayo del Ferrocarril del Oeste. El 14 de agosto de ese mismo año editó en *Los Debates* el texto que adelanta un ensayo de *Fausto*, sobre el cual hablaremos más adelante. Por esa fecha aparecieron otros versos gauchescos, así su *Carta en verso a D. Andrés Algañarás*. Esta composición dio motivo a que Ascasubi, entristecido por la muerte de su hija Cristina, publicara en *El Orden* del 27 de setiembre un aviso indicando que esos versos jocosos en estilo gauchesco no eran de su pluma. A esta advertencia de Aniceto el Gallo contestará con graciosa sencillez del Campo

al día siguiente, en su conocida respuesta que comienza: *He visto en un gacetón...*, donde saluda al otrora defensor de Montevideo y se reconoce su discípulo.

Durante 1861, año difícil y agitado en que se juega definitivamente la suerte del interior, y medio país es condenado y vencido en Pavón, Del Campo, que está junto a los vencedores, escribirá dos composiciones de tema político, ambas contra el presidente Derqui. La primera es el *Parte del general vencido...*, en que Urquiza aparece informando al Presidente de su derrota. La segunda, que más tarde el autor retirará del volumen de *Poesías* (1870), es *La Espiación*.

En 1862 se despide de su maestro y amigo Ascasubi, en viaje a Europa, con recomendaciones jocosas sobre cómo debe vivir y cuidarse un gaucho en el Viejo Mundo; la composición es aquella que comienza *Yo siento de que se vaya...* Alfredo Parodié Mantero¹ señaló que *Gobierno Gaucho*, dedicada a la salud del aparcerero Hilarión Medrano, pero en verdad dirigida a Mitre, es de 1864. Y según el mismo prologuista, *El destino de una flor* es de 1869. Sin embargo, por el tono y por algunas circunstancias biográficas (véase M. Láinez, p. 44) es posible que sea anterior a esa fecha y pertenezca a los años 1855-1860. Hasta es probable que *Gobierno Gaucho* sea la primera composición en la que aparece el uso del habla gauchesca.

Este poema adelanta desembozadamente una nota que asoma apenas en *Fausto*, y que sintetiza la actitud de *Del Campo* frente al drama de toda una clase social simbolizada por el gaucho. Para expresar los derechos conculcados del hombre de campo, que debía disponer de un *pase* para ir de un partido al otro de la provincia de Buenos Aires, que estaba sujeto a los deseos arbitrarios del Juez de Paz, del Comandante, del poder, los pone en boca de un gaucho borracho... Lo grave no está en la nota cómica que envuelve todo el poema: está en la consciente devaluación del reclamo, en el aura despreciativa por parte del autor, para quien otros argentinos no merecían los de-

¹ En el prólogo a su edición de *Fausto y otros poemas selectos*, Jackson, Colección Grandes Autores Argentinos, v. XLIII, s. f., p. XXXIV. Cf. E. Tiscornia, *Poetas gauchescos*, 1940, p. 25-26.

rechos de la justicia. Ese hombre bebido ha dejado de ser un ser humano; es apenas un pretexto para la sonrisa y para la burla. Se ha convertido en una *cosa*, teatral y triste. Pero, si no puede compararse en nada con el Fierro de Hernández, sí es buen ejemplo de la visión que Del Campo y su grupo tenían de toda una parte del país.

En 1857 tuvo nuestro autor, ¿por primera vez?, la idea feliz de contar, por boca de un paisano, una función operística. Esta ocurrencia de introducir a un gaucho en la vida diferente y turbadora de la ciudad, y hacerle narrar luego sus aventuras a otro paisano, no era nueva. Ya la había ensayado Hidalgo en la *Relación* de 1822, que tuvo el honor de aparecer en *La Lira Argentina*. Y algo parecido había hecho, imitándolo, Aniceto el Gallo en el *Diálogo sobre las fiestas cívicas del 3er. aniversario de la Jura de la Constitución en Montevideo* (1833). Ya veremos qué tomó de ellos Del Campo y cómo superó a sus predecesores.

El texto de 1857, descubierto para la crítica por Angel Battistessa², constituye una prefiguración de FAUSTO. Estaba formado por 23 estrofas con el título de *Carta de Anastacio (sic) el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Gruya*, y apareció el 14 de agosto en *Los Debates*. Comentaba en estilo gaucho y por boca de uno de ellos la función que se realizó en el viejo Teatro Colón, el 11 de ese mes. Emmy La Grua era una de las sopranos más conocidas del momento; cantó entonces *Safo*, del maestro italiano Pacini y después la gran aria del *Otello* de Rossini. Y es interesante destacar que apenas en un día el Pollo había compuesto sus versos.

Rafael A. Arrieta ha cotejado los versos de 1857 con *Fausto*³. De su estudio entresacamos algunos textos semejantes que —a su vez— compararemos con otros de Hidalgo y de Ascasubi. No es con intención de disminuir la originalidad de Del Campo que hacemos este cotejo, sino para ver en qué supera a los anteriores y qué tomó de ellos. Bastará con poner juntos algunos pasajes. El comienzo de estas com-

² "Génesis periodística del Fausto", en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, 1942, t. XXVII, p. 309-321.

³ *Historia de la literatura argentina*, dirigida por R. A. Arrieta, Buenos Aires, Pevser, 1959, t. III, p. 99-106.

posiciones siempre alude a la sorpresa y turbación del paisano que, de pronto, se encuentra rodeado de gente, de una multitud que se contraponen a la soledad de su existencia normal, en un paisaje enorme y deshabitado:

Hidalgo ("Relación", 1822)

Después todos se marcharon
otra vez a las comedias.
Yo quise verlas un rato
y me metí en el montón.
Y tanto me rempujaron
que me encontré en un galpón
todo muy iluminao
con casitas de madera
y en el medio muchos bancos.
No salían las comedias
y yo ya estaba sudando...

El veintisiete lo mismo:
un gentío temerario
vino a la plaza...

.....
En medio de la Alamera
había un arco muy pintao
con colores de la Patria:
gente, amigazo, como pasto,
.....

A las ocho de tropel
para la Mercé tiraron
las gentes a las comedias

Del Campo (1857)

y en cuanto el portón abrieron,
dos centinelas pusieron;
y al ir colándome yo,
uno de ellos que me vió
me largó una manotada
.....

Ascasubi (1833) ⁴

Después de eso á las comedias
 la gente empezó a rumbiar
 y yo atrás del bullarengo
 también entré a cabrestiar
 voluntario, de manera
 que cuando quise acordar
 estuve entre las comedias
 ande tuve que aflojar
 en la puerta cuatro riales
 que tengo que lamentar
 mientras viva en este mundo;
 porque después de pagar
 para ver las comediantas,
 nada conseguí mirar,
 y allí entre unos callejones
 cuasi me hacen reventar.

Fausto (1866)

La gente en el corredor,
 Como hacienda amontonada,
 Pujaba desesperada
 Por llegar al mostrador.

Ello es que allí me indilgaron
 que había una pulpería
 que llaman Buleturía,
 en que de un cartón me armaron.
 En seguida me quitaron
 un papel nuevo de a vainte
 y me digieron: La gente
 sube por esta escalera:
 y yo, sin saber lo que era,
 comensé a trepar caliente.

⁴ LAURO AYESTARAN, "La primera edición uruguaya del *Fausto* de E. del Campo", en *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, Universidad de la República, agosto de 1959, año I, nº 1, p. 9-20.

Más de diez veces traté
de abajarme y no seguir
porque era más que subir,

Allí a juerza de sudar,
Y a punta de hombro y de codo
Hice, amigaso, de modo
Que al fin me pude arrimar.

Cuando compré mi dentrada
Y dí guelta... ¡Cristo mío!
Estaba pior el gentío
Que una mar alborotada.

.....
—Ahí verá: por fin, cuñao,
A juerza de arrempujón
Salí como mancarrón
Que lo sueltan trasijao

.....
...Y a una escalera trepé,
Con ciento y un escalón.

Otra nota común en esa visión de lo ciudadano, que aparece en todos estos autores, es el asombro, la casi imposibilidad del hombre de campo de describir todo eso que desconoce y le parece maravilloso en la ciudad, comenzando por la gran iluminación:

Hidalgo

¡Ah fiestas lindas, amigos!
No he visto en los otros años
junciones más mandadoras,
y mire que no lo engaño.
El veinticuatro a la noche
como es costumbre empezaron.
Yo ví unas grandes columnas
en coronas rematando
y ramos llenos de flores
puestos a modo de lazos.

Las luces como aguacero
colgadas entre los arcos,
El Cabildo, la pirame,
la recova y otros laos

Ascasubi

... entré
hasta la Plaza Mayor.

¡Ah, cosa! ¡Bien haiga Cristo!
Viese, aparcerero Simón;
eso era una maravilla
de cortinas de color,
pilares, arcos, banderas,
de la plaza alrededor;
y allá en el medio de una torre
de muy lucida armazón
que nombraban la Pirami,

.....
Luego la farolería,
amigo, daba calor;
èra cosa de asombrarse,
ver tantísimo farol.

Del Campo (1857)

Aquí quisiera un tapón
ponerme y quedarme mudo,
porque es prietender al ñudo
hacer una relación
de lo que en esa ocasión
se me puso por delante,
ni de lo que en ese instante
corcobió mi corazón
al mirarme en un galpón
tan asío y delumbrante.
Del techo en aquel galpón
vide colgando una cosa

que por grande y relumbrosa
 sol me hizo en la ocasión.
 Pero afijé mi atención
 y vide que era un quinqué
 que tenía yo no sé
 de velas cuantas docenas,
 pues con trabajo y apenas
 a contar vainte alcancé.

En esas aventuras, las sorpresas ciudadanas ocasionan accidentes
 que rasgan las ropas del distraído campesino:

Hidalgo (1822)

Después siguieron los fuegos
 Y cierto que me quemaron
 Porque me puse cerquita
 Y de golpe me largaron
 Unas cuantas escupidas
 Que al poncho me lo cribaron.

Fausto

Mis botas nuevas quedaron
 Lo propio que picadillo
 Y el fleco del canzoncillo
 Hilo a hilo me sacaron.

Entre los antecedentes que pueden señalarse para las descripciones
 femeninas, es interesante este de Ascasubi:

Ascasubi (1833)

Salió una muchacha rubia
 así como de su altar
 con un vestido celeste
 y su triángulo punzón,
 y una cara como un cielo.
 ¡Ah hembra linda! ¡crealó!

Recordemos el pasaje de *Fausto*:

¡Ah Don Laguna! ¡Si viera
 Qué rubia! ... Créameló:
 Creí que estaba viendo yo
 Alguna virgen de cera

 Blanca como una cuajada,
 Y celeste la pollera,
 Don Laguna, si aquello era
 Mirar a la Inmaculada.

Varios otros aspectos del *Fausto* ya aparecen en el esbozo de 1857: las deformaciones humorísticas de los nombres (*Safo*: *Dijo que era un Safao / lo que cantaban primero*; aria de Othello: *que de mi mayor Sotelo / un arria iban a largar*; Teatro Colón: *que es el Teatro de Car-lón*). Lo mismo ocurre con ciertas comparaciones:

Del Campo (1857)

en seguida me afijé
 que en otras hileras había
 de hombres y mugería
 rigularmente estivada,
 y al último otra camada
 que apenas se distinguía.

Fausto

Llegué a un alto, finalmente,
 ande va la paisanada,
 que era la última camada
 en la estiba de la gente.

La imagen, tamaño y forma del escenario se explica haciendo referencia al hombre de a caballo:

Del Campo (1857)

y ya también se corrió
 una jerga o una manta,

que a estar allí se me espanta
 el bayo, creanmeló.
 Velay, tras aquel mantón

 Otra vez cayó el jergón

Fausto

Y ya tamién se corrió
 un lienzo grande, de modo
 que a dentrar con flete y todo
 me aventa, creameló.
 Atrás de aquel cortinao...

 Pero en esto el cortinao
 por segunda vez cayó.

Esta imagen se reitera en otra redondilla de la quinta parte: *Una iglesia apareció / en menos que canta un gallo. / —Vea si dentro a caballo / —Me larga, créameló.*

En todos estos diálogos gauchescos una escena muy semejante cierra la conversación: los dos paisanos beben juntos la *limeta*, montan en sus caballos y se alejan al trotecito; así ocurre en Hidalgo, Ascasubi y Araucho:

Hidalgo ("Diálogo patriótico", 1821)

Esto dijo el viejo Chano
 y a su pago se marchó,
 Ramón se largó al rodeo
 y el diálogo se acabó.

Hidalgo ("Relación", 1822)

Contreras lió su recaó
 y estuvo allí todo un día;
 y al otro, ensilló su ruano,
 y se volvió a su querencia
 despidiéndose de Chano.

Ascasubi (1833)

Después que el viejo Peñalva
 acabó de platicar,
 Jacinto ensilló su overo
 y Simón su alazán;
 Se echaron un trago al pecho
 y salieron á la par:
 el uno cortó a su pago
 y el otro se fue a campiar.

ARAUCHO (*Diálogo entre los gauchos Lucero y Trejo*, 1835)

Salieron los dos amigos
 y montaron a caballo.
 No Trejo se fue al rodeo
 y Lucero fue a su pago.

Del Campo matiza y cambia con acertada intención expresiva ese final: le agrega un remate mucho más emotivo: en una fonda comen juntos los amigos, y el que ha escuchado el relato invita al otro (nótese el cálido toque logrado con los diminutivos del comienzo):

—Ya es güeno dir ensillando...
 —Tome ese último traguito
 Y eche el frasco a ese pocito para que quede boyando.
 Cuando los dos acabaron
 De ensillar sus parejeros,
 Como güenos compañeros
 Juntos al trote agarraron
 En una fonda se apiaron y pidieron de cenar.
 Cuando ya iban a acabar,
 Don Laguna sacó un rollo
 Diciendo: “El gasto del Pollo
 De aquí se lo han de cobrar”.

Desde el punto de vista de su estructura externa el *Fausto* está constituido por 1.278 octosílabos, distribuidos en seis partes de desigual extensión que conservan, sin embargo, el orden del argumento operís-

tico en que se inspiraron. Así: I, 200; II, 228; III, 172; IV, 308; V, 216; VI, 154.

El primer canto tiene 20 décimas o espinelas, combinación estrófica con la que se remata el poema. Todos los octosílabos restantes se organizan en redondillas (*abba*), con algunas excepciones (estr. 19, canto II; estr. 45, canto V), que son cuartetos (*abab*).

Este uso de la décima para la parte netamente presentativa y narrativa, está justificada por la intuición artística de Del Campo y también por razones históricas. En nuestro país, la narración de sucesos fue hecha casi siempre usando la espinela, mientras la tradición hispánica prefirió el romance. A este respecto escribe Avelina M. Ibáñez:

“La décima era frecuentemente empleada para celebrar algún acontecimiento o persona, y, gozando de una mayor independencia con respecto al clasicismo, se mantuvo más netamente popular y espontánea, a menudo infantil.’. Puede afirmarse que todo suceso político, interior o exterior, de grande o pequeña importancia, se halla consignado en décimas, de modo que reuniéndolas ordenadamente podría formarse con ellas una historia de nuestros primeros pasos de vida independiente... Tendríamos entonces también nosotros una historia en verso popular, en la que el romance estaría reemplazado por la décima”⁵.

La relación realidad-vida cotidiana del gaucho, frente a la visión de la ópera, que se ve como una realidad-otra-extraordinaria, está mostrada, de alguna manera, con el uso de las distintas estrofas como señaló Berenguer Carisomo:

“las veinte décimas iniciales y la última nos colocan dentro del paisaje físico y humano donde aquellos gauchos actúan. Son, con plena deliberación del autor, domésticas, sencillísimas... Frente a las décimas humildes y payadorescas, las aéreas redondillas que sobrellevan el relato dan esa inquieta sensación padecida por Anastasio entre la alucinación y la realidad; por eso se sobrecargan de poesía, porque aun cuando el zafio espectador crea la buena fe en la autenticidad vital de

⁵ *Unitarios y federales en la literatura argentina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1933, p. 387.

todo aquello, sucesos tan desbordados del cauce de su experiencia no podía explicarlos sino con asombro estremecido, lo cual lleva implícito un mínimo de elocuencia poética”⁶.

INSPIRACION Y EJECUCION

Como ha probado Justa Lucero⁷ el tema de Fausto ocupó durante gran parte del año 1866 un lugar destacado en los diarios y espectáculos de la Gran Aldea. Tiempo antes del estreno de la ópera de Gounod, *El Nacional* publicó, los días 18, 20, 21, 22 y 23 de agosto de aquel año, la traducción castellana del libreto italiano de la ópera. Lo mismo hizo *La Nación Argentina* (21, 22, 23 y 24 del mismo mes). El viernes 7 de setiembre este último diario comenzó a publicar en folletín la traducción española del poema de Goethe y una refundición de la leyenda fáustica. Al parecer los periodistas porteños copiaron y refundieron una traducción editada en Madrid en 1856, tomada de otra francesa hecha por G. de Nerval. Estos textos aparecieron entre el 7 y el 28 de setiembre. El martes 2 de octubre comienza la publicación del *Fausto* gauchesco, que termina el 4. *La Nación* dio a conocer a sus lectores el libreto operístico y el poema y la leyenda germánicos, además del poema pampeano. Y por si todo esto fuera poco, la ópera fue representada numerosas veces y, además, su tema ocupó el escenario de un teatro de marionetas llamado del Recreo, que estaba ubicado en la calle Libertad. Todo esto prepara un clima propicio para la obra de Del Campo *que encuentra lo más necesario para la consagración: una gran cantidad de sujetos receptores enterados de sus bases elementales, con apetencia tácita de gustarla* (J. Lucero, p. 18).

El poeta amigo de Alsina tuvo suficiente tiempo para estudiar el asunto con detenimiento y para ir componiendo su poema con relati-

⁶ “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1949, v. 25, p. 144-187. Este es el único estudio estilístico y textual que tenemos del poema. Lleno de observaciones valiosas y medidas, ha sido sistemáticamente ignorado por nuestra crítica.

⁷ *El tema de Fausto en 1866*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1963.

va tranquilidad. Y aunque es siempre atractivo aceptar la idea romántica del vate creador-improvisador que escribe su obra en pocas horas (como sostuvo R. Rojas o narra Mujica Láinez), tal vez sea más exacto pensar, como apuntó R. A. Arrieta, que Del Campo dedicó a su obrita una labor más detenida. Basta recordar que ya en 1857 tuvo la idea de narrar una ópera por boca de un gaucho. Amado Alonso ha probado que entre el manuscrito original y el primer texto en folleto median numerosas variantes y una reflexiva tarea de ajuste. Habrá que desechar entonces la imagen del poeta que escribe sus versos dominado por una inspiración momentánea. Y parece verosímil la suposición de Arrieta cuando cree que el escritor tendría preparadas las décimas del comienzo y el final, así como los trozos descriptivos de paisajes.

Después del cuidadoso cotejo efectuado por Arturo Berenguer Carisomo en su admirable estudio sobre *Fausto*, es evidente que Del Campo se inspiró en el libreto operístico para componer su poema:

“No perdamos nunca de vista que el gaucho (el Pollo) se informa por el texto de la ópera y no por el poema original; en consecuencia, tiene el problema expuesto mediante su fórmula más sencilla... El paisano, en resolución, sabe que un viejo ‘dotor’ maldice de su ciencia y clama por un amor imposible. Es la médula del drama”... (Berenguer Carisomo, p. 150).

Y en cuanto al plan y ordenación de las distintas partes, el poema se ajusta al libreto hasta en sus más mínimos detalles. Escribe Berenguer Carisomo:

... “Nada hay ajeno al hecho mismo y concreto de la escena, salvo determinados descansos líricos que equivalen, exactamente, a los entre-actos y pasajes sinfónicos de la ópera.

El canto I (veinte décimas) narra el encuentro de ambos interlocutores; en el segundo, Anastasio cuenta su llegada al teatro; la obra comienza. Como hemos dicho, desde que se alza la cortina ya no hay ficción: el paisano aglutina a ella su propia experiencia y todo lo que sigue es vida cordial... El intervalo del primero al segundo acto lo ocupa la descripción de la mar con que se abre el canto III; en seguida, el

paisano continúa su cuento hasta el telón del segundo. El siguiente espacio libre (comienzos del canto IV) va sustituido por unas reflexiones del Pollo acerca del amor que enlazan, en seguida, con todo el acontecer del acto tercero; el interludio entre el primero y segundo dúo de Fausto y Margarita, hasta la situación de la ventana, se sustituye por las redondillas del amanecer, cuadro violentamente cercenado con la escena final de la caída de la protagonista, según el mismo ritmo de la ópera. El canto V (cuarto del libreto) llena el intervalo con las emocionadas palabras del Pollo sobre la triste suerte de la mujer engañada, las cuales arrancan a Laguna un masculino lagrimón de enternecimiento, y continúan la historia hasta la entrada de Satanás y Fausto. La pintura de un anochecer forma decoración necesaria para los momentos postreros de la serenata diabólica y el duelo y muerte de Valentín. El último entre-acto (comienzos del canto VI) se expresa por la deliciosa comparación entre el destino de la flor y Margarita, para unirse, ya sin interrupciones, a las escenas de inusitada fantasía que cierran el drama musical. Una décima suelta pone contera realista al término del poema". (Beren-guer, Carisomo, p. 159-160)

Transcribimos a continuación el esquema del mismo crítico que aclara definitivamente la relación estructural entre la fuente y el poema:

- Canto I. (décimas): Encuentro de Anastasio y Laguna.
- Canto II. (redondillas): Acto I del *Fausto* de Gounod.
- Canto III. Entreacto: Descripción del mar. Acto II.
- Canto IV. Entreacto: Reflexiones sobre el amor. Acto III: Interludio - El amanecer. Final.
- Canto V. Entreacto: Reflexiones sobre mujer engañada.
Acto IV: Interludio - El anochecer. Escenas finales.
- Canto VI. Entreacto: Comparación entre la flor y Margarita.
Acto V. Décima final.

EJECUCION ESTILISTICA

Hemos seguido para este apartado el hermoso análisis de Beren-guer Carisomo, lleno de finura y agudeza crítica. Como señaló el mismo estudioso la mayor dificultad del poeta era la inserción de un tema culto, ciudadano, en una obra "dicha" en el molde rural del habla

gauchesca. Porque se estaba siempre al borde de dos extremos igualmente peligrosos: o el de una "macchietta" del gaucho, convertido en puro motivo para hacer reír por su ignorancia; o el de presentar a un gaucho cuyos saberes y forma expresiva resultarían falsos y engolados. Del Campo triunfó sobre estas y otras posibilidades de fracaso. La diferencia básica entre asunto (urbano y culto) y nivel lingüístico (campesino y basto) explica el relativo desprecio con que algunos críticos han considerado en nuestro siglo el poema. Otros, como Lugones, lo trataron despectivamente porque al compararlo con *Martín Fierro* exigían de la obra de Del Campo lo que la misma no había querido ser. Lugones buscaba elementos épicos y heroicos en un poema que carecía de ellos. Rafael Hernández debe haber criticado el poema probablemente por razones políticas: Del Campo militó en las huestes adversarias (aunque José Hernández habló, conmovido, en el entierro del Pollo).

Es esta delicada y fluctuante realidad dicotómica la que explica también los momentos en que Del Campo cae en fórmulas de la poesía romántica culta:

"La línea melódica popular que lo entona y define oculta graves sonoridades de poesía culta; la diafanidad de la forma —realmente admirable en muchos momentos— es la resultante de una agilísima voluntad literaria; cuando, por imposición del tema abordado, esa voluntad desfallece, el acento culto, la educación romántica reemplazan en el acto, automáticamente, el descuido de aquella voluntad *gauchesca* que guía siempre al autor". (B. Carisomo, p. 145)

Si examinamos el poeta desde su comienzo veremos que la labor más difícil era trasponer por medio del estilo, un tema de otra esfera, a una realidad distinta. Las décimas del primer canto son perfectamente naturales, como las que rematan el poema: todavía estamos en un mundo donde hay perfecta correspondencia entre la realidad narrada y el medio lingüístico con que ella se expresa. Al entrar el narrador en el teatro comienza, *exactamente, el corrosivo agente estilístico a disolver la entereza del tema exótico y culto: la gente está en el teatro* COMO HACIENDA AMONTONADA... *la taquilla es el mostrador de*

una pulpería. (B. Carisomo, p. 147). Y todo se ordena de acuerdo con esta visión peculiar. De allí la pregunta de Laguna, llena de espontaneidad: —*Y si es chico ese corral / ¿a qué encierran tanta oveja?*

Al comenzar la música el Pollo habla: *rompió de golpe LA BANDA*, y esa palabra es la única posible para el hablante; el humorismo de Del Campo no usa el término para lograr una caricatura. Simplemente sustituye la realidad culta de la orquesta con la única palabra que el gaucho conoce para designar un grupo de instrumentos acordados: *No es que la orquesta sea una banda (esto sería una caricatura o parodia), es que el paisano Anastasio ha visto una banda y, necesariamente, no ha podido ver otra cosa* (B. Carisomo, p. 148).

Este mecanismo de sustitución explica la cómica advertencia de Laguna al confundir a Fausto con un coronel del Uruguay (estr. 13-14, canto II). El paisano Laguna hace, con un nombre, lo que antes y después hará el Pollo con muchos otros aspectos de la ópera: instalarla y contemplarla en su realidad, la única que conocía. Así, el canto III relaciona la presencia de Valentín, vestido de militar, con la guerra del Paraguay que por esos años dominaba el ánimo de las gentes. Y Fausto, en la escena del baile, invita a Margarita a un "cielo"... La reducción al mundo campesino se hace fácil en el canto IV (acto III del drama) con las escenas del jardín: Margarita zurce un par de medias (mientras en la escena hila con la rueca, instrumento desconocido por el gaucho); espulga un rosal *carcomido por la hormiga*. Cuando Mefistófeles se retira con *la vieja* (Marta Scherein), Anastasio piensa que se la llevó para ver un chancho y al volver supone que... *la largó / jediendo entre algún maizal*. Es que el Pollo sigue viendo el escenario como el lugar donde ocurren acontecimientos reales; basta traerlos a su mundo con la labor reductiva que estamos ejemplificando.

Otro acierto es la visión del Diablo como hábil guitarrero, sintetizada en el verso pleno de elogios: *Pero, joyese al condenao! (si usted lo hubiera oído*, estr. 44, canto V). Es en el último canto del poema donde esta labor reductiva se hace más difícil debido a la naturaleza exótica del material que ofrecía el libreto usado como fuente.

Del Campo parte del libreto operístico. Allí encuentra que Fausto es un viejo sabio que maldice de su ciencia y desea un amor impo-

sible. ¿Cómo trasladar esta realidad (aunque simplificada frente al poema originario, todavía llena de facetas difíciles para el mundo campesino) al mundo-otro en que se desarrolla el poema? Del Campo lo concreta en una sola estrofa (usa una cuarteta):

Dijo que nada podía
con la cencia que estudió
que él a una rubia quería,
pero que a él la rubia no,

Acota Berenguer Carisomo:

“Imposible llevar más lejos el aniquilamiento del drama fáustico sin hacerle perder las calidades primordiales que le dan sentido. Obsérvese que nada hay deshecho de lo virtual de la tragedia, y con qué singular poder sintético todo está dicho mediante el precario instrumento lingüístico de un pastor ignorante” (p. 151).

Hay tres momentos en que la irrealidad que el drama pone ante el espectador roza peligrosamente lo increíble; en ellos se contraponen la simple y realista visión de los hechos del paisano a la ficción que la ópera instala en la escena. Son los que corresponden a la aparición del diablo: *¿Y cómo no disparó? —Yo mismo no sé por qué* (estr. 24-25, canto II); la aparición súbita de Margarita y el rejuvenecimiento de Fausto. En estos dos últimos el Pollo recurre a los medios naturales que la lengua campesina tenía para expresar la certidumbre de lo increíble. En el primero, el testimonio de numerosos testigos:

—Canejo... ¿será verdad?
¿Sabe que se me hace cuento?
—No crea que yo le miento:
lo ha visto media ciudá.

En el segundo, el juramento máximo, la salida popular de ofrecerse en holocausto para probar la verdad de lo dicho: *—Mire: que me caiga muerto / Si no es la pura verdad.*

En los tres casos Del Campo supo emplear exactamente la fórmula verbal comunísima y natural que se correspondía con el habla campesina.

Otro ejemplo de la habilidad estilística del autor está en la reducción y presentación de la sabiduría de Fausto. Ha expresado los complicados saberes de la alquimia, la astrología, la teología y la oscura ciencia medieval por el simple término *dotor*. Todavía hoy, en lo hondo de nuestros campos detenidos, *el dotor*, sinónimo de *abogao*, representa todos los saberes curiales, toda la astucia y la habilidad sapiente posibles. En cuanto Laguna oye la voz aplicada a Fausto lo supone peligroso, astuto, engañador y hábil. Por eso su asombro al ver que el Diablo logra engañarlo con su pacto: —*¿No era un dotor muy prójundo? / ¿Cómo se dejó engañar* (estr. 32, II). Y más adelante: —*¡Dotor y hacer ese trato!* (estr. 48, II), que es el máximo desprecio por las cualidades leguleyas de Fausto.

Otro acierto es la presentación de Siebel. En la ópera es un personaje insignificante y desdichado, cortejante de Margarita, que no lo quiere. Del Campo transforma el nombre germánico en Silverio, certera trasposición fonética española. Y agrega: *o cosa así*, para indicar que no fue exactamente ese el sonido escuchado, dándole la ubicación dramática que le corresponde:

Don Silverio, o cosa así,
Se llamaba este individuo,
Que me pareció medio ido
O sonso cuando lo vi.

Lo llama *individuo* porque realmente tiene poco que ver con los personajes centrales; los agregados de *ido* y *sonso equivalen* a ausente, enajenado, además de persona sin alcances, torpe y hasta impertinente. Así se lo llama estrofas más adelante.

Es en los retratos donde la siempre presente voluntad estilística de “ingenuidad” campesina se muestra con sus aciertos. Fausto se pinta brevemente en sus dos momentos: *el dotor era dentrao en edá*, y después de la mutación diabólica: *un donoso mocetón*. Con eso era

suficiente para el interlocutor rural. Pero no ocurre así con Mefistófeles y Margarita. El primero, reitera con acierto la figura convencional del Diablo de la ópera:

¡Viera el Diablo! uñas de gato,
flacón, un sable largote,
gorro con pluma, capote
y una barba de chivato.

Medias hasta la berija,
con cada ojo como un charco,
y cada ceja era un arco
para correr la sortija.

(estr. 26-27, II)

Dos términos le sirven para definirlo: *gato* y *chivato*, que remiten a dos animales conocidos de su mundo. Los enclíticos -on, -ote bastan para redondear la figura: no era ni muy flaco ni muy alto. Las calzas se vuelven medias largas. Los ojos, acentuados con la carbonilla escénica, se le presentan al paisano enormes, y los compara, como las cejas, con dos elementos naturalísimos de su mundo. No hay aquí aspectos paródicos sino trasposición a su realidad cotidiana.

El retrato de Margarita es más natural todavía. Y su tipo rubio—tan distinto de la mujer morena a que está acostumbrado— lo lleva a compararla con una imagen de virgen de retablo. Y antes de describirla, una exclamación apenas contenida de Anastasio, expresa la indetenible ola erótica que invade el recuerdo del paisano:

¡Ah, don Laguna! ¡si viera
qué rubia! Creame!ó
creí que estaba viendo yo
alguna virgen de cera.

Vestido azul, medio alzaó,
se apareció la muchacha;
pelo de oro como hilacha
de choclo recién cortao.

Blanca como una cuajada
y celeste la pollera;
don Laguna, si aquello era
mirar a la "Inmaculada"

(estr. 41-43, II)

Esta voluntad estilística desfallece a ratos, especialmente en las descripciones. Pero de su examen puede desprenderse una conclusión general: Del Campo no intentó una parodia, ni de la ópera ni del tema goetheano. No hay voluntad evidente de desmedrar, de devaluar un mundo específico. El poema es otra manifestación de la siempre lúdica visión que poseía el autor. Y si algo paródico advierte el lector, su dirección no va contra una tradición o un mundo cultural; está supuesto en los planos mismos sobre los cuales se organiza el texto.

De cualquier manera puede afirmarse sin exageración, que Del Campo, en la difícil empresa de transformar por medio del estilo un mundo exótico, y expresarlo en un nivel lingüístico totalmente primario, alcanza momentos de auténtica y plena creación poética. Si la calidad de un poeta debe medirse comparando los fines perseguidos con lo realmente logrado, Del Campo triunfó —puede decirse— limpiamente en su intento. Los contados fracasos —muy bien examinados por Berenguer Carisomo— no alcanzan a disminuir este juicio general asentado sobre tales supuestos.

DESCRIPCIONES

Hay en el *Fausto* tres descripciones, una inspirada en el mundo real, las dos restantes en el escénico. Todas se inscriben en la tradición iniciada por Echeverría, que ingresará en la gauchesca con Ascasubi. De este último ha tomado Del Campo varios aspectos (así su gusto por los diminutivos), aunque rechazando acertadamente la tendencia a inventariar la realidad. Lo que ocurre es que la visión de la naturaleza que quiere expresar Del Campo en el habla gauchesca de su personaje, está siempre amenazada por los conocimientos y el tono de la poesía romántica coetánea.

Por otra parte esas descripciones se insertan generalmente por medio del diálogo, aunque parecen siempre un poco pegadas, como no naturales. Además de introducir un factor heterogéneo en la cosmovisión del personaje que habla, rompen la unidad y forma de avance del poema. Hay entre ellas y lo narrativo-dialogado (que es la for-

ma misma del nivel en que se va desarrollando el poema) un hiato más o menos visible, una delicada sutura no siempre salvada. Y esa diferencia de tono es la que va del relato dialogado a lo lírico-descriptivo. Ellas anticipan mucho de lo que la poesía de Andrade traerá años más tarde, pero siempre con una tendencia a la sencillez y a la eficacia simple que nada tiene que ver con el tono impostado del versificador de *Atlántida*. Tal vez la única objeción válida que podría hacerseles es que el campesino de nuestro litoral no tuvo sentido del paisaje. No hay paisaje para él. Y esto vale hasta en el caso de Ascasubi, donde la voz del narrador es sustituida frecuentemente por el recordar nostálgico-enumerador del que escribe. Por eso Hernández, con su fina intuición, rechazó toda caída en lo meramente descriptivo. Además, claro está que, como su finalidad era hacer un retrato lo más exacto posible del tipo humano, debía eludir aquello que no interesaba a su personaje.

La primera descripción en *Fausto* es la de la mar (canto III), o sea el Río de la Plata. Sus primeras siete estrofas están perfectamente logradas; en nada escapan a la forma en que un hombre de campo podría describirla. El comienzo está inspirado en un texto parecido de Hidalgo. Y gran parte del encanto del pasaje, de su incomparable carga emotiva, está dada por la abundancia de diminutivos: *hijitos, juntitos, mañanita, puntita, solcito, barquito, arenitas*. Del Campo sigue en todos los momentos descriptivos no solamente la tradición ascasubiana superándola, sino que también utiliza formas típicas de la poesía romántica de su época. Después de la séptima estrofa se advierte esa intromisión perceptible pero segura de los elementos cultos, no-gauchescos:

Y en las toscas, es divino
mirar las olas quebrarse,
como al fin viene a estrellarse
el hombre con su destino.

Y en la siguiente estrofa aparece un *sierras de agua viene alzando* con otra palabra ajena al estilo perseguido.

Las descripciones restantes parten de incitaciones de la ópera misma. Así la segunda, del amanecer (inspirada en la alborada o interludio del acto tercero operístico, canto IV del Pollo) es el equivalente de cualquier mañana campesina. Es la que comienza *Ya la luna se escondía...* Como en ninguna otra el cuidado atento por no dejarse arrastrar hacia lo culto-romántico ha estado siempre vigilante en el ánimo del autor. Y eso se nota en la frecuencia con que introduce, cada vez que puede, formas dialogadas. Esas intromisiones de lo puramente conversacional son el instrumento estilístico para reubicar el texto en el nivel peculiar del paisano que habla. Por ello merece elogios desde el punto de vista de su seguridad "retórica", de su cuidado técnico, diríamos:

*¿No ha visto usted de un yesquero
loca una chispa salir,
como dos varas seguir, y de ahí perderse, aparcerero?*

Pues de ese modo, *cuñao*,
caminaban las estrellas...

.....
Y era, *amigaso*, un contento...

.....
Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar,
también podría afirmar
que estaba mudando pelo.

—¡No sea bárbaro, canejo!
¡Qué comparancia tan fiera!
—No hay tal: pues de saino que era
se iba poniendo azulejo.

La tercera descripción, el anochecer del canto V, muestra ya la intromisión total de las formas románticas cultas. Menéndez Pelayo, con su buen olfato de lector, las calificó de *lugares comunes de la retórica descriptiva*. Y tenía razón...

Otro pasaje donde Del Campo reemplaza a Anastasio es el que habla del amor no correspondido (canto IV). Pero las penetrantes y sentidas redondillas (3 a 17) del canto V, sobre el dolor de la mujer engañada, son un buen ejemplo del sentimiento primario del varón expresado con justeza rural. Ellas documentan una manera de sentir heredada del mundo hispánico que ha encontrado su forma exacta.

Las descripciones, en general, estaban destinadas al lector culto que supone el poema; son una concesión a ese lector. Por eso escapan con suma frecuencia a lo gauchesco (un delicado análisis de esas caídas hace Berenguer Carisomo, tantas veces citado). Por eso también las elogiaron muchos lectores de la época, como Ricardo Gutiérrez, quien, después de considerarlas valiosas, califica a Del Campo de poeta serio... El resto le parecía entretenimiento juguetero. Lo mismo ocurrió con Juan Carlos Gómez, al que molestaron los modismos gauchescos y les negó todo valor poético:

“La poesía popular no es la frase chillona y agria del rancho. La india de los toldos es tan hija de la naturaleza como la Eva de la Biblia, recién formada de la costilla del hombre, o como la Venus mitológica, saliendo núbil de las espumas del mar, pero no serviría jamás de modelo a los pintores y estatuarios... Piense, sienta como él (el gaucho) y *háblenos como usted...*”.⁶

LO COMICO Y LO DIALOGADO

Lo importante del poema no es lo que en él queda de Goethe o de Gounod, sino ese tono peculiar e intransferible que tan bien se corresponde con una psicología, una entonación y una forma de humor típica de ciertas clases porteñas. Lo que nos hace recordarlo hoy, lo que encanta en el texto, son las inflexiones de lo conversacional, los atisbos ingenuos de la visión asombrada del contemplador rural, ante el espectáculo nuevo e inesperado de la ciudad. Y, dentro del ámbito turbador de lo ciudadano, como un recinto dentro de otro, el descubrimiento del teatro, que, para ese observador rural, no puede ser sino realidad total. Mientras el espectador culto asiste y acepta cons-

⁶ Los textos pueden verse en AMARO VILLANUEVA, *Crítica y pico. Plana de Hernández*, Santa Fe, 1945, p. 193-227.

cientemente esa entrega al milagro fictivo del espectáculo (consciente siempre de sus limitaciones, de su específica realidad circunstancial e intersubjetiva), el gaucho lo acepta como lo real en su más pura manifestación.

Este es el primer paso hacia lo cómico y de aquí nacen todas las enormes posibilidades humorísticas que Del Campo entrevió en ese punto de partida. Porque el narrador acepta que el espectáculo era real. Si a ese primer paso hacia lo cómico sumamos las permanentes acotaciones conversacionales que su interlocutor introduce en el relato, tendremos un paso más hacia el absurdo. Porque a esa primera plataforma de lo humorístico, debemos sumar luego las interrupciones que llevan todo lo narrado al mundo cotidiano del otro.

No sabemos si se ha tenido en cuenta la complicada realidad psicológica que, bajo una aparente cobertura dialogada, origina, realmente, lo cómico. De la actitud del que narra, que ha aceptado como real el espectáculo operístico, pasamos a las observaciones del que escucha. El primero produce risa, el segundo apunta directamente al absurdo. Y estas son las dos apoyaturas que dan origen a esa permanente sonrisa que acompaña al texto, sobre todo en la primera parte.

Porque el primer canto, que narra el encuentro de los dos paisanos, carece de esas notas donde lo cómico está referido a esta particular confusión de planos. Los momentos cómicos allí son producto del gracejo campesino solamente, de la entonación o de la agudeza rural. No de esta confusión inocente de realidad con ficción (el que asiste al teatro toma lo ficticio por real; el que escucha su relato posterior, revierte a su realidad todos los elementos que el otro trata de explicarle), o de transposición de esa realidad narrada a *su cotidiana existencia*.

El primer canto es meramente presentativo y narrativo. Por eso las décimas, más lentas y complicadas desde el punto de vista de la rima, cuya estrofa supone, de alguna manera, una estructura cuidadosa. Ya en el segundo canto se usa la redondilla, forma mucho más ágil y apropiada para el relato dialogado, que será el típico de todo el poema.

¿Cómo avanza la obra acogiendo esta mezcla de "racconto" y conversación? Ya en la mitad del primer canto se hace presente una forma que caracterizará la obra toda: el relato dialogado. Lo que había anticipado de alguna manera Hidalgo asume aquí carácter de permanente y explica el secreto mismo de sus posibilidades expresivas. Si bien se mira, no hay largos pasajes con la sola voz del narrador. Por todas partes lo dialógico se sobrepone a la pura narración monológica. Y todo el encanto del poema reside en esa peculiar forma de avance. Y hasta uno de los aspectos de lo cómico (la reversión del mundo que describe el Pollo a la realidad cotidiana de su oyente). Ya antes de comenzar el relato mismo, esa forma de interrupción —que no es tal, sino una manera de enriquecimiento expresivo a la vez que intencional— se hace presente de manera inversa: es una referencia de Laguna la que dará origen al episódico relato:

¿Y sabe lo que decía,
 Cuando se vía en la mala?
 El que me ha pelao la chala
 Debe tener brujería.
 A la cuenta se creería
 Que el Diablo y yo...

—¡Cállese,

Amigo! ¿no sabe usted
 Que la otra noche lo he visto
 Al demonio?

—Jesucristo...

—Hace bien, santigüese.

—¡Pues no me he de santigüar!

El relato avanza entonces sobre ese carril inestable y movedido, vivo, ágil, del diálogo, de las interrupciones, de la observación que amplía, que exagera, que equivoca, que empequeñece o traspone a la realidad pedestre lo que el Pollo está narrando. *Y que lo trae al plano en que están situados ambos ante un público determinado.*

Gran parte del encanto "gauchesco" del poema nace de esta forma narrativa enmarcada y mechada aquí y allá con todo el sabor de lo oral. Pero también nacen de ella las notas humorísticas en las cuales, a veces, parece captarse una sátira riente del personaje como tipo

social inculto. Lo oral como puro encanto poético puede verse en algunos ejemplos, que rozan lo teatral:

Don Valentín le pedía
Que a la rubia la sirviera
En su ausencia...
—¡Pues soncera!
¡El otro que más quería! (canto III)

Antes de cruzar su acero,
El Diablo el suelo rayó:
¡Viera el juego que salió!...
—¡Qué sable para yesquero! (Canto III)

—Por supuesto hubo fandango.⁷
—La lata ahí no más peló,
y al infierno le aventó
de un cintarazo el changango.

—Lindo el mozo!
—¡Pobrecito!...
—¿Lo mataron?
—Ya verá (canto V)

Otros ejemplos pueden verse en los versos 427-28, 785 y siguientes, 1032-34.

También lo oral es una forma de unir los distintos trozos del poema, de hacer entrar otros elementos en la obra. Así el conocido pasaje sobre el mar, que ingresa al relato con la apoyatura del interlocutor:

—¿Sabe que es linda la mar?
—¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita... (canto III)

Lo mismo ocurre con el parlamento sobre el amor: se introduce como un diálogo entre los dos amigos que tratan el asunto (versos 650 y siguientes). La descripción de la mañana no se introduce así, pero está rematada, cortada bruscamente, con la entrada de Laguna—que la vuelve al mundo rural— cuando grita: —*¡No sea bárbaro canejo! / ¡Qué comparancia tan fiera!*

El pasaje referido a la suerte de la mujer también tiene esa introducción. La parte que no está unida a lo dialogado, que denuncia la evidente sutura mal salvada, es la del canto V, sobre la noche. Si se releen los versos que la preceden y la siguen, se verá que el trozo descriptivo-lírico ha sido insertado en medio del diálogo que originalmente trataba de la habilidad del Diabolo para tocar la guitarra:

y una guitarra, amigazo,
áhi mesmo desvainó.

—¿Qué me dice, amigo Pollo?
—Como lo oye, compañero:
El Diabolo es tan guitarrero
Como el paisano más criollo.

El sol ya se iba poniendo...

Y lo mismo puede decirse del pasaje sobre la Fortuna, al comienzo del canto IV, introducido con la apoyatura de Laguna. Y podemos encontrar muchos otros ejemplos.

Otra forma de ruralizar el mundo y darle dinamismo es el uso frecuente de la imagen *poema-flete*, o sea comparar el relato que hace el Pollo, el contar, con el animar un caballo que se monta. En muchas partes, su amigo lo incita con esa imagen. Ya al comienzo, después de enterarse de que el Pollo vio al Diabolo, pide el relato con un verbo de movimiento:

Pero no importa, le ruego
que me *dentre* a relatar,
El cómo llegó a topar
Con el malo. ¡Virgen Santa! (canto I)

Al iniciarse el canto III, después de la descripción del mar, dice Laguna:

Van, como plata, cuñao,
Las escamas re'umbrando...
—¡Ah, Pollo! Ya *comenzó*
A *meniar taba*; ¿y el caso?

Al comenzar el canto IV esto es notable:

—Ya se me quiere cansar
El flete de mi relato.⁷
—Priéndale guasca otro rato;
Recién comienza a sudar.

Y al final de ese canto:

—Dice bien, pero su caso
Se ha hecho medio empacador...
—Aura viene lo mejor:
Pare la oreja amigazo.

La interrupción del relato se compara con la fatiga de un caballo muy exigido:

Y van los tiempos pasando,
Un hondo surco dejando
En su infeliz corazón.

—Güeno amigo: así será,
Pero me ha sentao el cuento... (canto IV)

Un pasaje donde esta intervención activa del interlocutor coadyuva de manera preeminente al encanto y riqueza expresiva del texto encontramos en el final del canto V. Y en el sexto, se produce la última interrupción de Laguna, reiterando la imagen del poema-flete:

—Esta vez se le chingó
El cuete, y ya lo verá.
—Priéndale al cuento que ya
No lo vuelvo a atajar yo.

PLANOS

El diálogo, además, al tamizar de modo peculiar el mundo escénico que está evocando el Pollo, sirve para mostrar la distancia entre

la cosmovisión de un tipo social (que Del Campo no estimaba) y la riqueza y profundidad del mundo de la cultura europea. Porque es aquí donde el poema toca su fondo de ambigüedad, que ha hecho vacilar a diversos críticos cuando se trata de calificarlo o de situarlo en un género determinado.

El poema conserva, como el asunto en que se inspiró, elementos y aspectos típicamente teatrales. Los planos de la narración son tres: El primero lo ocupan el Pollo y Laguna, dialogando. El segundo es el de la realidad virtual, frente a ellos, de la ópera, lo que ocurre en la escena evocado por las referencias del Pollo y las interrupciones frecuentes de Laguna. Ambos contemplan, deforman, aclaran, esa dinámica realidad otra casi inalcanzable que tuvo lugar ante los ojos asombrados y crédulos del que narra. Y que se revive, con otra perspectiva, ante ellos. Pero ambos, Pollo y Laguna, por una parte, y la dinámica serie de aventuras virtualmente existente, por otra, están sometidos al escrutinio de otro público: el lector. Y la obra es imposible de pensar, imposible de comprender en su última finalidad, sin un lector relativamente culto. Y ese espectador culto es el destinatario final de lo cómico-absurdo que emana del texto.

El poema está pensado suponiendo como siempre presente ese juez y fino catador de intenciones autorales que es un público urbano. Son los camaradas de Del Campo los que reirán con los trabucamientos y equívocos de esta visión deformada de lo europeo. Y lo humorístico —que, como sabemos, siempre devalúa, resta valores a aquello que lo despierta— no va contra la ópera. Está destinado a presentar la ignorancia, la inocencia, la credulidad de un tipo social que el poeta no consideraba precisamente estimable, ni como persona ni como grupo que formaba parte de la sociedad argentina de entonces. Por eso pensamos que acierta Paul Verdevoye cuando, en el prólogo a su traducción francesa del libro de Hernández, hablando de *Fausto* escribe: *Le burlesque y cotoie le sentimental. On a l'impression d'une parodie, non de l'opera, mais du gauchois*⁹.

⁹ *Martín Fierro*, Paris, Collection Unesco de Oeuvres Répresentatives, 1955, p. 13.

Tanto en *Gobierno gaucho* como en *Fausto* encontramos la ambigüedad de quien tenía plena conciencia de las injusticias cometidas cotidianamente contra todo un sector del pueblo argentino. Pero la expresión poética de esas injusticias se resolvía siempre a partir de un velo cómico, que es una forma de restarles eficacia y de convertirlas en pura palabra vacía. De justificarlas. Porque la ambigüedad de Del Campo nace de la evidente contradicción entre las posiciones y los hombres políticos que apoyaba (Alsina, en primer lugar, y los intereses porteños) y el conocimiento que tenía de esos derechos conculcados. Al no ser capaz de asumir una postura clara y definitiva que hubiera significado ya el desprecio de sus iguales, ya el asentimiento pleno ante la ignominia, se queda o en la cobardía (*Gobierno gaucho*) o en lo humorístico (*Fausto*). Dos tangentes, dos escapatorias que durante casi un siglo han salvado a su obra de un juicio adverso. Pero que ya fue juzgada con meridiana claridad por Hernández: *Quizá la empresa habría sido para mí más fácil, y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso, en este género de composiciones...* (Carta a Zoilo Míguens).

ELEMENTOS CULINARIOS EN DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS

BEATRIZ E. CURIA

Al estudiar el papel que desempeñan los elementos musicales en la estructuración de *Doña Flor y sus dos maridos*¹, señalé la posibilidad de identificar ciertos personajes con alguna de las tres esferas que parte de la filosofía de nuestro siglo ha distinguido en el psiquismo humano: vitalidad (Vadinho), alma (Flor) y espíritu (Teodoro).

Analiqué entonces la relación existente entre los dos protagonistas masculinos y diversos elementos musicales. Apunté, asimismo, la identificación de doña Flor con lo culinario. Esta identificación asume destacada relevancia en toda la novela, no sólo desde el punto de vista de su estructura, sino como recurso caracterizador del personaje y como ingrediente simbólico.

Flor aparece desde el comienzo como *profesora de arte culinario: Esotérica y conmovedora aventura vivida por doña Flor, profesora de arte culinario, y sus dos maridos: uno, el primero, apodado Vadinho; otro, el segundo, el farmacéutico Dr. Teodoro Madureira*². La oposición resulta particularmente significativa: no proporciona un dato accesorio, sino que el personaje es retratado desde esta perspectiva.

Lo culinario representa, primeramente, el mundo doméstico de Flor, su habitual ocupación, su ámbito. Pero lleva además una connotación de materialidad, simboliza los placeres primarios de la vida y,

¹ BEATRIZ E. CURIA, "Elementos musicales en *Doña Flor y sus dos maridos*". En: *Revista de Literaturas Modernas*, Nº 10, 1971.

²JORGE AMADO, *Doña Flor y sus dos maridos; Edificante historia de amor*, traducción de Lorenzo Varela. Buenos Aires, Losada, 1970. Las citas corresponden a esta edición.

en modo particular, el aspecto erótico-sexual. Un primer esbozo de esta conexión se advierte en las *Líneas recientemente enviadas por doña Flor al novelista*:

“Le aconsejo a doña Celia que no dude en hacerla grande, pues la tarta de mandioca les gusta a todos y siempre piden más. ¡Hasta ellos dos, tan distintos, son locos por la tarta de mandioca o *carimá*; sólo en eso están de acuerdo... ¿o lo están también en eso que yo me sé...? Pero no me hable de esas cosas, señor Jorge, déjeme en paz, que si no me enfado...”

“...leche de coco, de la fina y de la gruesa, que las dos son necesarias. Usted, que escribe en los diarios ¿puede decirme por qué se necesitan siempre dos amores?... ¿por qué a nuestro corazón no le basta con uno solo?” (p. 11).

Estas *líneas* sólo adquieren sentido pleno si se tiene en cuenta el final de la *aventura*, en que Flor vive feliz con sus dos maridos, con sus *dos amores*. La referencia culinaria prefigura una púdica alusión a *eso que yo me sé*, que establece un nexo entre Vadinho y Teodoro.

El primer capítulo trae como apertura una receta de la *Escuela de Culinaria “Sabor y Arte”*: *Cuándo y qué servir en un velorio (Respuesta de doña Flor a la pregunta de una alumna)* (p. 15). Estas indicaciones no están destinadas a provocar placer tan sólo a los vivos, sino —y fundamentalmente— al muerto, con valor de ofrenda cargada de alusiones a ritos milenarios: *Para que una vigilia tenga animación y realmente honre al difunto que la preside, haciéndole más llevadera esa primera y confusa noche de su muerte, hay que atender solícitamente a los circunstantes, cuidando de su moral y de su apetito*. Aunque los consejos de Flor se refieran en general a cualquier velorio, obviamente se particularizan en el de Vadinho: *Un velorio sin “cachaça” constituye una falta de respeto al muerto, una muestra de indiferencia y desamor hacia él*. La *cachaça*, bebida habitual del difunto, aparece como un homenaje último al juerguista marido. Partiendo de la premisa de que lo culinario simboliza lo material, lo sensible, lo erótico-sexual y, más específicamente, a doña Flor, el despliegue de platos en esta página representa a la viuda en

su plenitud, todavía íntegramente ligada a Vadinho. Corrobora esta afirmación un párrafo más explícito del mismo capítulo, donde se hace un retrato de Flor y los manjares adquieren una función caracterizadora:

“[Doña Flor era] Apetitosa, como acostumbraba a calificarla el mismo Vadinho en sus días de ternura, tal vez raros, pero por eso mismo inolvidables. Quizá a causa de las actividades culinarias de la esposa, en esos instantes de idilio él la llamaba *mi marlo de maíz verde, mi ‘acarajé’ oloroso, mi pollita gorda*; y tales comparaciones gastronómicas dan una idea justa de cierto encanto sensual y hogareño que poseía doña Flor, escondido tras una apariencia tranquila y dócil” (p. 20).

El capítulo termina con otra referencia, de connotación culinaria más remota, que sugiere el simbolismo del nombre *Flor*:

“Todo “*xixica*” para pasar el tiempo; permanente, sólo tú, Flor, mi flor de albahaca, ninguna otra. ¿Que diablos quería decir *xixica*? —se preguntó de pronto doña Flor—. Era una pena no habérselo preguntado, pero seguro que no sería nada bueno. Sonrió. Todo *xixica*, permanente sólo ella, Flor, una flor de Vadinho, deshojada por su mano” (p. 35).

La palabra *flor*, además de aludir a la pérdida doncellez de la protagonista, tiene una implicación de plenitud, de exuberancia vital, de belleza, y también de comienzo, de despertar. En sentido figurado, *enflorar* significa en portugués *tornar feliz, próspero, alegre*; todo eso es Flor en la novela, con respecto a Vadinho. Al mismo tiempo, la precisión *de albahaca* establece un nexo sutil con lo culinario, pues se trata de una planta aromática que se utiliza como condimento.

Sigue al capítulo I un *Intervalo*, en que el silencio musical se corresponde con una total ausencia de lo culinario. El capítulo II, que comprende el comienzo de la viudez y el recuerdo del difunto, incluye una *Receta de doña Flor: Cazuela de cangrejos*. Así como en la temática de este capítulo se entrelazan el presente y el pasado, también la receta alterna la nostalgia evocadora y la realidad cotidiana de

la escuela. A las indicaciones concretas sobre la confección del plato se agregan reflexiones sobre la vida en común con Vadinho, que conectan lo culinario con lo erótico:

“La cebolla y el ajo no apestan, no señoras,
son frutos de la tierra, perfumados...”
“(A estas locas les parece que huelen mal las
cebollas,
¿qué saben ellas de los olores puros?
A Vadinho le gustaba comer cebolla cruda,
y sus besos eran ardientes)...”
“(¡Ay, era el plato preferido de Vadinho!)...”
“Iba él mismo a comprar los cangrejos,
en el Mercado tenía un antiguo compinche...”
“(Probaba la salsa a cada rato,
nadie tenía un gusto más exigente)...”
“(Era el plato predilecto de Vadinho,
nunca más lo he de servir en mi mesa.
Sus dientes mordían el tierno cangrejo,
el aceite de palma doraba sus dientes.
¡Ay, nunca más sus labios,
su lengua; nunca más
su boca abrasada de cebolla cruda!)” (p. 49-50).

Este pasaje debe relacionarse, para precisar su simbolismo, con una afirmación de Vadinho: *Tú estás tan bien... ni te lo imaginas... Pareces una cebolla carnosa, jugosa, de esas que da gusto morder...* (p. 417). La relación del elemento culinario con lo sexual se manifiesta en estos párrafos con un doble alcance: por una parte, la cebolla asume carácter de afrodisíaco; por otra, este carácter es traspuesto luego a la protagonista.

A lo largo del capítulo, las referencias gastronómicas acompañan el desarrollo de la historia de Flor y Vadinho, subrayando los momentos importantes. Por ejemplo, en la fiesta del mayor Pergentino Pimentel, los enamorados bailan rodeados de manjares. Antes de entregarse a Vadinho. *Flor había salido a ayudar a doña Magá Paternostro, la ricacha que fuera alumna suya, a preparar un almuerzo de*

cumpleaños, una comilona para más de cuarenta personas, además de dulces y salados para la tarde (p. 125). Una grave discusión entre Vadinho y su mujer es precedida por tajadas de una torta de cumpleaños y *copas de licor de cacao* (p. 173). El agasajo al músico Caymmi consiste, en buena parte, en *verdadera comida bahiana* (p. 189). El día del cumpleaños de Flor, Vadinho se ve sorprendido por un almuerzo especial, *cuyo olor fluctuaba en el aire, sin aviso ni invitación* (p. 197-198); y el festejo de esa noche se realiza en el *Pálace*, con una comida que *no era gran cosa* (p. 213), a diferencia de las elaboradas por Flor.

El capítulo III está dedicado a la época de medio luto, a los deseos reprimidos de la viuda y a su segundo matrimonio. La receta insertada al comienzo se titula *Guiso de tortuga y otros platos desusados*. El texto es simbólico, e insiste en la dimensión erótico-sexual que se ha dado a lo culinario. La receta va precedida por una significativa serie de instrucciones. Ese *huésped refinado, de paladar snob, muy exigente, en fin, un artista que requiere delicadezas, manjares raros, algo fuera de lo corriente* (p. 221), es Teodoro Madureira, el futuro marido. La tortuga guisada representa a Flor, y debe verse una alusión a Vadinho, al mundo de las prácticas esotéricas —con el que se vincula directamente el difunto en el último capítulo— en la referencia al *orixá*³.

La vinculación entre Flor y la tortuga se hace en forma explícita:

“Pero si vuestro huésped quiere alguna caza más despampanante y fina, si busca el non-plus-ultra, la cumbre de lo superior, ¿por qué no le sirven entonces una viuda joven y bonita, cocinada en sus lágrimas de duelo y soledad, en la salsa de su recato y de su luto, en

³ *Orixá* significa *divinidad* entre los negros de Bahía. Aunque escapa a los límites de este trabajo un estudio de los aspectos esotéricos y rituales de la novela, cabe señalar que Xangô, según indica HAYDÉE M. JOFRE BARROSO (*De la magia y por la leyenda*, Buenos Aires, Emecé, 1966, p. 47), es una divinidad sudanesa, *símbolo de los dioses fálicos*.

los ayes de su carencia, en el fuego de su deseo prohibido que le da gusto a culpa y a pecado?

¡Ay! Yo conozco una viuda así, de miel y pimienta, cocinada a fuego lento cada noche y a punto para ser servida” (p. 221).

Una larga serie de contrastes entre elementos concretos y abstractos, culinarios y anímicos, configura con peculiarísimos acentos la desolada vacuidad del mundo de Flor, ya muerto Vadinho. Las especificaciones *de miel* y *de pimienta* proporcionan metafóricamente dos rasgos básicos de la personalidad de la viuda: la ternura de sus afectos y el ardor de sus instintos.

En la receta se describe la muerte *bárbara* de la tortuga destinada a formar parte del exquisito plato (p. 222). La mutilación del animal equivale al sufrimiento provocado por la muerte de Vadinho.

Al *alivio del luto* corresponde en este capítulo un nuevo interés de Flor hacia la vida y una reafirmación de sus instintos, siempre simbolizados gastronómicamente: *Se la veía llena de curiosidad por la vida que transcurría en torno suyo e imprimiendo vigoroso aliento a la “Escuela de Culinaria”, cuyo prestigio había descuidado durante el primer mes* (p. 223) ⁴. La *Escuela de Culinaria* tiene un valor simbólico definido: constituye la materialización de la vida instintiva, que adquiere así una presencia objetivada y concreta. El nombre de la escuela reúne dos sustantivos de valor semántico diferente y hasta opuesto. *Sabor* está en estrecha relación con el gusto, con uno de los placeres elementales de la vida. *Arte*, que implica el uso de procedimientos correctos para obtener un determinado resultado, se conecta más bien con la actividad racional del hombre. He aquí, una vez más, la síntesis de vida-intelecto que realiza Flor en la escuela y en la vida.

El cumpleaños de la viuda coincide con la culminación de su entusiasmo por *El señor del Calvario*, el pseudo pretendiente que intenta despojarla de sus bienes. Flor prepara un abundante almuerzo, se acicala y muestra su felicidad. La aparición del nuevo festejante, don Aluisio, tiene lugar en medio de un festín en casa de los Sampaio, al que Flor no sabía *si podía o no asistir*, porque tenía un *carácter de*

⁴ Cf. también p. 244.

fiesta, algo incompatible con su luto (p. 277); así como, *en el comedor, los invitados asaltaban las mesas en medio del estrépito de platos, cubiertos y bandejas, antes repletas de comida, que volcían vacías a la cocina* (p. 280), el doctor *Aluisio* asaltaba sin éxito a Flor en el balcón. Esta serie de referencias gastronómicas van marcando, como verdaderos hitos, la gradual intensificación de las exigencias instintivas de la protagonista.

El capítulo comprende también un extenso *Llamado de doña Flor, en clase y divagando* (p. 283-287) que en su totalidad está elaborado sobre la ya señalada simbolización de lo erótico a través de lo culinario. Se van intercalando pasajes referentes a la confección de manjares con otros destinados a expresar las angustias de Flor, y los dos aspectos se interpenetran en algunos párrafos especialmente significativos:

“Ahora sí, tiren la masa sobrante, pues ya es sólo bagazo.

La viuda es sólo bagazo...”

“¿No influirá el *batapá* sobre la gente? La fuerza del jengibre, la pimienta, las almendras, el poder de estos lascivos condimentos ¿no dará calor a sus sueños? ¿Qué sé yo de tales necesidades? Jamás necesité ni jengibre ni almendras: eran su mano, su lengua, su palabra, su perfil, su gracia... ¡era él quien me descubriría apartando las sábanas, apartando el pudor, para dar lugar a la loca astronomía de sus besos, para encenderme en estrellas, en su miel nocturna!...” (p. 285).

“Este manto de pudor me asfixia, y de noche recorro las calles en busca de marido, de un marido a quien servir el *batapá* dorado de mi cuerpo cobrizo, de jengibre y miel...” (p. 286).

“Quienes sepan de un soltero en busca de una viuda para casarse, díganle que aquí está doña Flor al fogón, junto al *batapá* de pescado, consumida en el fuego y la maldición” (p. 286-287).

En el mismo capítulo Flor pregunta a una vecina, mientras considera la posibilidad de casarse con el doctor *Madureira*: —*Tú crees, Normita, que él tiene algún interés? Yo no creo de ningún modo que esté sólo interesado: ¿Quién va a querer comer pan de ayer, carne masticada, sobras de difunto? Nadie quiere eso...* (p. 298). Así como los manjares simbolizan las excelencias de Flor o de *Vadinho* des-

de el punto de vista erótico, con *bagazo, pan de ayer, carne masticada*, se logra transmitir acumulativamente la idea de desgaste, de inutilidad, de sordidez, sintetizada en las palabras *sobras de difunto*.

En cada uno de los momentos significativos de la narración, Amado delinea el estado psicológico de su personaje a través de referencias culinarias. La fiesta del compromiso entre Flor y Teodoro es también ocasión para un despliegue de platos típicos, y el mismo farmacéutico realiza inconscientemente una identificación entre Otaviana —una prostituta a quien frecuentaba— y doña Flor, mientras paladea licores caseros preparados por la viuda: *...el sabor le había resultado conocido, idéntico al de otros licores gustados en alguna otra casa también acogedora, también de una agradable calidez humana* (p. 319). Esto implica una relación amplia entre lo culinario y lo sexual, de manera que no habría tan sólo una conexión de elementos de esta índole con Flor o Vadinho, sino con lo erótico en general. Ambos aspectos confluyen en la novela, a través de un hábil juego de símbolos y alusiones.

En el capítulo IV, lo culinario —la misma Flor en este caso— queda absorbido por lo musical, por Teodoro con su metódica parsimonia ⁵:

“...Y en nuestra casa es más necesario ser metódico, por ser vivienda familiar y escuela al mismo tiempo... puesto que te empeñas en seguir con la escuela. Por mí ya te dije, se terminaría con esa esclavitud... Tú no lo necesitas, yo gano lo suficiente para...” (p. 342).

Flor reacciona con firmeza ante estas palabras de su marido: *Nada de cerrar la escuela, querido, si me quieres es con la Sabor y Arte funcionando; ten paciencia, santa paciencia, no puedo darte ese gusto, pide otra cosa cualquiera, te doy mil besos, me echo en tus brazos, pero no te doy la escuela como dote: es mi seguridad* (p. 343). Defiende bravamente sus derechos. Se resiste a admitir que toda su vitalidad, todos sus impulsos de mujer joven y apasionada, queden

⁵ Cf. BEATRIZ E. CURIA, *op. cit.*, p. 203.

anulados por el frío razonamiento de Teodoro. En esas últimas palabras —*no te doy la escuela como dote: es mi seguridad*— no debe verse tan sólo una significación literal. El simbolismo de la escuela, ya señalado, adquiere aquí su máxima intensidad.

Las primeras alusiones a lo culinario aparecen en este capítulo referidas a episodios de índole musical, como los ensayos de *Los Hijos de Orfeo*. Gradualmente, a medida que Flor va cansándose de la rigidez de Teodoro, lo culinario se independiza de lo musical y se vincula más exclusivamente con Vadinho. En primer lugar, los manjares aparecen relacionados con Mirtes —una alumna de Flor—, en un episodio que precisa la diferencia entre los dos maridos de la profesora y preludia el regreso de Vadinho:

“Seguramente la profesora se cansó de las trapisondas del gigoló y le dio el pasaporte, o era él quien se había ido con otra. Fuera como fuese, doña Flor cambió sus preferencias por el tipo opuesto, el del hombre serio y respetable, en opinión de Mirtes un sujeto inútil e imposible, un individuo que daba vómitos...” (p. 389).

En segundo lugar, ya reaparecido Vadinho, lo culinario adquiere un estricto valor erótico en el párrafo ya transcrito anteriormente: —*Tú estás tan bien... ni te lo imaginas... Pareces una cebolla carnosa, jugosa, de esas que da gusto morder...* (p. 417).

El capítulo V señala el triunfo de Vadinho y, con él, de las fuerzas elementales, después de la *terrible batalla entre el espíritu y la materia* (p. 421). La receta en este caso es sustituida por una información sobre *Lo que les gusta a los “orixás” y lo que les repugna* (p. 423). Además, no la proporciona Flor, como en capítulos anteriores, sino Dionisia de Oxóssi, iniciada en los rituales bahianos. Son importantes en esta enumeración de los manjares preferidos por las divinidades los siguientes párrafos:

“(El doctor Teodoro es de *Oxalá*, se le ve en seguida por su seriedad y compostura. Cuando luce termo blanco y lleva su fagot, es igual a un *paxoró*, parece *Oxolufan*, *Oxalá* viejo, el mayor de los *ori-*

zás, el padre de todos)"... "A *Oxalá* no le gustan los condimentos, no usa sal ni tolera el aceite..."

"(...el santo de Vadinho era *Exu* y no otro. ¿Será *Exu* el diablo, como se afirma por ahí? Quizá sea Lucifer, el ángel caído, el rebelde que enfrentó a la ley y se vistió de fuego).

Es comida para *Exu* todo cuanto la boca prueba y come, pero bebida es una sola, la *cachaça* pura. *Exu* espera las encrucijadas, sentado en la noche, para tomar el camino más difícil, el más estrecho y complicado, según dicen todos, el mal camino, pues *Exu* sólo acepta el reinado.

¡Qué *Exu* más reinador el de Vadinho!" (p. 423-424) ⁶.

Aquí se destaca nuevamente la oposición radical entre Vadinho y Teodoro. El farmacéutico es *serio* y *compuesto*, y rechaza los condimentos, la sal, el aceite; la vida, en suma. No es capaz de un auténtico goce y se atiene al *prejuicio* y al *atraso* (p. 529). Vadinho, en cambio, que representa *el amor y la poesía* (p. 529), sabe disfrutar plenamente de la vida, se deja embriagar por ella como por la *cachaça*. Lo culinario sirve aquí de elemento discriminador, que perfila con trazos definidos a cada uno de los maridos de Flor. No debe olvidarse, por otra parte, que los alimentos simbolizan a lo largo de toda la novela a la protagonista, convertida en este capítulo —al igual que en el primero— en manjar ritual. Jorge Amado desarrolla y precisa este aspecto: *Exu estaba revestido con los ropajes del deseo, con los oropeles de la pasión que no muere, y como único sacrificio en su homenaje pedía la risa y la miel de doña Flor* (p. 446-447) ⁷. Y la misma Flor se ofrece jubilosa, arrastrada por la persuasión de Vadinho, por *su voz celeste, su sabor, su gusto ardiente, de jenjibre, de*

⁶ Amado juega con los rasgos antitéticos de las dos divinidades y los utiliza para caracterizar a sus personajes. *Oxalá* es uno de los nombres de *Obatalá*, rey de lo puro, también representación del Cielo y elemento de relación de los hombres con el infinito, cuyo color simbólico es el blanco (HAYDÉE M. JOFRE BARROSO, *op. cit.*, p. 92-93). *Exu* representa las potencias enemigas del hombre, asimilado al demonio cristiano, siempre temido y respetado según la sabiduría común a casi todas las religiones, tan importante es su jerarquía que nada es posible hacer u obtener sin antes haberse ganado su buena voluntad mediante un "despacho"; si es olvidado, ya se encargará él de hacerse presente complacéndolo todo y provocando terribles confusiones cuando menos (Ibid., p. 89).

⁷ Cf. también p. 502.

pimienta, de cebolla cruda, gusto a la sal de la vida (y a la verdad verdadera) (p. 519). Ha reconocido que *no podría vivir sin amor, sin su amor* (p. 527), porque, como ha dicho Vadinho, *él [Teodoro] es tu rostro matinal, yo soy tu noche, el amante frente al cual no tienes freno ni resistencia. Somos tus dos maridos, tus dos faces, tu sí y tu no. Para ser feliz nos necesitas a los dos...*" (p. 518).

Admirable síntesis de las tres esferas, en armonía definitiva: la luz de la razón, y la oscuridad irracional, equilibradas por el sentimiento, por los afectos que encierra el alma, en una eclosión completa de vida humana gozosa.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

UNA NOVELA HISTORICA ARGENTINA: LA NOVIA DEL HEREJE

SARA E. MALVICINI

Los primeros capítulos de *La novia del hereje*, novela histórica de Vicente Fidel López, aparecieron como folletín en *El Observador Político* de Santiago, entre julio y agosto de 1843.

Varios años más tarde, en noviembre de 1854, López remitió a su amigo don Miguel Navarro Viola, desde Montevideo, una copia de los originales para su publicación en *El Plata Científico y Literario*, revista que aquél dirigía en Buenos Aires.

Era la primera vez que la novela aparecía en nuestro país y su autor creyó conveniente agregar una extensa carta-prólogo, dirigida al mismo Navarro Viola, en la que se explaya sobre el propósito de la obra y la define como *el fruto de una ilusión renunciada*¹, aclarando que de haber persistido en el empeño narrativo, ella hubiera sido la primera de una serie de novelas de las que sólo concretó una más. El conjunto estaba destinado a constituir un enorme fresco histórico que abarcaría la evolución de nuestra sociedad desde la Colonia Española hasta la insurrección de las masas campesinas contra los gobiernos de Artigas y Ramírez.

El prólogo abunda en advertencias y explicaciones destinadas a justificar ante el lector cualquier posible *malicia del estilo o de la situación* por la que ha podido deslizarse el joven López inexperto, risueño e impetuoso, en la época de su exilio.

¹ VICENTE FIDEL LÓPEZ: *La novia del hereje*, Bs. As., A. V. López, Editor, s/f., p. 10.

A pesar de los años transcurridos desde la aparición de los primeros capítulos de *La novia del hereje* en el periódico chileno, la confianza de su autor en las posibilidades del género y en la compatibilidad de historia y ficción, no ha sufrido menoscabo.

“A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así familiar, desaparece; porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero la verdad es que al lado de la vida histórica ha existido la vida familiar, así como todo el que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la vida familiar y sujetándose estrictamente a la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa”².

Para rescatar ese rostro perdido y darle la fuerza de la verdad, confiesa el novelista que debió documentarse prolijamente sobre las costumbres y los hombres de la época en que se sitúa la acción. Y así lo hizo

“... porque creía que los pueblos en donde falta el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales, son como los hombres desprovistos de hogar y familia que consumen sus vidas en oscuras y tristes aventuras sin que nadie quede ligado a ellos por el respeto, por el amor o por la gratitud”³.

Resulta evidente, luego de recorrer las numerosas páginas de *La novia del hereje*, donde no se pierde oportunidad de contraponer la decadencia y el oscurantismo de España a la naciente pujanza de Inglaterra en los mares, que la tradición nacional, para López, es una tradición de lucha nacida en el momento del encuentro entre *las novedades que preparaban los rasgos de la civilización actual y la resistencia de la raza española para aceptarlas*⁴.

² VICENTE FIDEL LÓPEZ: *La novia del hereje*, p. 21.

³ VICENTE FIDEL LÓPEZ, *ob. cit.* p. 11.

⁴ VICENTE FIDEL LÓPEZ: *ob. cit.* p. 18.

UNA TEORIA DE LA NOVELA

En realidad, buena parte de las teorías que sobre novela en general y novela histórica en particular encontramos en este prólogo, ya habían sido consignadas en el *Curso de Bellas Letras*, manual que López editó en Chile en 1845.

El libro, escrito con objetivos manifiestamente didácticos⁵, debía mucho a la *Retórica de Blair*, aunque intenta remozarla adaptándola a nuevas necesidades y utilidades. Desde las primeras líneas, Hermosilla es el blanco de violentas críticas (*terco y petulante, desembocado y retrógrado sin igual*).

Gil y Zárate, teórico del eclecticismo literario español y autor de un entonces flamante *Manual de Literatura* (1842) recibe también su parte, aunque López no deja de reconocerle algunos aciertos.

Es, si nembargo, Gil y Zárate el autor que más se cita en el Libro II^o, capítulo IV, dedicado a los *asuntos de fantasía*. Allí aparecen detalladas las teorías sobre la novela, que en apretado resumen son las siguientes:

1. La novela ha nacido en el momento en que el ingenio literario reconoció que la vida familiar, oscura y anónima, podía ser idealizada.
2. Es, pues, según Villemain, *la historia privada de la sociedad*.
3. Su objetivo es el de pintar la vida doméstica y ennoblecer los sentimientos en que se apoya la moral de la familia. Debe provocar en nosotros el deseo de orden, armonía y purificación de la conducta.
4. Se ocupará no de meras doctrinas o máximas absolutas, sino de un suceso organizado y enriquecido por el autor *que en*

⁵ López lo escribió el mismo año de su incorporación como profesor al Liceo de Santiago. Que lo consideraba una tarea menor queda suficientemente atestado por él mismo en la introducción: "Así pues, yo escribo como se ve, sobre Retórica; pero me guardaría de decir que mi asunto es uno de los más importantes, cuyo estudio puede emprender un joven al acabar la primera mitad del siglo XIX". *Curso de Bellas Letras*, Santiago, Imprenta del s'g'o, 1845, p. XI.

virtud del arte mismo llegue a cobrar todas las apariencias de la más brillante realidad.

5. Debe reinar en ella *un tono de vulgaridad y sencillez* puesto que narra sucesos privados.
6. El autor deberá encontrar el tono adecuado para los distintos caracteres que incluye en sus obras. Por lo tanto, habrá dos estilos: uno, del narrador; otro, puesto en boca de los personajes y derivado de su condición social, psicológica y cultural.

Por último, y citando a Gil y Zárate, alaba a Walter Scott, da consejos a los escritores y afirma que la novela es una palanca política y social de primer orden.

La novia del hereje resulta, sin lugar a dudas, una pulcra y cuidadosa aplicación de las teorías de su autor.

Así enunciado podría creerse que la obra es una de esas tediosas novelas históricas del siglo XIX, rebosantes de pretensiones de moralizar y enseñar historia al mismo tiempo. Sin embargo, el talento narrativo de López, presente también en sus escritos históricos, permite llegar al desenlace, aún con el criterio del lector moderno, sin sentir que se cumple con una penosa obligación.

En cuanto a la intriga central, no se aparta de los temas tan tratados por el Romanticismo en general y especialmente en la novela histórica. Narra las vicisitudes del amor de María Pérez y Gonzalvo, una joven limeña hija de un alto funcionario español de la Colonia, por el joven Henderson, oficial inglés de la tripulación de pirata Francis Drake.

Durante todo el transcurso de la novela se acumulan las dificultades que impiden la unión de la pareja. El final feliz sobreviene en forma de terremoto (el de 1579), que termina apocalípticamente con todos los villanos de la obra y permite el rescate de María y su huida de las cárceles de la Inquisición, en las que se la había confinado por el crimen de ser *la novia del hereje*.

A simple vista y sin llevar demasiado adelante el análisis, la novela cumple con los requisitos de ambiente, intriga, personajes, etc. de

la novela histórica romántica. Pero antes de acercarnos más al texto, conviene recordar algo de lo que Amado Alonso, principalmente, y otros críticos han puntualizado.

LA NOVELA HISTORICA

La moda de la novela histórica se remonta en Europa a la segunda década del siglo XIX. Entre 1816 y 1818, las primeras traducciones de Walter Scott al francés producen un verdadero delirio entre los lectores y pronto toda Europa es invadida por una avalancha de novelas históricas en las que se hallan posibilidad de manifestarse, el gusto romántico por lo exótico, la exaltación del orgullo nacional, el deseo de revivir costumbres y antiguas tradiciones y mostrar al hombre, tal como es visto por los románticos, es decir, como un ser signado por el transcurrir del tiempo.

A pesar de que la moda de las novelas históricas pasó y declinó, como todas las modas, y de que el talento creador de Walter Scott fue puesto en tela de juicio y a veces juzgado muy severamente, su presencia es decisiva en la posterior evolución de la novela, y no sólo de la histórica.

Básicamente, trae consigo un cambio en la actitud del escritor frente a los lectores, ya que éstos comenzarán a ser tenidos en cuenta antes y durante la creación literaria. Se escribe para ellos en la conciencia de que es necesario captarlos y conservarlos. Por tal actitud —que modifica de raíz la ecuación público-obra-autor— y por la novedad que significaba el hecho de situar con precisión el origen social de los personajes, sin el aporte del autor inglés no sería posible explicar la posterior aparición de los folletinistas, sobre todo de los franceses, que llevaron a sus últimas consecuencias estas características.

El creador de *Ivanhoe* dejó establecidos los rasgos fundamentales de la novela histórica y fue el maestro indiscutible de numerosísimos autores americanos y europeos. Así, toda definición del género ha debido basarse primordialmente en el examen de la obra de Walter Scott.

•

Amado Alonso dice en un estudio fundamental para el estudio del tema que:

“novela histórica no es, sin más, la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes ni siquiera, como se suele aceptar convencionalmente, la que narra cosas referentes a la vida pública de un pueblo, sino específicamente aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito, y ofrecerlo como pretérito en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad”⁶.

Desde siempre la historia proveyó de temas a la creación literaria. Sin embargo, nunca, hasta el romanticismo, se había manifestado en los autores tal deseo de revivir el espíritu de una época a través de sus usos, costumbres, hechos y personajes sobresalientes, todo examinado cada vez con mayor rigor y minuciosidad.

La necesidad de fidelidad arqueológica en la evocación de determinado momento histórico, que ya apuntaba en el teatro de Voltaire, en Diderot y en Beaumarchais, se hace imperiosa en el siglo XIX, el siglo de la historia, cuando el crecimiento del saber erudito logra que ningún lector medio pueda tolerar faltas de exactitud y fidelidad en la evocación de otras épocas.

A partir de *Ivanhoe*, en 1819, la novela histórica toma un rumbo nuevo y sus características quedan bien delineadas.

Luis Maigrón, citado por Amado Alonso, resume así los rasgos que Walter Scott fijó en el género:

1. Acopio de información histórica.
2. Color local, exotismo.
3. Atención a lo exterior, es decir, a la reconstrucción del ambiente y de los hechos, sacrificando algo de lo interior.
4. Evocación de civilizaciones lejanas y de sociedades diferentes o desaparecidas, presentando como caduco lo pasado.

⁶ AMADO ALONSO: *Ensayo sobre la novela histórica*. Colección de Estudios Estilísticos III, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bs. Aires, Instituto de Filosofía, 1942.

5. Sentimientos no individuales sino genéricos de la colectividad, y representativos.
6. Los personajes presentados como tipos, no como individuos.
7. La historia central de la novela, al revés que en la tragedia y en la epopeya, es inventada.

Si bien Walter Scott concedió a la historia un lugar importante en sus novelas y se documentó cuidadosamente para la recreación de épocas y ambientes, jamás dejó de lado el hecho fundamental de que estaba escribiendo un relato. Es por eso que en numerosas ocasiones sacrificó parte de la veracidad histórica en aras de un argumento bien tramado y de situaciones dramáticas que juzgaba eficaces para seducir al lector. Pero el creciente respeto por la erudición determinó que el deseo de recrear personajes históricos con fuerza y vidas propias (como había hecho la tragedia) quedara relegada ante la exigencia de una reconstrucción de época capaz de resistir la crítica de los especialistas.

Es decir que la creación poética se veía coartada por la ingerencia de una disciplina ajena a lo literario o artístico. La intrusión iba más allá, y no sólo se hacía patente en el momento de la composición de la obra, sino en el del juicio que ésta suscitaba. Surgía entonces el conflicto entre verdad y ficción, que fue resuelto a favor de una u otra según la posición del crítico. Unos toman partido por lo histórico, otros por lo inventado.

Cuando la novela histórica romántica languideció y se perdió, tomó su lugar la novela histórica realista. *Salambó*, de Flaubert, *¿Quo Vadis?*, de Sinkiewicz, *Ben-Hur*, *Los últimos días de Pompeya* son los grandes títulos anteriores a la metamorfosis de la novela histórica en biografía novelada, género que conoce una popularidad comparable a la lograda por su antecesora y que no pretende ni sería capaz de resolver el antiguo conflicto entre poesía y erudición.

EL FOLLETIN

En la segunda mitad del siglo XIX, mientras la novela histórica se encaminaba hacia la erudición y el cuidado de la forma artística,

crecían y proliferaban sus hijos ilegítimos, las copiosas e interminables novelas por entregas, los folletines, en los que tuvo cabida no sólo el tema histórico sino también la inquietud social y política.

Considerado como un subproducto de la literatura, el género folletinesco no gozó durante mucho tiempo de la atención de los críticos. La importancia que se ha comenzado a adjudicar al público en la consideración del fenómeno literario y un mayor interés por los correlatos históricos de ciertas etapas de la narrativa, ha hecho que en las últimas décadas aparecieran diversos análisis de este género destinado al consumo inmediato y masivo. Por otra parte, si dejamos de lado las obras más mediocres, en el género del folletín se encuentran manifestaciones dignas de detenido análisis. Muchas de las técnicas y de los temas que transita la novela por entregas influirán decisivamente en ciertos géneros posteriores. Además, es en ellas donde por primera vez en la historia de la narrativa se produce esa inédita relación público-autor-obra de la que fue precursor Walter Scott y que tendrá fundamental trascendencia en la historia futura tanto de la novela como de la sociología de la literatura. Estas y otras consideraciones justifican entonces que dediquemos a este hecho una cierta atención.

En 1830 se inicia en Francia un importante movimiento de democratización de la literatura. Ese año, Emilio Girardin funda "*La Presse*", primer intento en la historia del periodismo de mantenerse no sólo en base a los suscriptores del partido político al cual responde el periódico, sino con la publicidad. Para poder reducir el precio del ejemplar y así cumplir la labor informativa entre un público más vasto, es necesario atraer la atención del lector y, sobre todo, conservarla. Se empiezan entonces a insertar en cada número capítulos de los llamados roman-feuilleton⁷.

La Presse, el Journal des Débats, Le Constitutionnel pagan cifras inauditas por los folletines de autores que tienen la demanda mayor

⁷ Feuilleton o folletín era el nombre asignado hasta entonces al escrito que aparecía en la parte inferior de las planas de los periódicos y que contenía materias extrañas al objetivo primordial de la publicación. Por ejemplo: crítica de teatro o de libros. Estaba separado del resto de la página por una línea horizontal de manera que cortando por ella se podía recopilar los trozos y formar pequeños libros.

de parte del público: Eugenio Sue, Alejandro Dumas, Honorato de Balzac (que entre 1837 y 1847 produce una novela folletín por año). El público no ha sido nunca, hasta ahora, tan promiscuo; aristócratas, burgueses, criados y, lo que es también importante, un porcentaje enorme de mujeres que ingresa por primera vez en la lectura. Gusta por igual a críticos como Sainte-Beuve (quien encuentra en Eugenio Sue cualidades que le faltan a Balzac) y a los lectores iletrados. Así como había sucedido con Walter Scott la moda del folletín invade Europa y luego América. Montesinos en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, da los siguientes datos: entre 1843-1845, doce traducciones de *Los misterios de París* y once de *El judío errante* (las dos de Sue) además de las numerosísimas versiones al castellano de Dumas, cuyo éxito no decrece durante todo el siglo XIX.

La novela-folletín popularizó los temas del romanticismo, la eterna lucha entre el bien y el mal encarnados en personajes antitéticos —el héroe y el villano—, el amor en conflicto con la fatalidad, etc.

Como en el melodrama y en el vaudeville, los caracteres son estereotipados, lo mismo que la acción. Hay una evidente complacencia en lo crudo y lo picante. No faltan violaciones, adulterios o raptos.

Para retener la atención del lector se recurre, como hoy en el radioteatro, a la interrupción de una escena culminante que tendrá su desenlace en la próxima entrega. Esto crea una tensión dramática de la que los buenos folletinistas supieron sacar partido. Por satisfacer las demandas del público o por capricho del autor, de improviso aparecen personajes inesperados o los ya existentes cambian de moral (a menudo el antihéroe se convierte en héroe o viceversa) y hasta resucitan, si los lectores no se han resignado a perderlos.

A pesar de lo improbable de algunas situaciones, de la simplicidad de los caracteres y de la acumulación de peripecias, los folletines poseen un valor fundamental: la fluidez del relato. Sus creadores fueron verdaderos virtuosos en la técnica de hacer progresar a la intriga, manteniendo y acrecentando el interés de los lectores. Grandes novelistas, como Dostoiewsky, asimilaron esa técnica y la aplicaron inteligentemente a su obra.

En la primera fase, las novelas por entrega unen las características citadas a la concepción del fin social del arte. Son, y los ejemplos más típicos se encuentran en las novelas de Eugenio Sue, anticlericales y socializantes.

Con *Fantomas*, ya en nuestro siglo, hay un último renacimiento de la novela por entregas, pero la primera guerra mundial marca la muerte del género.

El cine se hizo cargo de los héroes del folletín y de muchos de sus temas y siguió conmoviendo al público con los famosos episodios (la serie de "Fantomas", "Los misterios de Nueva York", etc.)⁶.

LA NOVIA DEL HEREJE, NOVELA HISTORICA Y FOLLETIN

Si repasamos las características que Maigrón asigna a la novela histórica posterior a Walter Scott, veremos que gran parte de *La novia del hereje* participa también de ellas.

En primer lugar, es constatable una misma actitud con respecto al acopio de documentación histórica. Ya hicimos notar, hablando del prólogo, que López había estudiado las tradiciones americanas de la época en que se sitúa su obra.

Como muchos otros autores de novelas históricas, al narrador le preocupa hasta la obsesión que se lo crea capaz de hacer afirmaciones no apoyadas en la más rigurosa verdad histórica. Sobre todo en los primeros capítulos son muy frecuentes las citas al pie de página extraídas de las fuentes de su novela: la Penny Ciclopedia, Memorias de Lord Raleigh, la Colección de Haklugt, obras de Mignet, las Memorias de Tomas Birch, Robertson —cuando se refiere a los incas— y, muy a menudo, acorde con su concepción del valor historiográfico de los

⁶ Rocamble es el ejemplo más acabado del héroe folletinesco. Su creador, Ponson du Terrail, resulta, a la vez, el típico autor de folletines: el narrador-presidig'tador que intenta saciar a un público para el que ya ninguna fabulación es suficientemente delirante.

A partir de ese olímpico desprecio por la acomodación a lo real es fácil comprender la gran atracción que ejerció el folletín sobre los surrealistas.

En *El folletín y la novela popular*, de Jorge B. Rivera, Bs. A'res, C. E. A. L., 1968, y en la *Breve historia de la novela policiaca*, de Alberto del Monte. Taurus, Madrid 1962, existe material valioso y acces'ble para el estudio del género.

primeros documentos, Del Barco Centenera, cuyo poema le sirve no sólo de apoyo para datos y referencias, sino como inspiración para el contenido de algunos capítulos.

La primera parte de la novela se resiente por las interrupciones constantes, a veces en medio de una escena decisiva, destinada a la comprobación de que tal o cual personaje o episodio no son fruto de la imaginación de López, sino reales, históricos⁹.

No sólo respalda cada una de sus afirmaciones en materia histórica, sino que se lo advierte ansioso por justificarse como narrador. Explica, por ejemplo, cuáles son las razones que lo han impulsado a cambiar el lugar de la acción o por qué deja trunca una escena.

Además, la necesidad de aparecer serio, informado y seguro hace que no pierda ocasión de teorizar sobre temas que considera fundamentales. Así, interrumpe el primer encuentro de los enamorados para elevarse a consideraciones generales acerca del amor y la pasión, y cuando Drake debe decidir su actitud frente a los buques españoles, la acción se detiene hasta que López termina de consignar sus reflexiones sobre el coraje.

Otra de las características que permite incluir a *La novia del hereje* dentro de la novela histórica es la búsqueda permanente de color local verificable a través de todo el relato, en especial cuando se describe el paisaje humano del puerto del Callao o los mercados limeños. Cholas, zambos, frailes, vendedores ambulantes y haraganes de oficio se mueven dentro de ese marco pintoresco, vinculados por algunas notas comunes: una natural facilidad para sobrevivir alegremente en la pobreza, malicia, ingenio y gracias innatos y, con frecuencia, generosos sentimientos de fraternidad y lealtad en la lucha contra el poder inquisitorial.

⁹ A veces se siente López obligado a aclarar el sentido de un término, los alcances de una costumbre. En el Cap. XIII después de haber puesto en boca de un personaje algunas palabras en latín, afirma, al pie de página, que "en el siglo XVI era un rasgo característico de la marina servirse de la erudición latina para expresar las peripecias de la navegación; y por eso hemos creído propio consignarlo aquí; como un ejemplo de esta verdad puede recordarse el Montevideo y mil otros que sería inútil consignar para probar cosa tan sabida de los estudiosos". Ob. cit. p. 232.

También los personajes más individualizados de la novela resultan la encarnación de ideales, virtudes y defectos de la comunidad o de los grupos que la integran. Marcelino Estaca y Ferracarruja, el pomposo fiscal de la Inquisición, impermeable a las ideas nuevas, simbolizan al funcionario español inescrupuloso e ignorante. Drake es el prototipo del caballero inglés, tal como lo admiraba López. Un marino valeroso, pero no hasta la inconciencia, capaz de enfrentar la realidad con lucidez y con gran sentido práctico.

El padre Andrés, en cuyo retrato el novelista carga las tintas, ocupa el lugar destinado tradicionalmente en los *thrillers* ingleses, las obras de Víctor Hugo y los folletinistas franceses, al monje lascivo y codicioso, enemigo principal de la protagonista.

En el Arzobispo de Morgrovejo encarna López la genuina caridad cristiana y la certeza de que una prédica inteligente debe sustituir al fanatismo y la superstición.

Los personajes más simplificados son los protagonistas. Henderson es la juventud enamorada, el arrojo unido al más absoluto desinterés. María está apenas esbozada y posee los mismos rasgos distintivos de numerosas heroínas románticas —fidelidad, pureza, intensidad del sentimiento— pero alcanza a veces contornos más reales en razón del propósito de López empeñado en mostrarnos hasta qué punto el exceso de autoridad paterna fomenta la hipocresía y el disimulo y suele desencadenar esas mismas locuras juveniles que pretendía prevenir.

El tratamiento de los personajes señala otra coincidencia de la obra con los más típicos exponentes del género. Pero es justamente a este nivel que surge la diferencia fundamental entre López y sus dos maestros: Walter Scott y Cooper ¹⁰.

¹⁰ López confiesa en su carta-prólogo a Navarro Viola: "*La novia del hereje* está ejecutada en perfecto acuerdo con las tradiciones americanas referentes al tiempo de la escena que traté de estudiar bien antes de emplearlas como materias de mi trabajo. No por eso crea usted que me olvido de que la *Historia de la Literatura* no cuenta sino con un solo Walter Scott; y yo sé ahora que no soy yo quien estoy destinado a repetir a Cooper en la República Argentina. Cuando uno es joven le son permitidos los ensueños; cuando uno deja de serlo es feliz si puede recordar sin sonrojarse. Hacer vivir costumbres pasadas, galvanizar, por decirlo así, sociedades muertas, es una empresa de alto coturno, para la que uno puede atribuirse fuerzas en las ilusiones de su primera edad; pero que se debe renunciar en la segunda, á no haber lanzado como ensayo un *Waverley*". Op. cit., p. 10.

Como el autor de *Ivanhoe*, López elige momentos de crisis histórica, encarna en personajes antitéticos el enfrentamiento de fuerzas sociales e ideológicas y se aparta cuidadosamente de cualquier exaltación romántica. Pero mientras Scott logra, como lo señala Lukacs¹¹ un héroe nacional representativo tanto de las cualidades como de las limitaciones de la clase media inglesa, es decir, un héroe ni desmesurado ni ejemplar, ni siquiera convincente en su humanidad, pero sí auténtico como paradigma de una clase social de su país, nuestro novelista no consigue plasmar un héroe americano.

Las dos figuras que aparecen a primera vista como los héroes de la novela son Drake y Henderson y ambos son ingleses. Drake, la gran figura histórica que desencadena los acontecimientos relevantes de la trama con el asalto a los buques españoles primero y luego con su intervención en el rescate de María, y Henderson, el valiente enamorado—cuya procedencia López deja maliciosamente a horcajadas entre la historia y la ficción— son fuerzas individuales, activas, que deciden en el proceso de la acción.

Ninguno de los personajes limeños puede comparárseles ni cuenta con tanta simpatía del autor. Y los lectores tendrían gran dificultad en encontrar rasgos distintivos de lo americano —o por lo menos lo que López entendía o intuía como americano— en la heroína de la novela, tan poco decisiva en la marcha de los acontecimientos de su propia vida y, por lo tanto, en el progreso de la historia. En efecto, María se enamora y esto la hace culpable de una herejía por la que es castigada. Desde ese momento, Henderson, Drake y los marinos de su tripulación, fieles criados, un conspirador italiano y los típicos personajes del submundo limeño unen sus fuerzas para rescatarla, lo consiguen y le procuran, por lo tanto, una vida feliz. En el epílogo la encontramos convertida en la esposa satisfecha de un caballero inglés, desgajada de su familia, religión, lengua y suelo natal pero idéntica a sí misma, tan imprecisa como al comienzo de la novela.

El problema se hace más patente cuando el punto de comparación es Cooper, tal vez porque la situación inicial desde la que escri-

¹¹ LUCKAS, GYORGY: *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi Editore, 1965.

ben ambos narradores es muy similar. Los dos pertenecen a un país nuevo, recientemente independizado que se interroga sobre las huellas impresas en su realidad presente por la conquista y la colonización. Pero Cooper se concentra en el gran tema de la decadencia indígena y sus héroes no son extranjeros de paso por el país sino seres arraigados en el suelo americano, que allí viven y mueren.

Junto a las trágicas figuras de los pieles rojas, condenados a una declinación inexorable, el cazador Nathaniel Bumpo, pionero de la colonización inglesa, representa esa sed de libertad, sencillez y vida natural que haría de él y de todos los que como él se sentían más cerca de las formas de vida indígenas que de la mentalidad colonizadora, los primeros héroes americanos, tan perdurables en su leyenda que alcanzaron la categoría de mito.

Posiblemente es injusto criticar a López por la ausencia en su novela de un verdadero héroe de la historia sudamericana sin tener en cuenta que, de acuerdo a lo declarado por el autor, ella estaba destinada a ser la primera de un ciclo muy ambicioso que, ya sabemos, no llegó a concretarse y que, además, los hitos siguientes de dicho ciclo situarían la acción en el Río de la Plata, realidad más cercana y conocida por el joven emigrado.

De haber cumplido su propósito, quizá la fuerza de un entorno menos lejano y exótico que esa Lima captada a través de los libros hubiera impuesto su propio personaje, un héroe americano, mucho más electivo que todas las grandes teorías de la historia disfrazadas de ficción.

Hemos visto hasta ahora que en cuanto al acopio de documentación, líneas generales de la trama, tipificación de los personajes representativos de la colectividad y evocación de costumbres de la vida cotidiana, *La novia del hereje* coincide con las características de la novela histórica señalada por Maigrón. De ninguna manera puede afirmarse, en cambio, que su autor haya vuelto la vista al pasado para revivir una sociedad y un estado de cosas que considera desaparecidos o definitivamente lejanos.

A su particular enfoque de la historia, se une la convicción, enunciada con claridad en el *Curso de Bellas Letras*, de que la novela es un arma valiosísima en la lucha político social.

Para López, el pasado colonial vuelve a la luz de sus necesidades presentes y de su ideología política no sólo como una evocación pintoresca —ya lo veremos más de cerca— sino como una trasposición de situaciones y caracteres contemporáneos. del autor.

La primera parte de la novela ubica geográfica e históricamente la acción y presenta a los personajes principales. Si el lector salva el escollo de las profusas citas al pie de página y se interna páginas adentro, advertirá muy pronto que luego de plantearse el conflicto entre los sentimientos de la pareja y los prejuicios religiosos de la sociedad colonial, la narración adquiere mayor soltura. El ritmo se acelera, nuevos personajes irrumpen insólitamente —es el caso del boticario Lentini— y la vida de los ya conocidos se complica con descubrimientos de parentescos insólitos. Al mismo tiempo aparece la violencia y se abandona el exceso de preocupación por fundamentar la verosimilitud del relato: hemos entrado en el mundo del folletín. A partir de aquí podremos marcar cierta vinculación con la novela folletinesca.

No basta que una novela sea fraccionada en sucesivas entregas para que pueda ser considerada un folletín. *Soledad* y *Facundo* fueron publicadas por este procedimiento y sin embargo no son folletines.

Otros son los rasgos que los distinguen: en primer lugar, la complicación de la intriga que en López no llega al delirio como en los últimos exponentes del género, pero que ya roza los límites de lo verosímil. También el final apocalíptico y, sobre todo, la estructura de los capítulos y la “respiración” del relato.

A lo largo de toda la obra hay un verdadero coqueteo con el lector, o mejor con las lectoras, a las que el novelista se dirige gentilmente para hacerse perdonar un párrafo difícil o algún pasaje árido.

El público está siempre presente en el pensamiento del autor: se le estimula, intriga o prepara a recibir inesperadas revelaciones. Alguna vez, dirigiéndose a los lectores en mitad del relato. Otras, en el título de los capítulos. Por ejemplo, el X señala: *Este desenlace, como muchos otros, sólo sirvió para complicar más los sucesos de la vida.*

En ocasiones, el capítulo termina con una pregunta que puede resumir las dudas del lector: *¿Era el eco del cañón o el lejano ruido de la tormenta?* Por su contenido, el capítulo XX es típicamente folleti-

nesco. Cuenta la verdadera historia del padre Andrés, antiguo conspirador culpable del asesinato de un sobrino del Virrey. Mercedes, la tapada, descubre su identidad. Es Sinchiloya, descendiente del último Inca y hermana de Mamapanki, quien seducida por el monje tuvo una niña. El autor deja varias incógnitas pendientes: ¿dónde está la hija de Mamapanki? ¿Es posible que sea María?

La fluidez de la narración es un mérito habitual en la mayor parte de los folletines y *La novia del hereje* no escapa a tal acierto. Sobre todo en la segunda mitad, el relato fluye espontáneamente y se adivina al autor saboreando el placer de narrar y un poco más libre de las graves preocupaciones históricas.

Creemos que aunque no es posible considerarla como un típico folletín, la obra que nos ocupa está exactamente en la bifurcación del camino seguido por la novela histórica después de la copiosa producción romántica: por un lado, la novela histórica erudita, más atenta a la reconstrucción minuciosa del pasado que al diálogo con los lectores. Por el otro, la novela por entregas, dirigida a conquistar, divertir y, en algunos casos, convencer a un público creciente y a veces peligrosamente veleidoso.

La novia del hereje comienza como una típica novela histórica del romanticismo pero se aventura luego con timidez por la vía del folletín, acaso porque su autor ponía especial interés no sólo en cautivar sino también en persuadir a los lectores para quienes escribía. Las dos formas corresponden, entonces, a esa dualidad patente en toda la obra de Vicente Fidel López, historiador y político¹², pero siempre apoyado en una apasionada voluntad de lucha y esclarecimiento.

¹² Margarita Hualde de Pérez Guilhou dice en su trabajo "Vicente Fidel López, Político e historiador": "Cuando hace política proponiendo desde el Parlamento soluciones reales y concretas para los problemas políticos, institucionales, económicos, educacionales, que aquejan al organismo nacional, está haciendo a la vez historia para dar a sus proyectos una firme base de sustentación. Cuando escribe sus obras sobre historia nacional, aún los temas más remotos en el tiempo, está alegando y debatiendo problemas contemporáneos. Historia y política son inseparables, como alma y cuerpo, inconcebibles la una sin la otra" (*Revista de Historia Americana y Argentina*, Año VI N° 11 y 12, Facultad de Filosofía y Letras, U. N. C., Mza., 1966-1967, p. 120).

EL PASADO AL SERVICIO DEL PRESENTE

Si bien la acción se sitúa en 1578 y revive la sociedad española de la Colonia en Lima, toda la obra está saturada del presente de su autor. El pasado se evoca en función del presente y en previsión del futuro. Si se quiere construir una sociedad nueva, es preciso mostrar las lacras de la antigua. López vuelve la vista atrás para rastrear las causas de los males que aquejan al país y poder aportar soluciones concretas a los problemas de su tiempo.

Cuando fustiga la organización familiar española, es obvio que denuncia un orden de cosas todavía subsistente en 1843. Las continuas reflexiones sobre la educación de las mujeres y la sumisión de los hijos recuerda ciertas páginas de *La Moda*, en las que Alberdi descubre lo antinatural de muchas costumbres de la época.

La pasión que pone en la caracterización de Felipe II (*Déspota por instinto y por placer, no saborea el gobierno sino aterrando y envenenando*)¹³ desborda los límites del retrato histórico y el lector contemporáneo adivina el rostro de Rosas tras los rasgos del monarca español. Igualmente, siempre que habla de déspotas y tiranos, de regímenes corrompidos por el exceso de autoridad, en los que los espías y delatores envenenan la convivencia, ayer y hoy se fusionan en la continuidad que les da la posición del autor.

No olvida López a los hombres de su generación, a los compatriotas en el destierro. En mitad del capítulo XXIII, y mientras describe el ideal de belleza de la mujer americana, contraponiéndolo al europeo (y hay que entender inglés) no deja de aclarar al pie de página que "Esther", nombre que da a su ideal europeo, es también el de *un episodio inédito de los Viajes por Italia, de nuestro compatriota y amigo, el Dr. Cané, trazado con lujo y a grandes razgos, sobre los artistas y poetas florentinos*¹⁴.

En medio del fragor de la segunda polémica literaria que nuestros emigrados sostuvieron en Chile con los discípulos de Bello, López es-

¹³ *Ob. cit.* p. 655.

¹⁴ *Ob. cit.* p. 581.

cribía a su amigo Félix Frías acerca del nuevo *Semanario de Santiago*, órgano que agrupaba a doce integrantes del bando rival:

“Salió el primer número y yo escribí sobre el artículo que verás entre los que te mando; salió el segundo y éste traía un asolapado artículo titulado “*Romanticismo*” en el que todos los tiros se dirigían contra nosotros. Tu verás el artículo y verás también si se pueda dar cosa tan insípida y mezquina”¹⁵.

El autor del artículo, que López no nombra en su carta, fue Salvador Sanfuentes, poeta chileno discípulo de Bello y autor de *Tres Leyendas Nacionales*. Paladín de las fuerzas enemigas en las que también militaba José Joaquín Vallejo, se granjeó la especial aversión de López, quien lo consideraba “*retrógrado y terco; orgulloso y vacío; pretensioso y excéntrico de poco roce*”.

Según el testimonio del argentino había escrito “*una tragedia en cinco tiempos*”, y el corresponsal agrega, sin ocultar su desprecio, “*clásica como ellos lo entienden*”.

La violencia de la contienda exigía variedad de recursos y el ataque frontal era sustituido a veces por la sátira y la caricatura. López confiesa en la misma carta que se ha burlado de Sanfuentes en las páginas de *La Gaceta de Comercio*, periódico de Valparaíso que estaba a su cargo, “*pintándolo como en figura antigua*”.

Un año después, en 1843, Sanfuentes entró en *La novia del hereje* bajo el disfraz de Marcelino Estaca y Ferracarruja. Su descripción coincide, a veces literalmente, con la caracterización del poeta chileno en la carta a Frías y los argumentos que esgrime en defensa de la pureza idiomática y de las doctrinas neoclásicas ridiculizan los conceptos de los discípulos de Bello sobre clasicismo y romanticismo con un ímpetu que no se fija en anacronismos.

Pero la burla no sólo se ejerce a través de los diálogos sino en las situaciones. El capítulo XXII, *La casa del Fiscal de puertas adentro*, nos muestra la otra cara del implacable funcionario, un marido sumiso, crédulo e ignorante de la traición de que es objeto.

¹⁵ LÓPEZ, Vicente Fidel: Carta a Félix Frías. *Revista de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, 1955, Tomo XXIV, p. 491 a 509.

La dicotomía que signó a la generación del 37 —civilización y barbarie, gringos y criollos, realidad e idealidad— se da en la novela de López a través de dos mundos irreconciliables: el de los españoles —oscuro, cruel, contrario a las más imperiosas leyes naturales— y el de los ingleses, sereno, claro, abierto a la vida, al amor y al futuro.

Con la tradicional técnica romántica del contraste que encontramos en tantas páginas de *Amalia*, López enfrenta la versión doméstica de los dos mundos citados describiendo el ambiente familiar en casa de María y el del hogar formado por los protagonistas, años más tarde, en Inglaterra. El capítulo XVIII se contrapone prolijamente al epílogo de la novela y ambos resultan la mejor explicitación de las teorías del autor. En la familia española, opresiva por la actitud despótica y arbitraria del padre, no hay lugar para la ternura ni esperanzas de felicidad. En el hogar inglés, el respeto, el amor y la dignidad de todos, aún de los más pequeños o de los más humildes, son reflejo de la grandeza del país en que se ha formado. Es decir, el destino individual es resultante del medio en el cual debe cumplirse.

Entre esos dos mundos antitéticos, la nueva sociedad americana lucha por liberarse de uno y por parecerse al otro. María es el símbolo de esa lucha y su victoria no solo cumple con el inevitable requisito del final feliz, sino que es reflejo del optimismo con que el autor veía el destino de América, una vez lograda la necesaria ruptura con la tradición española.

Como los otros escritores de la generación del 37, nuestro novelista pone su obra al servicio de una determinada ideología. El fin social de la literatura, que encontró su más fulminante formulación en la pluma de Alberdi —*Ya la literatura es política, es filosófica, es histórica, como lo ha dicho bien Larra; y cuando no es así, cuando sólo es literatura, es miseria*¹⁶— se cumple también inexorablemente en *La novia del hereje*.

¹⁶ Se ocupa largamente de este cuento, inspirado en un cuadro de Monvoisin, el trabajo de Daisy Ripodas Ardanaz "Vicente Fidel López y la novela histórica. Un ensayo inicial desconocido". (En *Revista de Historia Americana y Argentina*, año IV, N° 7 y 8, Facultad de Filosofía y Letras, U. N. C., Mendoza, 1962-1963., p. 133 a 178).

EL NARRADOR

Junto a la evidente intención de convertir su obra en instrumento político o forma didáctica y accesible de la Historia, coexiste esa otra misión que López asignaba a la novela en el *Curso de Bellas Letras*: la de divertir y agradar al lector. Y, efectivamente, *La novia del hereje* posee en buena medida el encanto que le otorga el talento narrativo del novelista. El relato consigue conservar interés, se logra un ritmo fácil y vivo y el trazado de los personajes revela una mano segura.

A veces, la imagen surge colorida pero estática, como si nos demoráramos en los perfiles de un cuadro. Y el efecto recuerda mucho las transposiciones de arte, favoritas del romanticismo, que López había ensayado en su primer cuento, *Alí Bajá*. Otras veces el humor aparece a mitad de la descripción y dinamiza el retrato: "*Don Marcelino era, pues, su propio tambor y se batía marcha a sí mismo con el más profundo respeto por la propia persona*"¹⁷.

Algunos de los personajes aparecen en una situación que ya los define o tipifica. Henderson hace una entrada triunfal en la novela: *...y con un arrojo lleno de fiereza salvó el espacio que lo separaba de los españoles, esgrimiendo su arma con una agilidad inimitable*. El padre Andrés se define también a partir de su aparición en el capítulo III. Ante la llegada de los buques ingleses, después de arengar a la muchedumbre, *el padre miró, vio y huyó*.

A López le interesa más el paisaje humano que el natural. La multitud que bulle en los barrios bajos o en el puerto, el gracioso desfile de las tapadas y las plazas limeñas le atraen por su colorida tipicidad. Después de dibujar los contornos del conjunto, agrega un episodio jocoso, una pequeña farsa como la que protagonizan el franciscano y el dominico (capítulo XIV), que en nada se relaciona con la línea argumental pero que está destinada a animar el cuadro.

Ciertos localismos: timbirimba, tocalla, chuchumeco, etc., insultos pudorosamente reducidos a una inicial seguida de puntos suspen-

¹⁷ VICENTE FIDEL LÓPEZ, *Ob. cit.* p. 288.

sivos, abundantes interjecciones y el latín defectuoso de los frailes ignorantes, mechan el diálogo de un incipiente realismo coloquial.

En capítulos como *La casa del señor Fiscal de puertas adentro* y *Dos teólogos y un burro*, el parentesco con las tradiciones de Palma puede establecerse sin esfuerzo, no en la forma de narrar, sino por el clima que se logra.

El cuadro deja de ser una evocación histórica más o menos animada para adquirir verdadera vida dentro de una atmósfera festiva donde alternan las travesuras de alcoba con bromas de sabor popular. Es el mismo humor encaminado a aligerar aquellos fragmentos que un excesivo dramatismo podría conducir al ridículo. Por el dominio de este recurso, López prueba sus condiciones de narrador, condiciones que trascienden el campo de lo exclusivamente literario y penetran también su obra de historiador.

Ingenio, humor, aciertos de observación, amenidad y vivacidad del diálogo e inteligente graduación de la tensión dramática son los principales méritos de la novela ¹⁸. Si el autor resulta ingenuo muchas veces, grandilocuente y simplista otras, también es cierto que sabía, natural y espontáneamente, interesar al lector. Sin embargo, su novela no ocupa, en la historia de la literatura nacional, el lugar que tal vez merece. Pocas ediciones y escasísimas referencias en los estudios especializados son el fruto de ese olvido que la ha separado de nuestro interés contemporáneo.

Entre todas las tareas que aún debe encarar la crítica argentina será preciso incluir el examen cuidadoso de *La novia del hereje*, no sólo por los méritos literarios ya enunciados, sino porque agrega nuevas facetas a la enorme labor que la generación del 37 llevó a cabo.

¹⁸ B'oy Casares hace constar los aciertos de López en "Prólogo para una edición de *La novia del hereje*" (En *La Biblioteca*, tomo IX, 2ª época, N° 3, Buenos Aires, 1958, p. 101 a 105).

UNGARETTI UOMO E POETA *

ISA D. DE VAROLI

Con questo saggio ci si propone di commemorare Giuseppe Ungaretti, una delle maggiori personalità della cultura Europea del nostro secolo, la voce piú pura della poesia italiana del '900. Giuseppe Ungaretti è morto il 2 giugno 1970 a Milano, per i postumi di una polmonite contratta neglo Stati Uniti dove il 15 marzo gli era stato assegnato da una giuria internazionale di critici un premio di 10.000 dollari istituito dall'Università di Oklahoma per *un uomo di lettere non americano che si palesi come il piú rappresentativo di un periodo o di un'epoca*. Aveva 82 anni, un'età che non gli impedì di avere fino all'ultimo slanci di affascinante giovinezza, di amare la vita con foga e vivacità, come un uomo che non conosce vecchiaia: infatti in occasione del suo 80º compleanno aveva spiritosamente dichiarato di avere compiuto 20 anni, per la quarta volta. In lui c'era infatti una carica vitale fuori del normale che emanava dal suo stesso aspetto fisico: era una figura interessantissima di vecchio signore dai lunghi e disordinati capelli bianchi, dagli occhi spiritati, dalla voce ora cupa ora urlante, simile ad un leone nel deserto, ad un vecchio leone, dotato di una straordinaria forza.

Era come un tempestoso patriarca, in apparenza inquieto, sempre in moto, curioso, attivo, avido di esperienza, sempre intollerante

* En ocasión de la muerte de Giuseppe Ungaretti, la Facultad de Filosofía y Letras rindió un homenaje al poeta con dos conferencias. El presente trabajo corresponde a la primera de ellas; la segunda conferencia se publicará en el próximo número.

di ciò che era o gli sembrava stupido, sempre rumoroso nel battersi per il prorompere dei sentimenti. In realtà la sua inquietudine era tutta epidermica e dentro di sé era sicuro, distaccato dalle cose nel momento stesso in cui le godeva e le amava. Così di lui scrive un brillante scrittore e giornalista italiano, Antonio Barolini, in occasione di una visita dell'illustre poeta negli Stati Uniti:

“Era un mago trasudava vitalità, giovinezza e sapienza di longevità ed un vigore che andando al di là delle sue stesse esuberanze interiori e dei suoi clamorosi atteggiamenti, mi offriva un esempio di vera gioia di esistere, non corrotta, non corrompibile, sana, onesta, rugosa, forte e compatta come la corteccia e il legno di una impavida quercia ¹”.

Era rimasto entusiasta dell'America del Nord, paese difficile e paradossale che in fondo gli era congeniale. Era ed è un paese di emigranti e di avventura, e lui stesso era e rimase un emigrante e un uomo avventuroso. Era sempre più difficile incontrarlo anche negli ultimi anni della sua vita, perché più invecchiava, più gli piaceva viaggiare, conoscere il mondo, spostarsi rapidamente, volare in ogni parte del globo come spinto da una perenne irrequietezza, in una perpetua situazione di esule, di nomade, lui, il vecchio *pellegrino della parola* che ha lavorato, vissuto, scritto fino all'ultimo con quel suo inimitabile dono di saper risuscitare ogni parola a nuova vita.

Si era sempre sentito un esule e un nomade alla ricerca di “un paese innocente”, *di una Terra Promessa* e questa situazione si verificava fin dalla nascita.

Per prima cosa, “esule nel deserto”. Era infatti nato ad Alessandria d'Egitto il 10 febbraio o forse l'8, due giorni prima (lui stesso ammise in una delle sue ultime interviste), I genitori erano Lucchesi, emigrati in Egitto ai tempi del taglio dell'istmo di Suez, mai completamente amalgamati con questo paese crogiuolo di tante razze; a 24 anni Ungaretti lascia l'Egitto e se ne va esule in Francia dove com-

¹ ANTONIO BAROLINI, “Ungaretti pellegrino della parola”. *La Fiera Letteraria*, 19-1-67, p. 8.

pleta la sua formazione intellettuale; di lí, dopo la terribile parentesi degli anni di guerra, nel 1921 ripassa in Italia, la Terra Promessa, tanto sognata:

“Mi destavi nel sangue ogni tua età
M'apparivi tenace, umana, libera
E sulla terra il vivere piú bello”².

Si trattiene in patria in una sosta assai relativa e movimentata di sedici anni. Ma nel 1936 di nuovo emigra, va nella favolosa terra Brasiliana e vi passa alcuni anni, angosciato dal dolore per la perdita del figlio; questo è forse il motivo per cui nel 1942 in forma urgente, sente il bisogno di ritornare nella cara e amatissima patria anche se negli anni piú tragici della II^o guerra mondiale, sempre pronto fino all'ultimo a rimettersi in viaggio come il suo capitano, figura simbolica che appare in varie riprese nella sua poesia.

“L'esistenza è come un viaggio e l'uomo è un nomade, girovago, naufrago in cerca di una perpetua sosta che non si dà”: questa concezione è il motivo ispiratore della lirica intitolata appunto *Girovago*:

“In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare.

A ogni
nuovo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che una volta
g'à gli ero stato
assuefatto.

² GIUSEPPE UNGARETTI, *Sentimento del tempo*. Milano, Mondadori, 1969, p. 108.

E me ne stacco sempre
straniero.

Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute.

Godere un solo
minuto di vita
iniziale.

Cerco un paese innocente"³.

Fin da ragazzo nella sua casa ospitale situata in una zona di subbuglio, ai margini del deserto (*una baracca con la corte e le galline, l'orto e tre piante di fichi fatti venire dalla campagna di Lucca*, precisa il poeta in un suo scritto)⁴, comincia a vivere in un ambiente eterogeneo, caotico, a contatto di anarchici, esuli, gente nomade in cerca di pace, in un continuo alternarsi di una italianità nostalgica e di un cosmopolitismo impolverato di miseria, di fronte alla solitudine del deserto africano, quel deserto che, come chiarisce Piccione⁵, ebbe tanta importanza nella sua vita e nella sua opera anche in senso simbolico per il crearsi di un dualismo perenne nel paesaggio della sua poesia: "il deserto e la Terra Promessa". Ecco cosa ne scrive Ungaretti stesso:

"Che cosa è il deserto! Il deserto legato al mare. E talmente straordinario che forse è la cosa piú bella che io ho visto. Un luogo dove non c'è niente, lo spazio senza limiti, e c'è un movimento che è dello spazio stesso, no?; sarà il vento che lo provocherà, non so, ma sempre elementi della natura che creano il movimento. Sì certo, c'è anche il movimento degli uomini, ma gli uomini sono così piccoli di fronte al deserto, di fronte al mare: così piccoli. L'uomo che naviga sul mare o percorre il deserto è così piccolo che non lo si vede nemmeno. Anche le carovane con i cammelli, le donne, le tende scompaiono, rimane lo spazio senza nulla. E anche l'uomo diventa nulla. Meno di un moscerino. Nulla, ecco"⁶.

³ G. U., *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1970, p. 115.

⁴ G. U., "Quaderno egiziano", *La Gazzetta del popolo*, 1931, p. 3.

⁵ LEONE PICCIONE, *Vita di un poeta*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 42.

⁶ ROBERTO LEYDI e DANTE VACCHI, "L'ultimo incontro con Ungaretti", *L'Europeo*, N° 25, 18 giugno 1970, p. 46.

Forse da questo paesaggio arido e scabro nasce la sua poesia frammentaria e la concezione di una poetica che è sempre, prima, mistero inconscio, poi, idea e problematica esistenziale. Non possiamo ancora avvicinarci alla sua poesia, analizzare il primo momento della sua ispirazione lirica senza prima aver ampliato la conoscenza della sua vita, degli ambienti nei quali maturò Ungaretti uomo. Non si possono infatti disgiungere i due aspetti dell'uomo e del letterato, per una corrispondenza indiscutibile tra la sua vita e la sua opera (e lui stesso volle intitolare la sua produzione poetica e letteraria *Vita d'un uomo* per significare che vita e poesia formavano per lui un tutto unico).

Dunque come ho già accennato, nel 1912, un avvenimento decisivo e forse il più importante per la sua vita di uomo e letterato è la partenza dall'Egitto verso l'Italia (*Chiara Italia, parlasti finalmente al figlio di emigranti*)⁷. A Firenze, prima tappa del suo viaggio, prende contatto diretto col gruppo toscano della Voce, la più importante rivista italiana di cultura di quel tempo; poi raggiunge Parigi e lì si iscrive alla facoltà di Lettere della Sorbona per ottenere un diploma di filologia moderna e latina. Stando a Parigi conosce tanta gente importante, artisti come Picasso, Braque, Giacometti, Delaunay, i maestri dell'arte Moderna. Furono questi per lui anni meravigliosi, a contatto con quei giovani che lavoravano per cambiare il gusto e il corso di tutte le arti negli anni decisivi fra il 1910 e il primo dopoguerra, anni in cui si modificò il senso di sentire ed esprimersi attraverso i vari movimenti di avanguardia, come il cubismo, il dadaismo, il surrealismo in un clima di discussioni o di scandali. E lì ha le sue radici anche la poesia moderna: *È stato un momento straordinario*, dice il poeta, *in cui i giovani si dedicavano insieme a cambiare il mondo, a farne un altro*⁸. E fondamentale per la poesia di Ungaretti fu l'amicizia con quel gruppo di innovatori: Bréton, i surrealisti, Le Corbusier, Peguy, George Sorel, e più d'ogni altra quella con Apollinaire *mio compagno e mio amico; credo di non aver mai incontrato un uomo così straordinario; credo che nessun altro abbia vissuto più intensamente di lui il dramma della vita moderna*⁸. Da lui, dall'autore degli Alcools,

⁷ G. U., *Sentimento del tempo*, op. cit. p. 108.

stampati nel 1913, Ungaretti trae gli esempi per liberarsi dagli schemi della parola e delle immagini, in polemica a forme retoriche tradizionali già respinte dagli stessi crepuscolari e poi dai futuristi in forma decisamente violenta. Solo che Ungaretti a differenza di questi, di Palazzeschi, di Campana, intuisce che si trattava non solamente di una letteratura in crisi, ma di una crisi di cultura e di società; intuisce che l'idea 'vita' era per lui una cosa essenzialmente distinta, era essenzialità dello spirito al cui raggiungimento impegna fin da quel momento tutte le sue energie.

* * *

L'inizio della poesia di Ungaretti risale agli anni della prima guerra mondiale, all'anno 1916, data di edizione a Udine del *Porto Sepolto*. Così ricorda lo stesso poeta:

"Tant'è, un giorno lasciai che fosse data alle stampe la mia prima raccolta di poesie e la colpa fu tutta di Ettore Serra. A dire il vero quei foglietti, cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute... sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico. Non avevo idea del pubblico, e non avevo voluto la guerra e non partecipavo alla guerra per riscuotere applausi, avevo e ho oggi ancora un rispetto tale d'un così grande sacrificio com'è la guerra per un popolo, che ogni atto di vanità in simili circostanze mi sarebbe sembrato una profanazione... Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade di Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenente. Non obbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e poi si fece timido e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di cercarmi e di trovarmi in qualche parola e ch'era il mio modo di progredire umanamente. Ettore Serra portò con sé il tascapane, ord'nò i rimasugli di carta, mi portò un giorno che finalmente scavalcavamo il San Michele, le bozze del mio *Porto Sepolto*"⁸.

⁸ ADRIANO SERONI, *Note sulla nascita della nuova poesia italiana*, Torino, E.R.I., 1970, p. 75.

Una seconda data importante nella storia della poesia di Ungaretti è il 1919 quando a Parigi, in edizione limitata, apparvero in francese le poesie *La Guerra*, dedicate ad Apollinaire, e contemporaneamente a Firenze da Vallecchi *L'Allegria di Naufragi*, compendio di quasi tutta l'attività del poeta fra 1914-1919; il suo diario, una bella biografia, il primo momento della 'vita d'un uomo', come scrisse Ungaretti stesso ristampando *l'Allegria* nel 1936 con varianti e rielaborazioni che sono la prova di un acuto studio e di una inquietante ricerca dell'espressione.

L'Allegria è il nuovo titolo definitivo di *Allegria di Naufragi* e nell'introduzione Ungaretti si senti in dovere, dopo tutte le polemiche e le critiche avverse, di specificare che le sue poesie rappresentano i suoi tormenti formali in quanto aderenti alle variazioni del suo animo:

“Se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato in mezzo ad avvenimenti straordinari, ai quali non è mai stato estraneo. Senza mai negare le necessità universali della poesia, ha sempre pensato che, per lasciarsi immaginare, l'universale deve accordarsi colla voce singolare del poeta, attraverso un sentimento vivace del tempo”⁹.

E in altri termini ancora più espliciti, per quanto concerne la sostanza umana della sua poesia, così si espresse in un discorso pronunciato a Gorizia nel 1936:

“Ho sbagliato nella mia vita interminabile, tante volte —chi oserebbe contarle, tante sono! è sono difatti un uomo, posso vantarmi di essere sempre stato un uomo, anche sbagliando: sono un uomo, sono in ogni momento che passa, fallibile; patisco, come ogni altra persona umana, d'abbagli. Ma qui sul Carso, quando mi cavavo dall'anima le parole, le mie povere parole, non sbagliavo. Ero solo, in mezzo ad altri uomini soli. Di null'altro eravamo possessori, noi poveri uomini, se non della propria solitudine, ciascuno. Il luogo era nudato, un luogo calvo dallo spavento, ma non ne era spaventata la nostra anima, era solo offesa che il nostro corpo fosse, in mezzo a tanta impazienza della morte, tanto, e solo, presente alla propria fragilità”¹⁰.

⁹ G. U., *L'Allegria*. Edizione 1936 con prefazione dell'autore.

¹⁰ G. U., Discorso pronunciato a Gorizia in 1936. *Approdo* N° 49, marzo 1970, Torino, E. R. I. p. 75.

Infatti nell'*Allegria* (un titolo che nasce come un paradosso dall'abisso della disperazione, una speranza nella vita che pareva in quel momento naufragare nella guerra) oltre ad alcune liriche che rievocano con nostalgia il paesaggio africano e quello parigino, il corpo centrale è costituito dalle poesie di guerra che riflettono la sua seconda e piú importante esperienza vitale, la guerra di trincea sul Carso: è l'incontro con un altro e tanto piú aspro deserto, crivellato di caverne, le doline, una landa di sassi e di creste rocciose, dove ogni giorno tanti compagni morivano, dove la vita e il senso dell'esistenza assumevano un valore momentaneo e assoluto nello stesso tempo, tanto che anche nei momenti piú tragici, alla presenza della morte, egli si poteva disperatamente attaccare all'amore e desiderare intensamente di sopravvivere:

“Un'intera nottata
 buttato vicino
 a un compagno
 massacrato
 con la sua bocca
 d'grignata
 volta al plenilunio
 con la congestione
 delle sue mani
 penetrata
 nel mio silenzio
 ho scritto
 lettere piene d'amore.
 Non sono mai stato
 tanto
 attaccato alla vita”¹¹.

Altri poeti suoi contemporanei come Jahier e Slataper si sono ispirati alle terribili prove del 1915-1918 ma nessuno come lui ha saputo trasfigurare il dato biografico in una dimensione universale, in una

¹¹ G. U., *Op. cit.* p. 40.

sublimazione del drama esistenziale che ci si rivela nei sentimenti nudi, elementari, nella disperata solitudine e quasi mistica fedeltà alla vita:

“In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba.
Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio.
Un riflettore
di là
mette un mare
nella nebbia”¹².

Questa tensione esistenziale è disperazione, ricerca di evasione, è ricerca imprecisa di qualche cosa (forse Dio), è malinconia sentimentale, nostalgia, speranza di trovare un oasi in quel deserto di morte e di violenza. Da questo stato d'animo a Quota 141, il 1º agosto 1916 sboccia questa dolce, idillica lirica dal titolo di fiaba, *C'era una volta*:

“Bosco Cappuccio
ha un declivio
di velluto verde
come una dolce
poltrona.
Appisolarmi là
solo
in un caffè remoto
con una luce fiavole
come questa
di questa luna”¹³.

¹² G. U., *Op. cit.* p. 67.

¹³ G. U., *Op. cit.* p. 59.

È un desiderio idealizzato di raggiungere qualcosa molto lontano, molto confortevole, legato purtroppo al passato: la luce fiavole della luna, il declivio tappezzato di verde, per analogia predispongono il suo io ad uno stato d'animo ineffabile e vago, ad una 'revèrie', all'evasione dalla tristezza, dalle difficili contingenze del momento. Adentrandoci tra i testi dell'*Allegria*, il tono medio è dato da un insolito rapporto tra la persona e la realtà che lo circonda: ad essa l'uomo cerca di opporre la sua presenza e il suo io, scavando nel linguaggio fino a toccarne il nucleo primitivo cioè la parola pura, scarna, rarefatta, incorretta, libera da contaminazioni letterarie subite nel tempo attraverso la tradizione. E così si arriva alla distruzione del verso tradizionale, ad una metrica portata a conseguenze estreme, alla parola identificata con il verso, allo svincolamento dalla sintassi consueta con l'eliminazione di tutte le forme di congiunzione, subordinazione, di discorso logico continuato; predominano le analogie, le metafore, gli espedienti tipografici e grafici usati in funzione lirica.

Ungaretti si differenzia però dal futurismo che aveva violentemente eliminato ogni preoccupazione strutturale, tecnica, metrica, di comunicabilità, di chiarezza, per una esasperata ricerca di concretezza e essenzialità, per l'ansia di cose non dette che si nasconde nelle pause dei versi brevissimi, nei suoi bianchi, per il desiderio di canto che si spiega attraverso la parola: la parola diventa frammento, illuminazione, suggestione rara e magica, immagine solare. L'esempio piú famoso e piú chiaro è la lirica *Mattina: M'illumino d'immenso*, che tanto scandalizzò l'opinione generale a quei tempi, ma che nella sua densa brevità metrica è penetrata da una profonda intuizione. E sulla stessa linea possiamo ricordare anche *Stasera*, illuminazione rapida sintetica:

"Balastrata di brezza
per appoggiare stasera
la mia malinconia"¹⁴.

¹⁴ G. U., *Op. cit.* p. 47.

Da scarni grappoli di parole, da pochi versi rotti da pause meditative, emanano le confessioni e i perché piú profondi della sua esistenza, il senso della fragilità umana come in *Soldati*:

“Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie”¹⁵.

o in *Vanità*:

“D'improvviso
è alto
sulle macerie
il limpido
stupore
dell'immensità.
E l'uomo
curvato
sull'acqua
sorpresa
dal sole
si rinviene
un'ombra

Cullata e
piano
piano
franta”¹⁶.

o anche emana il suo vedersi immagine passeggera solo a tratti presa in un giro immortale, trasferita nell'armonia universale (come ne *I Fiumi*); il senso della precarietà dell'uomo e della sua esistenza, il terrore della solitudine in un mondo ostile e spietato. Di qui nasce come conclusione logica l'aspirazione *ad una limpida ed attonita sfera*, ad un mondo senza peso di storia, fuori del tempo, senza macchia di pec-

¹⁵ G. U., *Op. cit.* p. 119.

¹⁶ G. U., *Op. cit.* p. 107.

cato, un paese innocente. Questa è la tematica di Preghiera, l'ultima lirica dell'*Allegria*, significativa anche come aggancio al *Sentimento del tempo*, il secondo momento della poesia di Ungaretti:

“Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera.

Quando il mio peso mi sarà leggero.

Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido”¹⁷.

Qui è già avvenuto il passaggio ad una metrica piú complessa, ritornano infatti gli endecasillabi perfetti, annunci di nuove armonie.

* * *

Tutta la sua poesia però, anche quella nata in tempi piú recenti, in forme piú complicate e ambiziose, si trova in embrione nel primo Ungaretti con una intensità, un fervore di grazia mai piú ottenute: è comprensibile perciò il giudizio di chi come Emilio Cecchi¹⁸, distingue nettamente il libro delle prime poesie dagli altri, per il raggiungimento di una identità perfetta tra poetica e poesia. Di positivo c'è che questa metrica, questi sentimenti, queste epigrafi, questi messaggi dettati già da piú di 50 anni, hanno conseguito oggi una ampia diffusione; tanto che la poesia dell'*Allegria*, il prototipo della poesia ermetica, sinonimo di oscurantismo, derisa, avversata, oggi appare facile e di immediata comprensione anche al lettore meno preparato. Con tutto ciò non si può definire questo il piú grande o il solo momento della poesia di Ungaretti; forse se si può fare una distinzione, la sua stagione piú grande è quella recente, quella dei Cori della *Terra Promessa*, del *Taccuino del vecchio*, meno conosciuta, meno popolare.

¹⁷ G. U., *Op. cit.* p. 131.

¹⁸ EMILIO CECCHI, “La poesia di Giuseppe Ungaretti”, *La Tribuna*, 25 Luglio 1923, p. 3.

Fra qualche decennio, chissà, sarà anch'essa compresa e amata con un processo di diffusione simile a quello dell'*Allegria*.

* * *

Le poesie del Sentimento del Tempo scritte fra il 1919 e il 1935 furono allora gli unici accenti superstiti di quel risveglio espressivo creato dalla Voce; nel dopoguerra, in un clima neoclassico, quello della Ronda, che propugnava un ritorno all'ordine, in un clima di totale incomprendimento per ciò che avesse sapore di novità, l'unico a battersi per l'affermazione della poesia moderna era Ungaretti che non voleva certo dialetticamente predicare un nuovo tipo di poesia, ma sentiva l'esigenza rigorosa di una nuova cultura come conquista personale. Passando quindi dall'*Allegria* al *Sentimento del Tempo*, Ungaretti lasciando da parte ogni discussione sull'arte nuova, approfondisce e sviluppa la sua originale ispirazione in un interrogativo continuo sullo smarrimento dell'uomo di fronte a Dio, sui rapporti fra l'uomo e il paesaggio, il senso della memoria, la morte, l'amore intenso come sensualità e come sofferenza. Il dislivello piú appariscente tra l'*Allegria* e il *Sentimento del Tempo* sembra consistere nel ritorno progressivo ad un discorso non piú frantumato e sbriciolato, ma ad una sillabazione piú corposa, nella ripresa graduale di ritmi e metri di una rinnovata classicità in coincidenza con le necessità espressive del nostro tempo: è un ritorno al verso antico ma rinnovato che si riallaccia direttamente alla linea Leopardi-Petrarca; i versi tradizionali rinascono intatti, il quinario, il settenario, l'endecasillabo con il passaggio da una metrica elementare ad una complessa, a forme analogiche piú ricche e sostenute: insomma è una poesia di piú alto tono e respiro con larghe venature barocche e simboliche.

“Ma in quegli anni, da noi non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Si voleva prosa, poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, indicasse un'ancora di salvezza solo nel canto e rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Iacopone o quello di Dante, o quello di Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in

loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del tal altro che cercavo; era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere pensieri e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata"¹⁹.

E il canto rinasce attraverso l'influenza del paesaggio italico, le suggestioni della campagna romana, la consuetudine con il barocco delle architetture e delle sculture di Roma. Ormai tutte le immagini dei precedenti paesaggi si sono compenstrate non senza sforzo e si è in lui costituito uno stato d'animo che trova risposdenze in questo paesaggio sontuoso. Nascono così *L'isola*, *Ultimo quarto*, *Caino*, tutte poesie ispirate dalle rovine antiche contemplate in notti di plenilunio, a Tivoli, nel bosco di Marino, sul lago di Albano,

"Risedere da piú di 3 anni a Roma mi aveva portato alla persuasione che ero impegnato in una crisi di gusto dalla quale non sarei uscito se non quando nei modi della mia poesia si fossero finalmente immedesimate la naturalezza e la potenza espressiva del Barocco"²⁰.

Del Barocco Ungaretti dà una nozione nuova, moderna, anticipando di quasi trent'anni i nuovi studi critici su questo importante movimento artistico letterario.

A questi studi Ungaretti si era dedicato fra il 20 e il 30, accostandosi a Gongora con traduzioni mirabili di sonetti e frammenti oggi raccolte insieme a quelle di Mallarmé in una connessione intenzionalmente voluta tra Barocco e Simbolismo. Il Barocco per Ungaretti, come è stato acutamente osservato da Piccione, il suo critico piú profondo, è dolorosa coscienza della instabilità delle forme, senso di catastrofe ed angoscia, sentimento del vuoto, dell'orrore, del nulla. È lo stesso spirito che dal compimento degli affreschi della Sistina fino ai primi

¹⁹ LEONE PICCIONE, *Op. cit.*, p. 129.

²⁰ G. U., Introduzione alla traduzione della *Fedra*, Milano, Mondadori, 1950.

lustrì del 600, comprendendo in poesia anche il Tasso, si agita nel linguaggio di alcuni sommi.

L'angoscia religiosa e sensuale in seno all'universo, la disperazione immanente nelle cose, nel mondo, nella civiltà stessa, la violenza del progresso meccanico, tutte queste disperate sensazioni di sgomento di incertezza sono avvertite e denunciate da Ungaretti nel *Sentimento del Tempo* e diventeranno purtroppo la materia di una tragica esperienza personale in un'altra sua raccolta di poesie *Il Dolore*. Il riacquisto del senso drammatico proprio del Barocco è un fatto di grande modernità, avvertibile nelle anfrattuosità del nuovo periodare, nelle complesse sfumature, nell'urto fra il richiamo al classico, al tradizionale e la crisi filosofica religiosa, nelle immagini disperate della natura e del paesaggio. L'interesse e l'approfondimento degli studi sul Barocco, non il Marinismo, ma il Barocco del Tasso, di Cervantes, Gongora, Racine e Shakespeare, del Borromini con le sue temerarie fantasie architettoniche, lo portano ad un linguaggio che tende all'astrazione, ad una metafisica ascensionale verso la determinazione del mistero, a sentire il tempo in relazione con l'eterno: è l'uomo ferito, sbandato, con i suoi dubbi e le sue titubanze che cerca di trovare una certezza per superare l'errore del nulla. Gli interrogativi che compaiono nell'*Allegria*, i vari perché, i segni dell'inquietudine esistenziale, si ripresentano in una cornice baroccamente scenografica, in un paesaggio volutamente suggestivo. Nel *Sentimento del Tempo* i grandi temi sono: 'Uomo', 'Dio', 'Tempo' che progressivamente si sviluppano nei vari capitoli da leggere e intendere perciò organicamente, in quanto momenti di un solo cammino spirituale, il risultato di un impegno veramente inconsueto, in quanto il poeta affronta i rischi di una poesia filosofica. Ungaretti stesso distingue nel *Sentimento* tre momenti.

Nel 1º, scrive, *mi provavo a sentire il tempo nel paesaggio come profondità storica*. La nozione del tempo è cioè mitizzata come nella lirica "l'Isola", una favola con la grazia delle antiche leggende che si sviluppa via via attraverso le arditezze di un linguaggio analogico in immagini limpide, aeree, con un tono impersonale, fuori da ogni emozione, in una atmosfera irrealè, rarefatta. Poi questa nozione del tempo come profondità storica, viene sublimata per il desiderio di abo-

lirlo, per la brama di non soffrire; l'ideale sarebbe quindi raggiungere uno stato di quiete assoluta, la perdita della memoria, avviarsi ad una morte intesa come una luce che annulla ogni cosa; passare cioè dalla vita presente ad una nuova assistenza priva di sofferenza, fuori dal male, in uno stato di immobilità. *Dove la luce* è la lirica che esprime con slancio e ardore questo processo di abolizione del tempo. Qui è pienamente realizzata quella condizione di natività e purezza poetica che il critico Gargiulo riconosce come suprema aspirazione della lirica moderna ²¹. Il 'vieni' del 3° verso potrebbe essere interpretato come invito ad una amorosa figura femminile, ma si tratta invece di un colloquio con il proprio spirito, la propria anima: è un richiamo gioioso, entusiasta ad evadere in un luogo pieno di luce, di solarità se così possiamo interpretare l'espressione *le colline d'oro*; evadere nel cosmo, fuori dal tempo che passa, nell'annientamento completo della propria umanità.

"Come allodola ondosu
nel vento lieto sui giovani prati,
le braccia ti sanno leggera, vieni.

Ci scorderemo di quaggiù,
e del male e del cielo,
e del mio sangue rapido alla guerra,
di passi d'ombre memori
entro rossori di mattine nuove.

Dove non muove foglia più la luce,
sogni e crocci passati ad altre rive,
dov'è posata sera,
vieni ti porterò
alle colline d'oro.

L'ora costante, liberi d'età,
nel suo perduto nimbo
sarà nostro lenzuolo" ²².

²¹ ALFREDO GARGIULO, Introduzione al *Sentimento del Tempo*. Milano, Mondadori, 1943, p. 16.

²² G. U., *Sentimento del Tempo*, Op. cit. p. 103.

Il 2° tempo è una meditazione sul destino dell'uomo; a metà del suo lavoro il poeta stava per non accorgersi piú di paesaggi, stava per accorgersi invece con estrema inquietudine, perplessità, angoscia, spavento della sorte dell'uomo. L'uomo di pena prende una strada ancor piú difficile, con un lirismo ancor piú simbolico, denso di significati, pieno di fervore mistico e religioso. Gli *Inni*, novità suprema, il potenziamento all'infinito della poesia di Ungaretti, come li definisce De Robertis²³, testimoniano una esuberanza lessicale che nasce dalla stessa coscienza del limite e della caducità umana, dalla consapevolezza della labilità delle sensazioni e delle illusioni: ne risulta per contrasto una religiosità esaltata, disperata come aspetto di una crisi veramente sofferta, espressa in toni biblici, con alti gridi, pieni di sgomento, in una serie ossessiva di interrogazioni ansiose, in una richiesta esplicita di certezza. Negli *Inni* si scatena il problema religioso anche come contrasto fra il desiderio sensuale e la purezza delle idee, in una serie violenta di contraddizioni determinate dalla brama di innocenza e di peccato; solo la morte liberatrice sarà la conclusione finale del cammino de l'uomo dalla terra a Dio in tensione continua verso l'assoluto (questa è la tematica dei pometti intitolati *Morte meditata*).

La Pietà, il piú famoso degli *Inni* con versetti scarni, disadorni, quasi prosastici come una litania, rappresenta con un vigore michelangiolesco nel tono concitato delle proposizioni, l'uomo racchiuso nella sua solitudine in una situazione di tragica incomunicabilità (*E mi sento esiliato in mezzo agli uomini*); il poeta è pieno di dubbi e di titubanze (*Non sarei degno di tornare in me?*); è angosciato dal senso della sua fragilità (*O foglie secche, anima portata qua e là*); è disperato per l'abisso profondo tra l'uomo peccatore e Dio (*tu non saresti che un sogno, Dio?* oppure *Dio, coloro che t'implorano non ti conoscono piú che di nome?*) cerca disperatamente in un delirio quasi ossessivo, con ebbra irruenza, una certezza (*Vorremmo una certezza*): cerca amore, giustizia, pietà (*Sono stanco di urlare senza voce*). Ma l'appello alla divinità non si calma nel clima della preghiera. La sua preghiera altamente drammatica è già vana in partenza perché il peccatore si sente

²³ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del 900*, Firenze, Le Monnier, 1928, p. 49.

indegno del perdono. Chiede a Dio la parola suprema chiarificatrice, una verità assoluta che permetta alle creature di annullarsi in lui, ma la sua anima è sempre piena di dubbi, di contraddizioni, di inquietudini:

“Come dolce prima dell’uomo
doveva andare il mondo.

L’uomo ne cavò beffe di demoni,
la sua lussuria disse cielo,
la sua illusione decretò createc,
Suppone immortale il momento.

La vita gli è di peso enorme
come liggíú quell’ale d’ape morta
alla formicola che la trascina.

Da ciò che dura a ciò che passa,
Signore, sogno fermo,
fa’ che torni a correre un patto.

Oh! rasserena questi figli.

Fa’ che l’uomo torni a sentire
che, uomo, fino a te salisti
per l’infinita sofferenza.

Sii la misura, sii il mistero”²⁴.

Il 3º tempo del *Sentimento ha per titolo l’Amore* e in esso scrive Ungaretti, *mi vado accorgendo dell’invecchiamento e del morire della mia carne stessa*²⁴. In lui effettivamente è sempre desto un senso di forza, di vigore simile al turgore dell’estate, anche quando sembra abbandonarsi alla triste dolcezza dell’autunno, alla stagione ormai libera, fuori dalla violenza dei sensi, che porta già in sé la percezione dell’inverno imminente, della morte di tutte le cose. Anche quando aspira all’assoluto metafisico, la rinuncia al richiamo sensuale non è mai completa e nella lirica *Auguri per il proprio compleanno* proromperà in un grido significativo: *Non mi lasciare ancora sofferenza!*

²⁴ G. U., *Sentimento del Tempo*, Op. cit. p. 125.

Questi, in brevi linee, i temi principali del *Sentimento del Tempo* in un ragionato sviluppo ideologico. Per questioni di spazio non possiamo addentrarci nell'analisi dei singoli capitoli, ciascuno dei quali si distingue per liriche veramente indimenticabili. Voglio solo ricordare in *Sogni ed accordi*, una raccolta di 15 madrigali, questa poesia *Quiete* che affascina e conquista per la stupenda fissità delle immagini, così immediate e mirabili, poesia pura, eterna che penetra nelle fibre più interne del nostro spirito e riesce a trasferire in esse questa profonda 'quiete':

L'uva è matura, il campo arato,
si stacca il monte dalle nuvole.

Sui polverosi specchi dell'estate
caduta è l'ombra.

Tra le dita incerte
il loro lume è chiaro,
e lontano.

Colle rondini fugge
l'ultimo strazio"²⁵.

* * *

Il lirico monologo interiore che corre per tutto il *Sentimento del Tempo*, sfociava nel 1935 nella prima idea della *Terra Promessa*. Subito dopo la composizione di *Auguri per il proprio compleanno* Ungaretti componeva quattro quartine, le quartine dell'Autunno, l'ultimo segno di giovinezza terrena, l'ultimo richiamo dei sensi; questo doveva essere il nucleo di un nuovo poema intitolato *La penultima stagione* in rifeimento ai pensieri autunnali già affiorati nel *Sentimento*. Si trattava di un progetto ambizioso, scenografico, in origine con recitativi e una parte musicale. Poi del complesso disegno non sono rimasti che i cori. Nel frattempo, nel 1936 Ungaretti parte per il Brasile, si stabilisce a San Paolo dove insegna letteratura italiana all'Università: lì rielabora l'idea

²⁵ G. U., *Sentimento del Tempo*, Op. cit. p. 125.

della *Terra Promessa*, incomincia a correggere frammenti di versi con un lungo e lento lavoro di varianti, quando in questo lavoro tormentoso di correzione, irrompono i temi del *Dolore*, sviluppati liricamente tra il 1937 e il 1946 e ispirati principalmente dalla morte del figlio Antonietto, un bimbo di nove anni. A questo crudele avvenimento altri se ne aggiungono: la morte del fratello, la guerra, la distruzione che sconvolse e straziò l'Italia durante il terribile conflitto mondiale. Con *Il Dolore* si ritorna al diario, alla confessione patetica, ad un linguaggio sempre più splendente, continuamente investito dal grido appassionato dell'anima. Sparisce da questa poesia ogni motivo decorativo, le canto nasce dal dolore e dall'amore più acceso e tragico, come voce estrema, alta e luminosa del sentimento umano proprio nel momento più buio della crisi dell'uomo contemporaneo, al centro del caos e del disordine. Queste liriche hanno avuto come motivo, occasioni reali, tragici avvenimenti che ne giustificano le diverse parti che così si susseguono: *Tutto ho perduto* 2 liriche in morte del fratello; *Giorno per giorno* 17 frammenti ispirati dalla morte del figlio; *Il tempo è muto* sempre sullo stesso argomento; *Roma occupata* e *Ricordi* che riflettono la tragedia italiana negli anni 42-46. Il dramma esistenziale non è più un dubbio, non è immaginazione, nè un mistero, è dolore umano, è amore, è fede, non è dolore cosmico, metafisico, astratto come nell'*Allegria* e nel *Sentimento del Tempo*, ma intimo e familiare. Assai interessanti al principio del libro le due liriche in morte del fratello in quanto riprendono e sviluppano temi già trattati, ad esempio lo stacco definitivo dal mondo dell'infanzia e dell'innocenza ormai completamente perduto; e ancora il sentirsi precipitare in una notte profonda, sinonimo di morte, senza nessuna possibilità di scampo. e poi di nuovo il concetto del nulla che trionfa su tutto sulla memoria, sul passato.

Ma l'angoscia, la sofferenza per ciò di ancor vivo che resta nel ricordo, il senso della fragilità umana, dell'inferno nel quale viviamo immersi nel dolore, questa è la materia dei 17 frammenti in morte del figlio, materia incandescente, desolante, un canto di dolore cocente che assume un valore poetico universale. Queste parole penetrano nel nostro animo come una voce vibrante di commozione, straziata da una sofferenza atroce che cerca invano, attraverso delicati e struggenti im-

magini, una misera consolazione. Sono slanci di amore (*Ora dov'è, dov'è l'ingenua voce che in corsa risuonando per le stanze sollevava dai crucci un uomo stanco?*) o di disperazione (*E t'amo, e t'amo, ed è un continuo schianto*), di rimorso (*ascolto sempre piú distinta quella voce d'anima che non seppi difendere quaggiú*), è speranza di ricongiungersi nella morte (*In cielo cerco il tuo felice volto ed i miei occhi in me null'altro vedano quando anch'essi vorrà chiudere Iddio*); è rimpianto del bene perduto (*Mi porteranno gli anni chissà quali altri orrori, ma ti sentivo accanto, m'avresti consolato*), è senso di una vita ormai inutile (*Non piú furori reca a me l'estate, né primavera i suoi presentimenti; puoi declinare autunno con le tue stolte glorie: per uno spoglio desiderio, inverno distende la stagione piú clemente!*); è infine rassegnazione a lungo cercata (*Fa dolce e forse qui vicino passi dicendo: Questo sole e tanto spazio ti calmino. Nel puro vento udire puoi il tempo camminare e la tua voce. Ho in me raccolto e a poco a poco chiuso lo slancio muto della tua speranza. Sono per te l'aurora e intatto giorno*).

Questa tristezza infinita domina anche ne *Il tempo è muto* dove con trasposizioni audaci stabilisce rapporti fra le visioni barocche romane e la natura del favoloso Brasile, con la sua delirante e tentacolare vegetazione. Sono immagini cupamente scenografiche con contrapposizioni tra la luce violenta del tropico e la limpidezza infantile del suo bimbo. Il linguaggio, che nei 17 frammenti era poesia semplificata, qui arriva ad un barocco suggestivo, oscuro, espresso con accenti martellanti, lentamente scanditi come nelle poesie *Amaro accordo* e *Tu ti spezzasti*, alte espressioni di purissima liricità.

Col tema della guerra Ungaretti arriva ad un canto solenne, di profonda tragicità, ad espressioni concitate, impetuose, di un dolore violento. In queste liriche, fra le poche della letteratura italiana che contemplan il tragico periodo della Resistenza, il poeta ormai uomo che ha imparato a patire, partecipa con un impegno morale e sociale agli orrori del suo tempo. Non li analizza, non li precisa storicamente, ma li sublima in una tragedia cosmica. Così nascono i dolenti versi di *Mio fiume anche tu...* (ora anche il Tevere fatale si è aggiunto al Nilo, al Serchio, alla Senna); fra gli orrori del presente rinasce la re-

ligiosità non piú come tormento o crisi esistenziale ma confessione commossa che sfocia in una sofferta preghiera. Nasce la tematica di un rapporto difficile tra la vita e la morte che trova la sua voce piú alta in quei novenari giustamente celebrati *Non gridate piú*: questo motivo, il rispetto per i morti già trattato dal Foscolo, è invocato come necessario per ritrovare una rinnovata vitalità in una civiltà distrutta

“Cessate d’uccidere i morti,
non gridate piú, non gridate
se li volete ancora udire,
se sperate di non perire.

Hanno l’impercettibile sussurro,
non fanno piú rumore
del crescere dell’erba,
lieta dove non passa l’uomo”²⁶.

Basta, dice il poeta, infierire contro i morti, basta gridare in questa vita dannata; senza stupide distinzioni di idee, partiti e razze, si deve invece corrispondere con essi; attraverso la fredda tomba, bisogna ascoltare la loro sommessa voce che ci parla sempre piú piano, prima che ci abbandonino, che si allontanino definitivamente da noi. In questo clima storico e civile, Ungaretti ha rappresentato la larga diffusione del dolore nel mondo, per la presenza continua della morte, tematica questa che non sarà piú abbandonata nelle future stagioni della sua creazione poetica, nella *Terra Promessa*, nel *Taccuino del vecchio*, nelle sue ultime vibranti poesie d’amore, sia pure con nuovi originalissimi sviluppi lirici che rappresentano la sintesi proporzionata delle varie esperienze discordanti del passato. E una poesia sofferta in perenne corrispondenza con una vita difficile, vissuta con coraggio da Ungaretti uomo e poeta, come dichiarò egli stesso in una delle sue ultime interviste:

“Un pover’uomo sono che ha avuto tanta sofferenza e questa sofferenza l’ha sempre superata non col buonumore no, l’ha superata cosí perch’è un uomo coraggioso. Questo è quanto penso del vecchio Ungaretti, di questo uomo che sono io stesso”⁶.

²⁶ G. U., *Il Dolore*, Milano, Mondadori, 1968, p. 74.

SUMARIO

G. U., la voz más pura de la poesía italiana del '900, se caracterizó hasta su muerte ocurrida a los 82 años (2/6/70) por una vitalidad excepcional y una inquietud que tiene sus raíces en su constante condición de exilado. Los temas de su poesía, expresión de este continuo peregrinaje, reflejan una correspondencia íntima con los distintos ambientes en los que U. vivió (Egipto, París, el frente italiano, Roma, Brasil).

La crisis de cultura y de sociedad que caracteriza los primeros años del Novecientos ejerció una influencia decisiva en su poesía; de estos nuevos fermentos se empapó al contacto con los ambientes intelectuales de París y nace una poesía nueva en polémica con las formas retóricas tradicionales, entendida como búsqueda de esencialidad. La experiencia terrible de la guerra en el Corso transfigura en una dimensión universal el drama cotidiano de la existencia. En *La alegría de naufragios* (el primer momento de *La vida de un hombre*, el arquetipo de la poesía hermética) U. alcanza una perfecta correspondencia entre poética y poesía con un nuevo lenguaje, descarnado, esencial, alejado de toda atadura métrica, en el cual la palabra es sugestión profunda, iluminación.

En *El sentimiento del tiempo* profundiza su inspiración original en una interrogación constante sobre la turbación del hombre frente a Dios, sobre las relaciones hombre-paisaje, sobre los temas del amor y de la muerte. Estos sentimientos Hombre-Tiempo-Dios adquieren en él una dolorosa conciencia en contacto con el escenario barroco romano que U. interpreta originalmente como expresión de la inestabilidad de las formas, sentido dramático de catástrofe y de angustia: su poesía alcanza un tono más alto con un retorno al verso antiguo y una exuberancia lexical que desemboca en una religiosidad exaltada y desesperada, llena de dudas, contradicciones e inquietudes (*Himnos*).

En 1936 U. emigra a Brasil e, inspirados principalmente en la muerte de su hijo, nacen los versos trágicos de *El dolor* que asumen un valor poético universal; acentos desolados y desgarradores se alternan con otros repetidos y escandidos con audaces transposiciones de imágenes barrocas romanas en el paisaje tentacular de Brasil (*Il tempo è muto*). El dolor universal de los años trágicos de la guerra se sublima en tragedia cósmica; la poesía de U. desarrolla ahora como tema la difícil pero constante relación entre la vida y la muerte: esta será la temática de los siguientes momentos de su creación poética, en sus últimas vibrantes líricas de amor, canto que es expresión de sufrimiento, siempre en perfecta correspondencia con su larga y difícil vida.

LA TÉCNICA DE LA NARRACION EN "NUESTRO COMUN AMIGO"

BEATRIZ G. P. DE CUADRADO

Como la crítica lo ha señalado repetidas veces Dickens se nos presenta como buen burgués y padre de familia, defensor de las instituciones, pero también como enemigo del sistema establecido que siente horror por el puritanismo y utilitarismo victorianos. Sus cantos y loas al orden y al progreso por un lado están contrarrestados por la forma en que deplora la desaparición de los valores tradicionales por otro. Esta forma de encarar los problemas contemporáneos puede extenderse a su manejo de la novela, el medio expresivo que una tradición literaria puritana y burguesa le ha legado y que debe usar para expresar esa división de su alma, esa dualidad y constante lucha con otros y consigo mismo, que debe usar, en suma, para transmitirnos su visión.

Si la actitud de Dickens en su presentación de las cosas humanas es ambigua también lo es su uso del material novelístico y su concepción de la función de la novela.

En esto juega un papel importantísimo su técnica. Un análisis de la misma en su novela *Nuestro Común Amigo* nos permite apreciar como por medio de la estructuración y ordenación del material resuelve cuestiones de fondo y trasmite un significado que ilumina a sus lectores además de entretenerlos; como por medio de la técnica realiza algo bastante complejo sin ofender aparentemente a esa tradición novelística que le da su sustento pero que debe también criticar y poner en tela de juicio por insincera y alejada de la realidad. Lo vemos así

respetando las convenciones de un género que representa no sólo las virtudes de una clase sino también sus ambiciones y anhelos, pero también lo vemos cuestionando porque atacando sería una palabra demasiado fuerte a esta altura de la evolución novelística inglesa, la validez de los principios morales, sociales, económicos y literarios de una tradición que ya tiene más de cien años.

Nuestro Común Amigo es una típica novela victoriana en su forma externa. Está dividida en cuatro libros que tienen como epígrafes partes de conocidos refranes populares ingleses. El título del primer libro *La Copa y los Labios* es parte de uno que dice literalmente: *Hay muchos contratiempos entre la copa y los labios*¹ lo cual trasladado al terreno del argumento nos indica que los personajes que desean o persiguen algo deben pasar por pruebas y vicisitudes para obtenerlo. Tal el caso de John Harmon que debe casarse con una joven que no conoce si quiere recibir la herencia. El segundo libro se titula *Pájaros de un mismo plumaje* del refrán inglés: *Birds of a Feather Flock Together*² o sea nuestro conocido: *Dios los cría y ellos se juntan*. En el desarrollo de la acción indica que las fuerzas se unen para conseguir ciertos fines. Así Wegg y Venus forman una alianza para despojar a Boffin; los Veneerings, Podsnaps y otros para triunfar en la elección, los Lammles y Fledgeby para conseguir en matrimonio a Georgiana Podsnaps y por ende a su fortuna, etc. Los epígrafes del tercero y cuarto libro pertenecen al mismo refrán: *It's a long lane that has no turning*³ o sea *No hay mal que dure cien años*. En los capítulos del tercer libro las cosas empiezan a cambiar, y en los del cuarto los conflictos se resuelven para bien de los buenos y castigo de los malos.

En estos cuatro libros el novelista desarrolla varias narraciones como si fueran en un escenario giratorio, más o menos en la forma en que los dramaturgos isabelinos mezclaban varias líneas argumentales con el fin de subrayar aspectos fundamentales del conflicto o para aliviar la tensión por medio de la risa. La narración central cuen-

¹ *There's many a slip between the cup and the lips.*

² Literalmente traducido: *Los pájaros que tienen un mismo plumaje vuelan juntos.*

³ *Es muy largo el camino que no dobla en ningún lado.*

ta las peripecias y contrariedades por que debe pasar John Harmon, antes de reconquistar su fortuna y ocupar su legítimo lugar en la sociedad. El sacrificio, la bondad, la perseverancia y diligencia de Harmon son recompensados con amor, descendencia, fortuna y posición social envidiables. El sentido de esta narración que es en suma un bello cuento de hadas está reforzado y contrarrestado por la inclusión de otras historias de desarrollo paralelo, de las cuales la más significativa es la de Lizzie Hexam, la hija de un botero del Támesis que al quedar sola y desamparada debe soportar el asedio de diversos individuos.

La historia de John Harmon sigue el archiconocido patrón de la novela sentimental; la de Lizzie Hexam exhibe los consabidos ingredientes de la gótica: la doncella perseguida, el pretendiente que enajena su alma, la redención por la mujer, las escenas de persecución, demencia y suicidio, el horror y el delirio, la ciudad como lugar tenebroso, etc.

En estas dos historias están representadas las dos tendencias más importantes de la tradición novelística inglesa que nace con Richardson. Con este material debe aceptar la tradición y renegar de ella. ¿De qué forma lo lleva a cabo?

Primero debemos hacer notar que la atención del lector se mueve entre estas historias y la sociedad burguesa en que tienen su desarrollo ficticio. La sociedad a pesar de estar presentada satíricamente es lo real; las historias son "literarias", parte de una tradición. Con este material inserto en este medio es prácticamente imposible conseguir verosimilitud. La técnica del autor narrador omnisciente no ayuda a crear esa impresión de realidad para este tipo de narración como lo hacían en el siglo XVIII el método epistolar o la narración en primera persona.

Pero la intención de Dickens no es crear la verosimilitud y la suspensión del descreimiento. Por el contrario. Si analizamos una serie de elementos y circunstancias notaremos que está bien claro que las narraciones son "literarias", que el autor mismo crea esa impresión de literatura. Primero por el uso de los epígrafes ya mencionados. Sabemos que las historias encajan por así decirlo en un esquema prefabricado.

Las narraciones son fábulas que siguen un desarrollo trazado por la tradición. La abundancia de elementos conocidos de la narrativa le dan ese aire y son una prueba de ello. Además de seguir los patrones de la novela sentimental y de la gótica, el autor utiliza motivos, temas y personajes tradicionales: la cenicienta, la huérfana perseguida, el hada madrina, el guardián del tesoro, el héroe faústico, el caballero sin tacha, el tesoro oculto, las pruebas por que debe pasar el héroe, la tierra baldía, el viaje nocturno, etc. Abundan las persecuciones, los accidentes y coincidencias, los ataques a traición. Se recurre a la doble personalidad, al cambio de identidad, al nombre supuesto, a la sustitución de personajes, al reconocimiento de identidad, al develamiento de secretos, etc. Hay heroínas rubias y morenas, héroes y villanos y las narraciones están perfectamente diferenciadas por el estilo.

Los personajes son como títeres que el autor maneja de acuerdo con los dictados de una tradición y así como Thackeray termina *Feria de Vanidades* con "*Venid niños, cerremos la caja y guardemos las marionetas porque nuestra representación ha llegado a su fin*"⁴. Dickens en su postscriptum que titula: "En lugar de prefacio" nos dice:

"El viernes nueve de junio del corriente año, el señor y la señora Boffin con su traje manuscrito de recibir al señor y la señora Lamble en el desayuno, estuvieron conmigo en un terrible accidente de la línea férrea del sureste.

Cuando hube hecho lo que pude en ayuda de otros, volví a mi coche que estaba volcado en el viaducto y atravesado en la curva, para tratar de sacar a la honorable pareja de su difícil posición. Estaban bastantes sucios, pero de ninguna manera arruinados. Lo mismo acontecía con la señorita Bella Wilfer en el día de su boda y con el señor Riderhood que inspeccionaba el pañuelo rojo que Bradley Headstone tenía puesto en el cuello mientras dormía.⁵

La impresión de que son "literatura" está también dada por las referencias hechas al narrador y a la narración no sólo en el postscriptum sino en otras partes de la obra. En el capítulo final que el autor

⁴ W. M. THACKERAY, *Vanity Fair*, Everyman, p. 699.

⁵ *Our Mutual Friend*, Collins, London, 1955, p. 765.

titula: *La Voz de la Sociedad* vemos por última vez a estas historias en relación al grupo social en donde son comentadas. En el seno de este grupo representativo de la clase media, Mortimer Lightwood representa al autor. El sabe lo acontecido en la narración, aunque su actuación es periférica, nunca decisiva (una prueba más de que éste es material recibido). Mortimer está pues en la sociedad y además conoce las historias. A la lista de invitados a una importante comida en lo de Veneering, el narrador nos pide que agreguemos a *Mortimer Lightwood que vuelve a ellos con su viejo aire lánguido que le ha copiado a Eugenio y que pertenece a los días cuando el contaba la historia del hombre que había venido de Alguna Parte.*⁶

Es como si el novelista hubiera estado ausente de esa realidad social y volviera a ella después de haber incursionado en el mundo misterioso de la narración. Esto está más que confirmado por la forma en que Lady Tippins, la Voz de la Sociedad, se dirige a Mortimer: *Robinson Crusoe, tanto tiempo exiliado, ¿cómo hiciste para abandonar la isla?*⁷ y más adelante le pregunta: *Dime, ¿cómo dejaste a los salvajes?*⁸. La respuesta de Mortimer es significativa: *Se estaban volviendo civilizados cuando abandoné Juan Fernández, por lo menos se estaban comiendo entre ellos, lo cual es bastante parecido.*⁹

El novelista que nos da esa otra realidad que la sociedad no entiende o no puede ya aceptar es como un Robinson que vuelve al mundo civilizado a contar cosas incomprensibles.

Además el nombre de este capítulo final es bastante sugestivo. *La Voz de la Sociedad* está aquí contrapuesta a la voz del narrador que hemos escuchado con algunas intermitencias, durante toda la novela. De esta forma se intensifica más aún la impresión de que las historias narradas son nada más que eso, "literatura" para ser contada, que no hacen mayor mella en un círculo social en donde alguien pregunta por ejemplo si: *Un joven de muy buena familia, apuesto y con algo de talento, procede bien o mal al casarse con una joven que había trabajado con un bote y que ahora era empleada de fábrica.*¹⁰

⁶ Ob. cit., p. 760.

⁷, ⁸, ⁹ Ob. cit., p. 760.

¹⁰ Ob. cit., p. 761.

Este es el planteo que se hace ese grupo de personas que representa la burguesía inglesa de la segunda mitad del siglo XIX y de la cual el afamado señor Podsnap es su más conspicuo representante.

Mortimer lo plantea de manera distinta, adhiriendo no sólo a principios humanos básicos, sino, de acuerdo con la tradición novelística:

“Creo que la cuestión es si el joven como el que usted describe hace bien o mal en casarse con una valiente mujer (para no decir una palabra de su belleza) que le ha salvado la vida con admirable energía y decisión; que él sabe que es virtuosa y poseedora de notables cualidades; a quien ha admirado durante mucho tiempo y que está profundamente enamorada de él”.¹¹

Estas dos actitudes, la de la Sociedad y la de la tradición novelística representada por Mortimer son irreconciliables. La sociedad se burla del final de la historia de Lizzie y Eugenio, de esa alianza entre la hija de un botero y un representante de la burguesía, y no tiene sensibilidad para aceptarla. Esa tradición ya no le dice nada, la valiente heroína solo recibe la burla y el escarnio. Para estas criaturas de la imaginación la Sociedad muestra solo indiferencia desprecio o malsana curiosidad. La voz de la sociedad se levanta para destruir la ilusión romántica y acallar la voz del narrador.

El novelista por su parte se esfuerza por hacernos creer como probable y real solo la historia de Betty Higden y la parte de la historia de Harmon que se refiere al testamento perdido:

“Hay en este país una extraña inclinación a discutir como cosas improbables de la ficción experiencias que se cuentan entre las más comunes de la realidad.

Hago notar aquí, aunque pueda ser que no sea de ningún modo necesario, que hay cientos de casos testamentarios (como se los llama), muchos más notables que los imaginados en este libro.”¹²

En esa sociedad materialista en la cual Lady Tippins lleva la “voz” cantante, la historia de Lizzie y Eugenio sólo ilumina al señor Twemlow

¹¹ Ob. cit., p. 761.

¹² Ob. cit., p. 765.

a quien saca de su apatía habitual y por supuesto a Mortimer Lightwood que "sabe" pero que adopta ante ellos un aire de indiferencia y languidez para protegerse de sus pullas.

Que el narrador tiene conciencia de que ya en esta sociedad estas historias no encuentran eco está bien claro en la siguiente conversación:

"Pienso que ella llegó a la ceremonia remando, maniobrando, timoneando de babor a estribor su propio bote, sea cual fuere el término técnico" sigue diciendo la divertida Tippins.

"Cualquiera haya sido la forma de llegar lo hizo con mucha gracia, dice Mortimer. Lady Tippins con un gritito felino atrae la atención general. "Con mucha gracia". Veneering, sujéteme si me desmayo. Está tratando de decirme que una horrible mujer botera tiene gracia!"

"Perdón. Yo no traté de decirle a usted nada, Lady Tippins replica Lightwood. Y mantiene su palabra comiendo y dando muestra de la mayor indiferencia.¹³

Que la sociedad ha influido un poco en el desarrollo de la historia es evidente si se comparan los finales de las dos narraciones más importantes. La historia de Harmon y Bella Wilfer termina con un casamiento que le asegura a la pareja amor y herederos; la de Lizzie y Eugenio aunque termina en boda, no tiene mucho de feliz aparte del amor de los jóvenes. El ataque de Braddley Headstone ha mutilado a Eugenio y aunque la novia ha sido aceptada por la familia Wrayburn un aire de tristeza parece rodear a los recién casados. Eugenio quiere emigrar a las colonias para proteger a Lizzie del ataque de la Sociedad que él sabe vendrá, tarde o temprano. De la Sociedad tanto él como Mortimer, saben que no se van a poder evadir y por eso al final del capítulo 66, titulado *Personas y Cosas en General*, Mortimer resuelve dar una ojeada a la sociedad a la cual no ha visto por un período bastante largo.

A los recursos estructurales para comunicar su actitud ambigua de aceptación y rechazo tanto de la sociedad como de una tradición literaria debemos agregar los lingüísticos ya que la lengua es la forma de comunicación de los personajes entre sí y del novelista a sus lectores.

¹³ Ob. cit., p. 760.

En *Nuestro Común Amigo* como en tantas otras obras Dickens, emplea palabras que se prestan a más de una interpretación, algunas a nivel estructural como *Nuestro Común Amigo* que se refieren no solo a Rokesmith como el común amigo o nexo entre los Boffins y los Wilfers, sino que pueden referirse también al nexo entre las historias de Harmon y Lizzie (Rokesmith o Lightwood) o al nexo entre las historias y la sociedad en que están insertas, o sea Mortimer Lightwood. También Secretario es ambigua porque no solo es el hombre que ejerce funciones de tal sino que está rodeado de un secreto.

Pero las importantes para el desarrollo de nuestro tema son "Story" tal como aparece en el capítulo 66, *Personas y Cosas en General*, y "devise", "design" e "ingenuity" del postscriptum.

En el capítulo 66 la palabra "Story" que traducimos al castellano como "historia" puede significar entre otras cosas: "una narración, cuento relatado o impreso, en verso o prosa, de acontecimientos reales o ficticios". La parte final del párrafo donde "Story" aparece dice:... *considerando por ejemplo, que la modistilla de muñecas, debía ser protegida por ellos debido a su asociación con la señora de Eugenio Wrayburn y debido, a su vez, a la vieja conexión de la señora de Eugenio Wrayburn con el lado oscuro de la historia.*¹⁴

Las dos posibilidades están implícitas aquí: reales o ficticias. Que los personajes son ficticios lo sabemos no sólo porque se alude a ellos como si fueran marionetas sino también porque esa sociedad contra la cual se proyectan no les concede una existencia real, sino sólo de novela.

En el postscriptum de la novela, Dickens, autor narrador, usa las palabras "devise" y "design" con doble sentido. "Devise" que podemos traducir en el párrafo en que está usada por planear o concebir tiene varios significados. Los que se sugieren aquí son: planear mentalmente, concebir y también "tener el designio o propósito".

La palabra "design" también está usada ambiguamente con el sentido de plano mental, concepción de un todo y de designio, propósito, fin o intención.

¹⁴ Ob. cit., p. 749.

"Ingenuity" está usada también de la misma forma indicando no solo "ingenio", "inteligencia", "inventiva", "originalidad", sino también candor o ingenuidad. Ambas cosas se requieren del lector: que sepa ver con inteligencia, que sepa penetrar pero también que acepte con toda ingenuidad y candor lo que el artista quiera transmitirle. Así nos lo dice Dickens:

"Cuando yo concebí esta historia vi la posibilidad de que cierta clase de lectores y comentaristas supondrían que yo traté con mucho trabajo de ocultar, exactamente lo que traté con mucho trabajo de sugerir: es decir, que el señor John Rokesmith era él. Complacido con la idea de que la suposición podría surgir en parte de alguna cosa ingeniosa [¿o ingenua?] de la historia misma, y pensando que valía la pena, en nombre del arte, hacer al público la sugerencia que podemos tener confianza que un artista (sea cual fuere su denominación) sabe lo que tiene que hacer en su oficio, no me alarmó la anticipación."¹⁵

Jerome K. Jerome el conocido novelista y crítico inglés cierra su introducción a la edición Collins de esta novela de Dickens con las siguientes palabras: *Yo nunca he podido considerar a "Nuestro Común Amigo" solamente como una historia*¹⁶ refiriéndose a la realidad de la realidad que nos ofrece el escritor."

Después de leer cuidadosamente la novela nosotros tampoco la podemos considerar una simple historia. *Nuestro Común Amigo*, casi el canto de cisne del escritor, va más allá de la mera historia que entretiene y moraliza, tal como la quería la tradición literaria puritana y burguesa, es más que una fiel pintura de algunos aspectos de la realidad inglesa de la época. Es un comentario indirecto y bastante ingenioso y eficaz sobre la función de la novela y el novelista que realiza por medio de su técnica, su forma de narrar y la estructuración de los distintos elementos que componen su obra.

¹⁵ Ob. cit., p. 764.

¹⁶ "Story" en el original inglés.

TEATRO ALEMAN CONTEMPORANEO. EL HOMBRE DE CIENCIA EN BRECHT, KIPPHARDT Y DÜRRENMATT

NICOLÁS J. DORNHEIM

Dentro de este ciclo dedicado al teatro en sus diversas manifestaciones nacionales, me toca hoy a mí, como profesor de literatura alemana, la misión de esbozar, de algún modo, un panorama del teatro contemporáneo escrito en dicha lengua *. No es pedantería insistir en que soy profesor de *literatura* alemana, pues no deseo despertar una expectativa errónea. Como historiador de la literatura, carente de experiencia práctica teatral, no me incumbe hablar a Uds. del teatro alemán, en cuanto al modo de representar un conjunto de obras teatrales, con todo lo que ello implica: actores, edificios, técnica teatral, decorados y muchos otros aspectos del quehacer escénico. Debo limitarme a referirme a la *historia del drama* alemán, a la obra teatral como obra literaria, como género literario. Esta aclaración, para mí un deber de conciencia, no implica por mi parte una falta de interés por el teatro como espectáculo visual-acústico. Todo lo contrario: me gusta ir al teatro. Esta afición despertó en mí en los años de facultad en Mendoza, con las representaciones de teatro leído, creció durante los seis años de mi estadía como estudiante en Munich y se mantiene hoy gracias a una cada vez más intensa temporada teatral en Cuyo,

* Texto de la conferencia pronunciada por el autor, invitado por Extensión Universitaria, en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Cuyo, en San Juan, el 6 de noviembre de 1971. Se ha querido conservar, en lo posible, el carácter original de la exposición oral. Sólo se agregan algunas notas bibliográficas.

sostenida no por elencos de Buenos Aires, sino por los grupos propios, que hoy van a triunfar aún a la Capital Federal.

Fue en Munich, sin embargo, donde viví con mayor intensidad la vasta gama de posibilidades estéticas y sociales que ofrece el arte escénico. Munich es, sin duda alguna, desde el siglo XVIII, una de las capitales del teatro europeo. Ir allí al teatro puede ser un verdadero acontecimiento, no sólo artístico, sino también social. Los alcaldes de la ciudad se sienten orgullosos de invitar a sus huéspedes de honor a una velada teatral; el teatro es apoyado oficialmente como entidad de formación cultural de la sociedad, como escuelas, museos y bibliotecas. De allí los representativos y costosos edificios, de allí la reconstrucción y construcción de más de cien teatros en la Alemania Federal de postguerra. De alrededor de doscientos teatros profesionales, ciento cuarenta son entidades públicas, es decir que dependen del gobierno. El resto son teatros independientes. Antes de la segunda guerra mundial, Berlín era la metrópoli del teatro alemán; hoy varias ciudades, entre ellas Munich, se disputan el honor de poseer los mejores elencos y las más prestigiosas salas del país. En el *Residenztheater*, o teatro del palacio de invierno, espléndido, tuve ocasión de ver, de Goethe, su *Torcuato Tasso*, *Las ratas* de Gerardo Hauptmann, autor naturalista, y *Minna v. Barnhelm* de Lessing; en el *Münchner Kammerspiele*, teatro más pequeño, pero de primera línea, cuyo repertorio se orienta más hacia piezas modernas, vi por ejemplo *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht y *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Pero quizá más atractivos para la juventud y más de acuerdo con la despreocupación social del estudiante son los llamados *Zimmertheater*, que surgieron en Europa en los primeros años de la postguerra y se mantienen hasta hoy. Sin mayores exigencias escenográficas y ambientales, en una habitación desnuda, un tablado, algunas sillas, los espectadores tan cerca de los actores como una cámara cinematográfica, blue-jeans y pullóveres, piezas avantgardistas o clásicas con una nueva interpretación, las botellas de cerveza circulan durante y no sólo entre los actos de la pieza. Así he visto en Munich la *Antígona*

de Anouilh (en el *Kleines Theater am Siegestor*), el teatro absurdo de Ionesco, algún Sartre en la vetusta ciudad universitaria de Tübingen, la habitación lindaba con el río Neckar; así vi el *Woyzeck* de Büchner.

Pero Munich me ofreció también pequeños teatros de títeres, una escalera bajaba a un sótano, al lado de la puerta un sombrero de copa invertido recibía voluntarios óbolos, tablas como fila de asientos, y frente a mí el mundo encantado de la medieval historia francesa de *Aucassin et Nicolette*. Y Munich era el "Teatro del pueblo", especializado en amenas comedias para ver en la noche de Año Nuevo, como *El cántaro roto* de Heinrich v. Kleist o los Bernardos y Lucindos y las Fenisás y Belisás de una comedia de Lope de Vega. Y Munich era una historia viviente del teatro: los estudiantes que en la puerta de la universidad, con máscaras y textos improvisados, satirizaban a los políticos, sin trajes y sin escenario, como un teatro primitivo. Y el *Juego de la pasión de Oberammergau*, en los Alpes cercanos a Munich, donde cada diez años los habitantes del pueblo renuevan la historia del martirio y la muerte de Jesús, cumpliendo así una solemne promesa que data de los tiempos de la peste, que perdonó a la aldea en la época de la guerra de los Treinta Años, en el siglo XVII.

Pero se trata aquí de incursionar en el teatro alemán contemporáneo. Lo contemporáneo está enclavado en nuestro siglo, pero ambas referencias temporales son a menudo identificadas. Se anuncian conferencias sobre la novela, el arte, el teatro, la música del siglo XX, sin reparar en el paso veloz de las décadas. Lo que en 1930 se podía prometer en una conferencia, es hoy irrealizable. No quisiera ocupar el lugar de quien en 1990 tenga que hablar sobre el teatro de este siglo. Y ya hoy la centuria en que nos toca vivir abarca 71 años de rica actividad teatral. ¿A qué aspecto, pues, limitarme dentro del estrecho marco de una sola clase? ¿Cómo impedir que un enfoque parcial destruya la objetividad, primer postulado del historiador del arte?

Me toca hoy hablar en una Facultad de Ingeniería, lugar en que se hace palpable lo quizá más característico y lo más cargado de consecuencias de todo orden en nuestro tiempo: el avance tecnológico, que ya ha sobrepasado el límite tradicional de nuestro planeta para llevar al hombre al espacio extraterrestre. Un lugar común: la

técnica significa una bendición y al mismo tiempo pone en peligro, sobre todo a través de la aplicación bélica, la continuidad de la humanidad. *¿Podrá sobrevivir el hombre?* reza el título de un libro de Erich Fromm que circula ahora por las librerías.

De allí que pocas figuras de nuestra época susciten tanto el interés general como el científico, el hombre de ciencia, sobre todo el físico, quien parece guardar junto a su saber una sobrecogedora incógnita y la responsabilidad por el incierto destino del hombre. Esto tiene una neta repercusión en el teatro contemporáneo. Así como en otros siglos el espectador compartía el destino de personajes de alcurnia, o sufría desde la platea las vicisitudes del artista en la sociedad (por ejemplo en *Torcuato Tasso* de Goethe), así aparece en nuestra época un nuevo protagonista problemático: el hombre de ciencia. Permítaseme tejer en este contexto algunas ideas, enlazando tres obras teatrales alemanas que se mueven alrededor de uno o de varios científicos: *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht; *El caso J. Robert Oppenheimer* de Heinar Kipphardt; y *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt.

Galileo Galilei, en realidad *La vida de Galilei*, fue escrita en los años 1938-9, cuando Brecht, enemigo acérrimo de la tiranía hitlerista, se encontraba en el exilio. Como todas las obras de Brecht, está traducida al castellano. *El caso J. Robert Oppenheimer*, traducido por la editorial española Aymá, es de 1964, y *Los físicos*, del escritor suizo-alemán Dürrenmatt, es de 1962 (1). A través de estas tres importantes obras del teatro alemán podré hacer visibles quizás algunas de las coordenadas fundamentales de este género en los últimos años.

1. *Brecht y el teatro alemán contemporáneo*

Bertolt Brecht nació en Augsburgo en 1898 y murió en Berlín en 1956. Es, no cabe duda alguna, el más significativo autor teatral

¹ Se ha consultado las siguientes ediciones: B. BRECHT, *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Losange, 1956, trad. de Oswald Bayer; HEINAR KIPPHARDT, *El caso Oppenheimer*, Barcelona, Aymá, 1966, colección voz imagen, trad. por Adolfo Lozano Borroy. Con un prólogo de Eduardo Haro Tecglen. No conozco una versión castellana de *Die Physiker* de DÜRRENMATT.

alemán de nuestro siglo, no sólo por la amplitud y el nivel de su producción, sino también por la repercusión de sus ideas estéticas en todo el mundo. Se puede estar de acuerdo o no con sus ideas políticas, pero la perfección de sus obras lo ha convertido en un clásico del teatro. Inolvidable para mí la representación de su obra *Los días de la Comuna* en el *Theater am Schiffbauerdamm*, el teatro berlinés donde Brecht durante muchos años, y después su viuda, Helene Weigel, imprimieron su sello al escenario. En Italia fue Giorgio Strehler quien, en su *Piccolo teatro* de Milán, difundió la obra de Brecht. Aquí, en la Argentina, he podido ver *Galileo Galilei* en un teatro independiente de Buenos Aires, y *Las miserias del Tercer Reich*, en Mendoza, en el *Ricardo Milán*, dirigida por Cristóbal Arnold. Hace algunos años, me cuentan, se dio en Mendoza la pieza quizá más popular de Brecht, *La ópera de tres centavos*.

En un volumen muy accesible de la editorial española Alianza, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, el crítico Hans Mayer analiza en un capítulo el tema "Brecht y sus consecuencias en el teatro alemán". Dice allí:

"También los personajes escénicos de Brecht parecen tener la propiedad de erigirse, al igual que las figuras míticas de la Antigüedad y del Renacimiento, desde Edipo y Electra hasta don' Juan y Fausto, en verdaderos prototipos. Es evidente que la figura de Galileo ha servido de modelo para numerosos personajes de físicos en el teatro, desde el Möbius de Dürrenmatt hasta el Oppenheimer de Kipphardt" (2).

Este pasaje, cuya lectura ha confirmado *a posteriori* la legitimidad de la vinculación de tres obras que intento en estas páginas, prueba una vez más la actual clasicidad del autor de *Madre Coraje y sus hijos*. Está además reservado a los clásicos el ser asiduamente citados o transfigurados en obras posteriores. Así lo hace G. Grass en su "tra-

² HANS MAYER, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Alianza, Madrid, 1970, trad. Ma. Pilar Lorenzo. Mayer menciona aquí a Möbius, personaje clave de *Los físicos* de Dürrenmatt.

gedia alemana" (³) *Die Plebeyer proben den Aufstand* ("Los plebeyos ensayan el levantamiento"), pieza estrenada en Berlín en 1966. Günter Grass es más conocido por su narrativa que por su única pieza teatral. Ha escrito las novelas *El tambor de hojalata*, *Años de perro* y la novela corta *El gato y el ratón*. Cito su producción por ser el escritor alemán de mayor peso y el más leído en los últimos veinte años. *Los plebeyos* es uno de los pocos dramas históricos que se ubican temporalmente en la Alemania de postguerra. Grass presenta a un elenco de teatro (con ello hace teatro en el teatro, algo tan característico desde Pirandello, pero que también incluye el *Hamlet* de Shakespeare) en el momento de ensayar *Coriolano*, en los días del levantamiento anticomunista en Berlín oriental, alrededor del 17 de junio de 1953. ¡Y he aquí que el director, el "jefe" del grupo es, sin ser nombrado, Bertolt Brecht!

También la *Gran diatriba junto a la muralla de la ciudad* de Tankred Dorst (1961) remite al maestro y modelo Brecht. Aquí es el espacio de la pieza brechtiana *El alma buena de Sezuán*, es decir la China proletaria.

El citado crítico Mayer nos lleva, en el artículo mencionado anteriormente, a un eco de Brecht aún más relevante: *La aportación más importante al tema "Brecht y sus consecuencias en el teatro alemán" ha de buscarse en el "Marat" de Peter Weiss* (⁴). El *Marat* de Weiss, estrenado en 1964, conocido también a través de la filmación magistral de Peter Brook, lleva un título completo casi barroco: *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*. La traducción castellana fue hecha pulcramente por la editorial Grijalbo, Méjico, en 1965.

Este "drama en dos actos", que presenta otra vez un teatro en el teatro, como *Los plebeyos* de Grass, esconde desde un punto de vista temático, la contraposición entre el principio individualista y el socialista, ambos encarnados en los personajes centrales, el marqués de

⁴ *op. cit.* p. 54.

³ Así el subtítulo dado por Grass a esta obra, que no ha sido hasta la fecha traducida al castellano.

Sade y Jean Paul Marat. Así lo expresa de Sade en la escena N° 33, "epílogo" (no está en la traducción de Grijalbo):

Era nuestro propósito en los diálogos
 el ensayar antítesis
 y confrontarlas siempre de nuevo
 para terminar con las eternas dudas.
 Sin embargo, haga lo que haga,
 no llego en nuestro drama a una conclusión.
 Yo mismo era un portavoz de la violencia
 pero en el diálogo con Marat pronto noté
 que mi violencia era otra que la suya
 y que niego su método.
 Por un lado el deseo de cambiar y mejorar
 al mundo con hachas y cuchillos
 por el otro el sistema individual
 de hundirse por medio de los propios pensamientos.
 Así me ven en la presente situación
 todavía frente a un no resuelto interrogante.

El camino de Brecht era, como se sabe, el socialismo, su producción teatral intentaba contribuir al cambio en el mundo. Así, Weiss cuestiona en este drama a Brecht y a su estética teatral desde el individualismo extremo de la figura histórica del Marqués de Sade. El *Marat* de Weiss es un interrogatorio constante a Brecht, como lo es, de alguna manera, todo el teatro posterior a él. Con Weiss, el teatro alemán actual se debate entre individualismo y socialismo, entre el teatro tradicional aristotélico y el teatro épico de Brecht y sus consecuencias. El filósofo y crítico católico Romano Guardini dice en su opúsculo *El fin de los tiempos modernos* (5) que el ocaso del individualismo anuncia el comienzo de una nueva era de masas, que repercute en el arte. Por el otro lado, la novela socialista de la Alemania del Este vuelve en los últimos años a la temática del recuerdo individual, es decir a la más característica técnica individualista. Fronteras ideológicas aparentemente bien definidas se borran y permiten, en un flotante proceso, posiciones contrarias. No se sabe cuál será la

⁵ ROMANO GUARDINI, *El fin de los tiempos modernos*, Buenos Aires, Sur.

forma del teatro del futuro, pero sí es evidente que las "eternas dudas", como dice de Sade/Weiss, fecundan y vivifican, en la Alemania dividida de hoy, la creación y actividad teatrales. No es casual que *Los físicos* de Dürrenmatt, una de las más recientes entre las obras que presento aquí (1962), señale un acercamiento, una vuelta al teatro tradicional aristotélico.

2. Bertolt Brecht, "Galileo Galilei"

Después de esbozar la fundamental influencia de Brecht en el teatro contemporáneo alemán (en Grass, Dorst y Peter Weiss), ha llegado el momento de incursionar en *Galileo Galilei*, en cuanto a exponente de la problemática del hombre de ciencia. Esta pieza fue escrita en 1938-9 en Dinamarca, en el exilio. Los diarios habían publicado por ese entonces la noticia de la desintegración del átomo de uranio por el físico alemán Otto Hahn y sus colaboradores. La obra fue estrenada en 1943 en Zürich. La segunda versión fue representada en 1947 en Estados Unidos. El 18 de diciembre de 1953, Giorgio Strehler estrena *Galileo Galilei* para el mundo latino en su *Piccolo Teatro di Milano*. Nada se sabía en 1939 de las posibilidades de aplicación bélica de la desintegración del átomo. Sólo así la proeza de Hahn pudo entusiasmar a Brecht a tal punto, que parece ser el motivo, el *movens* de la elaboración literaria. El descubrimiento de Hahn parecía augurar un nuevo comienzo de la física, y eso llevó a su vez a Brecht a estudiar la vida de Galilei, representante de aquella generación de hombres que a comienzos de la Edad Moderna abrió el camino a la ciencia moderna. Por eso dice Galilei en la escena primera:

[Y Andrea, el joven discípulo, completa:]

"¡Oh temprano albor al comenzar! ¡Oh soplo del viento / que viene de nuevas costas!".

[Y es nuevamente Andrea, ya hombre maduro, en el trance de llevar los *Discorsi* de Galilei al extranjero, quien da término a la obra, en la escena 15, con las palabras:]

"Estamos realmente en el comienzo".

Es el inicio de una nueva ciencia experimental, que estudia los movimientos de los astros, observa la luna, investiga la caída de los cuerpos. Todo es alegría del conocer. No importa, porque no se sabe, que consecuencias pueda traer la ciencia para el hombre. Hay confianza en la razón, optimismo en cuanto a los resultados: (escena 1)

“Galilei. (desayunando) — En base a nuestras investigaciones, señora Sarti, luego de ardorosas controversias, Andrea y yo hemos hecho tales descubrimientos que no podemos callar ya ante el mundo

[todo lo contrario dirá Möbius en *Los físicos*].

Comienza un tiempo nuevo, una gran era, en la que vivir será un verdadero goce”.

Y: (escena 4):

“Galilei. Yo diría mejor: los científicos no debemos temer hasta dónde nos pueda llevar la verdad”.

Es decir: como la ve Brecht, la ciencia, su dirección, sus resultados, no son todavía en la época de Galilei, y no parecen serlo todavía en el momento del descubrimiento de Otto Hahn, problemáticos en sí. Las aplicaciones militares de la ciencia de entonces nos hacen sonreír: el telescopio permite ver antes al enemigo, el peso de las balas debe ser determinado, y Galilei confiesa “que le divierte” trabajar como director del gran arsenal de la República de Venecia. Los resultados de la ciencia no constituyen pues, para el Galilei de Brecht, un problema de conciencia, no son una fuente de vacilación para el científico. Sus conflictos están orientados y determinados por lo exterior, no residen como *duda* en su seno. Galilei sufre y vence en definitiva las limitaciones que le imponen instituciones como la Iglesia, que defiende la concepción del universo de Ptolomeo. Galileo ataca la filosofía y la física de Aristóteles, así como Brecht ataca al Aristóteles de la Poética.

Bien conocida es la concepción del teatro épico de Brecht, que él entendió como superación de la tradición que arranca con la *téchne poietiké* del Estagirita. Véase por ejemplo, dentro del excelente *Teatro*

alemán del siglo XX de Ilse M. de Bruggen (Ed. Nueva Visión, 1961), el capítulo IX, "El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht", o el artículo de Fernando Lázaro (Salamanca, 1957) "Bertolt Brecht y el teatro épico", donde Lázaro inserta la conocida distinción de Brecht entre el teatro tradicional y el nuevo teatro, en las notas finales de *Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny*, de 1928-9:

Teatro dramático, ilusionista, aristotélico

La escena *incorpora* una serie de sucesos
envuelve al espectador en la acción y

consume su energía, su voluntad de acción
lo hace accesible a los sentimientos
le comunica experiencias
el espectador se encuentra en medio de la acción
se le convence con sugerencias
los sentimientos son censurados

el hombre es presentado como algo conocido

el hombre es inmutable

teatro épico, antiilusionista

La escena *narra* esos sucesos
le convierte en su observador,
pero
despierta la actividad
le exige decisiones
le comunica conocimientos
se opone a ella
con argumentos
se transforman hasta su profunda
comprensión
el hombre es objeto de investigación
el hombre es mutable y cambiante

En suma, el teatro de Brecht quiere ser en la teoría un teatro de distancia crítica entre el espectador y el escenario. ¿En qué se evidencia el antiaristotelismo de *Galileo Galilei*, más allá del contenido de la obra? por ejemplo en el hecho de la división en 15 escenas que abarcan una buena parte de la vida de Galilei, en los muchos elementos de argumentación reflectiva, en los versos o carteles al comienzo de cada escena.

3. *H. Kipphardt, "El caso J. Robert Oppenheimer" (1964)*

En el año en que Brecht termina su *Galileo Galilei* comienza la segunda guerra mundial. La ciencia de los países beligerantes es puesta al servicio de las exigencias de esta contienda global. Por otra parte, Alemania se aísla culturalmente del resto del mundo. Es por ello que,

entre 1947 y 1957, el teatro alemán se dedica a la ingente tarea de ponerse al día, estrenando y haciendo conocer todas aquellas obras que no estaban permitidas hasta 1945. Se representa a O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, a Jean Giraudoux, Jean Paul Sartre, Albert Camus y Jean Anouilh, a Christopher Fry y Federico García Lorca. Desde 1957 entra una segunda ola, la del "teatro del absurdo": Ionesco, Beckett, Genet, Audiberti y Harold Pinter. En ese mismo año escribe Ionesco en su ensayo sobre Kafka: *Absurdo es algo que no tiene meta. Si el hombre es separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, está perdido, todo su hacer carece de sentido, absurdo, inútil, muere de antemano.*

En 1961 la situación del teatro alemán, en cuanto exponente de nuevas obras de autores germanos, era difícil. Pero en diciembre de ese mismo año el crítico Henning Rischbieter escribe un muy comentado artículo: "Una esperanza para el drama alemán"⁶. De pronto surge una serie de obras, muchas de ellas de asunto marcadamente histórico-político, que no por su temática, sino por su categoría como obras teatrales, constituyen el florecimiento de la última década.

Entre ellas se destaca, de Heinar Kipphardt, *El caso J. Robert Oppenheimer*, de 1964. *El caso J. Robert Oppenheimer* es un ejemplo paradigmático de lo que en Alemania se ha dado en llamar "Teatro documental", por el peso y la presencia constante de la fuente constituida por actas o notas oficiales que documentan un suceso histórico, político o social de relevancia. En la "Observación final" que Kipphardt agrega a su drama se lee:

"El informe escénico *El caso J. Robert Oppenheimer* es un *texto literario*, no un documento. El autor se siente sin embargo determinado por las actas e informes sobre el caso. Su fuente fundamental es la serie de actas protocolares de 3.000 páginas mecanografiadas, de la investigación judicial contra J. Robert Oppenheimer, que fue publicada en mayo de 1954, por la Comisión de la Energía Atómica de los Estados Unidos"⁷.

⁶ Artículo publicado en diciembre de 1961 en la revista "Theater heute". Título completo en alemán: "Hoffnung für das deutsche Drama. Zu Stücken von Lenz, Hildesheimer, Grass, Dorst und Walser".

⁷ Traducción propia.

El teatro documental puede ser confundido pues, según el propio autor, con la misma fuente, hasta el punto de que se oscurezca el límite entre texto jurídico y texto literario. Hay una intención de extrema objetividad, aunque la selección de las fuentes descubra pronto una intención polémica y moralizante. Antes de entrar en el caso Oppenheimer, quisiera mencionar otros dos ejemplos de "teatro documental"; de Peter Weiss el "Oratorio en 11 cantos", *La indagación*, de 1965, que, basándose en las actas del proceso seguido en Francoforte contra ex-carceleros del espantoso campo de concentración de Auschwitz, traza una dantesca semblanza de ese lugar de exterminación de la raza judía⁸. Y de Rolf Hochhuth, *El vicario* (1963) que, con el apoyo de cartas y documentos oficiales, acusa al Papa Pío XII de no haber impedido la persecución de los judíos durante la época de Hitler⁹.

Como se puede imaginar, estas obras tan cercanas al reciente pasado político alemán despertaron una aguda y persistente polémica, convirtiendo así al teatro en auténtico reflejo de la conciencia nacional.

¿Pero cuál es la situación del hombre de ciencia en *El caso J. Robert Oppenheimer*, para volver al hilo conductor a través del maremagnum teatral de nuestra época? Robert Oppenheimer era un destacado físico nuclear, en la jerga periodística se lo llamaba "el padre de la bomba atómica". En 1954, Oppenheimer es acusado de una supuesta falta de lealtad a su patria, de haber querido impedir o postergar la construcción de la bomba de hidrógeno. Se creía que el físico obraba así por sus pretéritas simpatías hacia el comunismo, anteriores a la guerra. Pero los motivos de Oppenheimer parecen ser en definitiva otros. Con entusiasmo ha construido la bomba atómica en Los Alamos, pero al presenciar la primera explosión nuclear en Alamogordo, *aquel gran globo de fuego*, cruzan por su mente *dos antiguos poemas* (escena 7). Uno dice: *Si la luz de mil soles en el cielo de pronto se viera, al mismo tiempo, eso sería como el brillo de lo maravilloso...*

⁸ PETER WEISS, *La indagación* ("Die Ermittlung"). Oratorio en 11 cantos. Barcelona-México, Grijalbo, 1968. Trad. de Ernst-Edmund Keil y Jacobo Muñoz.

⁹ No conozco traducción castellana de esta obra.

Pero la otra poesía comienza: *Yo soy la muerte, que todo lo arrebató, que conmociona al mundo...*¹⁰. Estas dos poesías o, por mejor decir, fragmentos, sintetizan poéticamente la estructura de la *duda*, del conflicto *interior* que rige la problemática del científico desde Hiroshima. El entusiasmo científico por un lado y la profunda angustia del hombre por la otra parte se traducen en escrúpulos que caracterizan la situación del físico en nuestro tiempo. El trasfondo es la posibilidad material de la destrucción total de la vida humana, el resultado, la decisión de Oppenheimer de dedicarse en el futuro a investigaciones privadas inofensivas.

El físico Eduard Teller, testigo del fiscal contra Oppenheimer, "el padre de la bomba H", dice no tener escrúpulos, porque el uso de la bomba ya no sería de su incumbencia. Otros físicos, como Bethe y Rabi, adoptan el criterio de Oppenheimer, en cuanto a la necesidad de tener en cuenta las consecuencias de las invenciones. De este modo, así como *Galileo Galilei* de Brecht presenta un punto de partida de la ciencia moderna, Oppenheimer marca un momento crítico. Sin embargo, Oppenheimer no pierde la fe en la ciencia y sigue trabajando en proyectos pacíficos: *Hemos hecho el trabajo del diablo, y ahora regresamos a nuestras tareas específicas. Hace unos días me contó Rabi, que se volvería a dedicar exclusivamente a la investigación. No podemos (los físicos) hacer nada mejor que mantener abierto el mundo en los pocos lugares que pueden ser mantenidos abiertos.* Así termina la obra de Kipphardt.

4. Friedrich Dürrenmatt, "Los físicos" (1962)

Si bien la comedia de Dürrenmatt es algo anterior al informe escénico de Kipphardt, sitúo a aquélla en el último lugar, pues en ella la problemática del hombre de ciencia llega hasta sus últimas consecuencias. Esta "Comedia en dos actos" de Dürrenmatt, del famoso autor de la *Visita de la anciana dama*, se inserta formalmente en la tra-

¹⁰ Traducción propia.

dición aristotélica, hasta el extremo de respetar las tres unidades. El lugar es un sanatorio para enfermos mentales, llamado "Les Cerisiers". Aquí están recluidos tres físicos nucleares, que se hacen pasar por locos. Uno de ellos, Möbius, se aísla por propia decisión, porque ha desarrollado una "Feldtheorie" y una tesis sobre la gravitación de consecuencias potenciales tan desastrosas, que si cayeran en manos de los políticos, significarían el fin de la humanidad. Los otros dos, Beutler, que se hace pasar por Newton, y Ernesti, que pretende ser Einstein, están en el sanatorio porque han descubierto la verdadera identidad y la cordura de Möbius, y tratan de raptarlo para que sirva a los intereses de sus respectivos gobiernos. Surge un plano argumental de tipo policial, son asesinadas tres hermosas enfermeras que a su vez han notado que los físicos están cuerdos. Y cuando los tres hombres de ciencia podrían salir del sanatorio, Möbius convence a los otros dos de hacerse pasar por locos con él por el resto de sus días, pues sólo así se salvará la humanidad. Dice Möbius: *O nos quedamos en el manicomio, o el mundo se convertirá en uno. O desaparecemos en el recuerdo de los hombres, o la humanidad desaparece.* Y en otro pasaje fundamental:

"...Hemos llegado al final de nuestro camino. Pero la humanidad no está madura. Hemos hecho de punta de lanza, y ahora nadie nos sigue, hemos andado hacia el vacío. Nuestra ciencia se ha hecho temible, nuestra investigación peligrosa, nuestros resultados mortales. Para nosotros, los físicos, sólo existe la derrota frente a la realidad...".

Para Dürrenmatt, la situación actual de la ciencia avanzada es tan amenazadora para el hombre, que sólo cabe para describirla lo grotesco y lo paradójico: la comedia, la simulación de la locura. Para Dürrenmatt nuestra época es una farsa, y sólo la farsa es la forma dramática adecuada para captarla estéticamente. De este modo, la pregunta por la ciencia en el mundo, suscitada por Brecht, adquiere en Dürrenmatt una nueva inflexión. Si *Galileo Galilei* es un punto de partida, *Los físicos* es un *non plus ultra*, en el que el físico ni siquiera vive su conflicto en el mundo real, en la sociedad, como Op-

penheimer, sino que reconoce con su simulada locura su definitiva "derrota frente a la realidad". El debate jurídico, la pugna entre diferentes posiciones todavía posibles en Kipphardt, para Möbius ya son inadmisibles, frente a la rotundidad de su situación como físico ante la sociedad. "El hombre fáustico", el hombre moderno, que como el inmortal protagonista del drama de Goethe todo lo quiere saber, *lo que sostiene al mundo en lo más interior*, ha llegado a la crisis de sus posibilidades, lo que conmueve y fecunda el arte, también arte teatral.

Y de eso se trataba aquí: de ver cómo también el teatro alemán contemporáneo recoge uno de los grandes temas de nuestro tiempo. Y mientras el teatro siga siendo un cabal espejo de lo que sacude a los hombres, seguirá floreciendo y seguirá viviendo.

BROWNING'S REJECTED LOVER: "WHY, ALL MEN STRIVE AND WHO SUCCEEDS?"

DONALD KAY

Traditionally, rejected lovers are to be pitied, consoled, and, if need be, saved from self-inflicted death. They are more often than not thought of as weak, spineless men, unable to exert any masculinity and still less able to cope with failure in love. Not only are they rejected, but also all too frequently they are dejected. Browning's rejected lovers do not fit into this convenient niche reserved for the infirm and downtrodden. In fact, as William Lyon Phelps says, *Browning's rejected lovers are such splendid fellows that one wonders at their ill luck*¹. It is the purpose of this paper to examine these *splendid fellows* as Robert Browning presents them in three poems: *A Serenade at the Villa*, *The Last Ride Together*, and *Life in a Love*. In these three poems Browning's repudiated suitors are shown in three basically similar situations—being rejected by the women of their choice. All three react to the rejection in a manner much different from what one might expect, and, in so doing, their individuality is exposed. One of them exerts all his efforts in pursuing his love-dream through the life here on earth; one settles for what he can gain here and hopes for ultimate triumph in heaven, and the other one tries to find happiness on earth, fails, and apparently quits, momentarily at least. Each of them, however, as Professor DeVane points out, are examples of *Browning's rejected lover in a characteristic mood*².

¹ WILLIAM LYON PHELPS, *Robert Browning* (Indianapolis, 1932), p. 143.

² WILLIAM CLYDE DEVANE, *A Browning Handbook* (New York, 1955), p. 226.

A brief statement of the content of the poems, here at the beginning, will serve to place the rejected lovers in a definite context and also will demonstrate the similarity of their situations. In *A Serenade at the Villa* the suitor has been serenading his beloved during a dark, storm-threatened night and has met with no success. Much of the poem is a statement of his thoughts as to what she will or will not say in response to his overtures, and her silence is made that much more noticeable. In *The Last Ride Together* the man, after discovering that the Lady does not love him, begs her to take *one more last ride* during which time he contemplates his fate and reveals his character in the process. In *Life in a Love* the rejected man states his intention never to cease trying to win the affection of the woman he loves.

That the serenader loves his lady with all his heart and very deeply is evidenced by his actions. He loves her enough to serenade her *in the darkness thick and hot* with thunder, lightning, and threatening raindrops all round. This kind of love is indeed rare, if not extinct. Only Browning, it may be safely assumed, could prevent this man from at least receiving a reply (or perhaps a glove!) from the lady in the villa. This lover is of the chivalrous breed; he applies all the accepted means to win her love: (Italics added)

IV

"What they could my *words* expressed,
 O my love, my all, my one!
Singing helped the verses best,
 And when singing's best was done,
 To my *lute* I left the rest".

(11. 16-20) ³

This stanza also reveals his attitude toward the love he is experiencing: it is the apex of his life his one, his all. Of all the things important to him this love is paramount.

³ All quotations from the poems are from *The Shorter Poems of Robert Browning*, ed. William Clyde DeVane (New York, 1934).

As the night "wears" on and the expected response from the lady does not materialize, the serenader wonders:

VI

"What became of all the hopes,
Words and song and lute as well?"

(11. 26-27)

At this point he begins to lose some of his attractiveness and becomes a less sympathetic character. His mood becomes that of his surroundings. Hereafter there is no action save his leaving through the gate; he is entirely passive. He retreats into the fortress of his own mind, imagining what his beloved is thinking. First he fancies her saying what he hopes she will say:

— "When life
gropes
"Feebly for the path where fell
"Light last on the evening slopes,

VII

"One friend in that path shall be,
"To secure my step from wrong;
"One to count night day for me,
"Patient through the watches long,
"Serving most with none to see."

(11. 28-35)

This is a statement of what he would prefer to be like for the sake of his lady — friendly, protecting, patient, and serving. But immediately he supposes what she will *not* say — although he has a certain foreboding that she will. He imagines her saying:

"So, the worst has yet a worsel
"When life halts 'neath double loads,
"Better the taskmaster's curse
"Than such music on the roads!

(11. 37-40)

With the absence of the moon, even the smallest star, the fireflies, and the garden voices, he pictures to himself her damning questions,

"That shape be where these are not?"

XI

"Has some plague a longer lease,

"Proffering its help uncouth?"

"Can't one even die in peace?"

"As one shuts one's eyes on youth,

"Is that face the last one sees?"

(11. 50-55)

His worst expectations are realized; the villa remains dark and forelorn. He stands outside looking up at the windows and, turning to leave, he muses,

"How the garden grudged me grass

Where I stood - the iron gate

Ground its teeth to let me pass!"

(11. 58-60)

The two pathetic fallacies in the last lines quoted are indicative of the rejected lover's reaction to this ill-fated love for the lady. Hugh Holman in *A Handbook to Literature* says the pathetic fallacy carries over to inanimate objects the moods and passions of a human being⁴. This is surely true in this poem. But in this case it is carried close to absurdity, thus producing an almost humorous effect. It is this *tinge of melancholy humor which makes it the more pathetic*, said Mrs. Orr⁵. Moreover, Stopford Brooke recognized humor *where... the bitterness of wrath and love together breaks out and is attributed to the garden gate*⁶.

⁴ WILLIAM FLINT THRALL, ADDISON HIBBARD, and C. HUGH HOLMAN, *A Handbook to Literature* (New York, 1960), p. 345.

⁵ MRS. SUTHERLAND ORR, *A Handbook to the Works of Robert Browning* (London, 1937), p. 229.

⁶ STOPFORD A. BROOKE, *Poetry of Robert Browning* (New York, 1902), p. 260.

Frances Russell attributes the turn to the pathetic fallacy rather to *his fever of self-pity, brought on by the conflict between spurned love and baffled rage*⁷.

The Last Ride Together has attracted, according to C. H. Herford, a different audience. *Its passion, he avers, is of a rarer and more difficult kind, less accessible to the love and less flattering to the faith of common minds.* And he adds, *This lover dreams of no future recovery of more than he still retains; his love, once for all, avails nothing*⁸. What, then, is there about this man to force him to react the way he does? And just how does he react to his unsuccessful bid to win her affection for life? The first stanza of the poem gives clues to help in the answering of both questions:

"I said — Then, dearest, since 't is so,
 Since now at length my fate I know,
 Since nothing all my love avails,
 Since all, my life seemed meant for, fails,
 Since this was written and needs must be—
 My whole heart r'ises up to bless
 Your name in pride and thankfulness!
 Take back the hope you gave, — I claim
 Only a memory of the same,
 —And this beside, if you will not blame,
 Your leave for one more last ride with me."

(11. 1-11)

The lover is resigned to his fate, and he is able to face reality with a calm and quiet fortitude. He is still able to call her *dearest* and his heart rises up to bless her name *in pride and thankfulness*. By *pride* and *thankfulness* Phelps says Browning means *it is a great honor to be rejected by such a woman* and is *thankful, too, to have known such a wonderful woman*⁹. The man wishes to claim only a memory of his companionship with her and is content to brush aside past hopes —if he can only ride once more with her. The striking character trait revealed in

⁷ FRANCES THERESA RUSSELL, *One Word More on Browning* (Stanford University, 1927), p. 28.

⁸ C. H. HERFORD, *Robert Browning* (Edinburgh and London, 1905), pp. 138-39.

⁹ PHELPS, pp. 146-47.

this opening stanza of the poem is the man's essentially logical and systematic mind; he puts the facts together and comes up with the course of action best suited for his mental well-being. He sounds almost like a philosopher as he says *since... since... since* and then gives the answer logic dictates.

There is one exasperating moment when he does not know whether or not she will even take the last ride with him. But she is not as unreasonable as the serenader's lady. She allows him at least a degree of victory. The ride for him becomes extraordinarily important, and when she accepts, he exclaims:

“ . . .right!
 The blood replenished me again;
 My last thought was at least not vain:
 I am my mistress, side by side,
 Shall be together, breathe and ride,
 So, one day more am I deified.
 Who knows but the world may end to-night?
 (11. 16-22)

For the present he has stopped looking for anything greater in the future and is quite satisfied with what he has: *Thus lay she a moment on my breast* (1.33).

As the ride begins, his *soul / Smooth (s) itself out, a long-cramped scroll / Freshening and fluttering in the wind* (11., 34-36). He refuses to analyze what he has done previously (had-he-done-this or had-he-done-that) to place himself in the situation in which he finds himself. For just as easily, he reasons, things could be worse than they now are, after all, he concludes

V

“Fail I alone, in words and deeds?
 Why, all men strive and who succeeds?”
 (11. 45-46)

Continuing to ride with his beloved, his *spirit flew, / Saw other regions, cities new, / As the world rushed by on either side* (ll. 47-49). He does not think so much about his companion as he does about life in general and the fact of living in particular. Unlike the serenader, who also had failed in *words and deeds*, he is able to see the *other regions*. The serenader had been the hopeful pessimist while the rider is the realistic optimist of the *God's in his heaven* variety. He sees himself in a much better position —enjoying at least a ride with the woman he loves— than the poet, who tells only what he feels; the sculptor, who reproduces only the form he loves; or the composer, who grows *grey / With notes and nothing else to say* (ll. 83-84). Critics have agreed that this is a notable doctrine in the poem, and William Clyde DeVane says *the theme of the poem —that as makers of happiness, life and love, even when love is rejected, are superior to all the arts— is a perennial one with Browning*¹⁰. Furthermore, the serenader reasons:

IX

“Who knows what’s f’it for us? Had fate
Proposed bliss here should sublimate
My being —had I signed the bond
Still one must lead some life beyond,
Have a bliss to die with, dim-descried.”

(ll. 89-93)

He prefers to *sink back shuddering from the quest* (l. 97) and if possible to ride with her into eternity:

“What if we still ride on, we two
With life for ever old yet new,
Changed not in kind but in degree,
The instant made eternity, —
And heaven just prove that I and she
Ride, ride together, for ever ride?”

(ll. 105-110)

¹⁰ DEVANE, p. 238.

The rejected lover of *Life in a Love* (unlike the other two lovers discussed) is both aware of his rejection and hopeful of arriving at a permanently satisfactory solution to it on this earth. He is anxious to lead the role of pursurer throughout life: *While the one eludes, must the other pursue* (l. 7). Significantly, this is not a question to him; it is fact. He is cognizant that this life is at fault, but he attributes it all to Fate.

"But what if fail of my purpose here?
It is but to keep the nerves at strain,
To dry one's eyes and laugh at a fall,
And, baffled, get up and begin again. . .

(ll. 11-14)

Here one may notice a basic difference between the serenader and this repudiated lover: the serenader —baffled— does not attempt to rise above the fact of failure. Also a difference can be seen between his actions and those of the rider: the rider prefers to bide his time and slake his thirst in the heavenly beyond. Frances M. Sim rightly notes that it is the *hope of a lover that his search will be rewarded, that the woman he pursues will cease to elude him*. She adds, with regard to *Life in a Love*, this comment: *But he never despairs: as one hope dies another springs to life —and what if he fail here in this? Life could not be better spent than in pursuit of a living ideal*¹¹.

Perhaps now is the time to examine the three rejected lovers in relation to each other looking at their similarities and differences —all molding together for the whole picture of Browning's rejected lover. All three, it has been noted, are spirited lovers (or, more exactly, suitors) and each goes to great lengths to convince the lady of his choice that he is for her; all three have been given some "hope" by the woman which has led them to suspect at least that their advances will meet with more success than they do. All three, again, express their love in the most romantic terms —only to meet with failure which is hard to explain. The reason these ladies can turn down such men must for-

¹¹ FRANCES M. SIM, *Robert Browning: Poet and Philosopher, 1850-1889* (New York, 1924), p. 66.

ever remain a mystery. The rider asks for little and is satisfied with accomplishing little; the serenader expects much and receives nothing; the man in *Life in a Love* expects much and aims to die trying to get it. The serenader, unlike the rider, does not think of meeting his lady in heaven; he even imagines her saying, *Can't one even die in peace?* (1. 53). The word *die* and the word *peace* are not puns—at least the speaker does not, surely, take them as such. Much different are the lines from *The Last Ride Together*:

“What What if we still ride on, we two
With life for ever old yet new,
Changed not in kind but in degree,
The instant made eternity . . .

(11. 105-08)

While the serenader exhibits self-pity and remorsefulness by his inaction and silence when the villa remained dark, even he does not speak out in a soliloquy of pain, indignation, puzzlement, or helplessness as Browning permits some of his rejected lovers to do. Of this splendid quality of the male rejected lover, Professor Herford says *it is only the masculine lover whom Browning allows thus to get the better of unreturned love. His women have no such “remedia amoris”; their heart’s blood will not transmute into the ichor of poetry*¹². Moreover, the serenader controls his temper and does not permit his feelings to overcome his intellect. In this respect the other two fellow losers remain chivalrous throughout their period of “enlightenment”—never failing to exhibit a manly and worthy face to the world. They never resort to a negative attitude toward life.

William Lyon Phelps, forty years ago, commented on Browning’s rejected lover, and his words today provide a sterling insight into their nature and bring their essence into focus: *It never occurs to them that the woman is lacking in intelligence because of her refusal; nor that the man she prefers is a low-browed scoundrel. They are chivalrous; they do their best to win. When they lose, they would rather have been rejected*

¹² Herford, p. 139.

by this woman than accepted by any other, and they are always ready to congratulate the man more fortunate than they. And he adds, as a corollary, *They are in fact simply irresistible, and one cannot help believing in their ultimate success*¹³. Robert Browning's Rejected Lovers are indeed splendid fellows, succeeding in the striving, answering positively the question, *Why all men strive and who succeeds?*

The University of Alabama

S U M A R I O

Donald Kay examina tres modalidades de lo que llama "el enamorado rechazado" en la poesía de Browning. A través del análisis de tres poemas de ese autor, *A Serenade at the Villa*, *The Last Ride Together* y *Life in a Love*, muestra tres pretendientes que reaccionan de distinta manera frente al rechazo de la mujer amada; los tres, sin embargo, coinciden en una actitud viril y caballeresca.

En *A Serenade at the villa* el enamorado espera inútilmente imaginando las posibles respuestas de su amada a sus requerimientos; cuando esta respuesta no llega, abandona su intento. En *The Last Ride Together* el personaje implora a su amada el favor de su compañía en su último paseo juntos y se resigna a su destino con la esperanza de que su amor triunfará en otra vida. El enamorado de *Life in a Love* es consciente del rechazo de la mujer que ama pero se niega a aceptarlo y continúa persiguiendo su sueño de amor.

El pretendiente de *A Serenade at the Villa* anhela mucho y no consigue nada; el enamorado de *The Last Ride Together* espera poco y se conforma con poco; el de *Life in a Love* ambiciona mucho y se propone morir tratando de obtenerlo. Ninguno de ellos adopta una actitud negativa frente a la vida, los tres se esfuerzan por alcanzar el amor y si sus aspiraciones no son satisfechas, al menos triunfan en luchar sin desmayo, respondiendo así positivamente al interrogante planteado en el título de este artículo.

¹³ PHELPS, pp. 143-44.

RESEÑAS

MAURICE BARDÈCHE: *Marcel Proust romancier*. Paris, Les Sept Couleurs, 1971, 440 pp., 21 x 13 cm.

M. Bardèche es ya conocido por dos libros fundamentales para el estudio de la literatura francesa del s. XIX: *Balzac romancier* de 1941 y *Stendhal romancier*. En 1964 apareció de él *Une lecture de Balzac* que brindó un nuevo enfoque sobre las grandes líneas de la *Comedia Humana*. Como los dedicados a Balzac y a Stendhal, el libro sobre Proust es una historia de la obra tal como aparece en los manuscritos. Los senderos abandonados, los esbozos, las confidencias y comentarios del autor sobre sus personajes y sobre su libro que contienen los borradores, y que el texto final no siempre permite discernir, son los puntos de referencia de que se sirve el crítico para encontrar el verdadero itinerario de la creación, las dudas del creador, sus intenciones y sus ambiciones. De ese modo aparecen las filigranas y las líneas de fuerza que dan el verdadero y completo significado de la obra. Por primera vez se tienen en cuenta para el estudio de la *Recherche du temps perdu* los cuadernos manuscritos, una centena, recientemente adquiridos por la Biblioteca Nacional de Francia. Esta nueva fuente de información ha permitido al crítico presentar una historia coherente —y muchos aspectos inesperados— de la obra de Proust. Se establece por ejemplo la existencia de un plan completo de la obra desde fines de 1909; se establece también que una primera redacción, desconocida por los especialistas, había sido casi terminada en los borradores de 1912 y que Albertine no existía en esa primitiva versión mucho más simple que la de 1918-22 que leemos hoy, y que el texto definitivo ha sido obtenido por la adición a la versión de 1912 de episodios totalmente inspirados en su relación con Agostinelli y la muerte brutal de éste en 1914. Gracias a esto se resuelven todas las dificultades que suscitaba la comprensión del plan de la obra.

La personalidad misma de Proust es presentada bajo una nueva luz, aunque el crítico no haya insistido en la vida del autor sino en los aspectos que hacen a la comprensión de su obra.

El primer volumen de la obra, el único aparecido hasta ahora, hace un rastro a través de la vida del autor, su familia, su infancia, su adolescencia, sus primeras obras, buscando a través de este material, las fuentes y el desarrollo del interés por los que serán sus temas preferidos, oponiéndose en algunas opor-

tuidades a las interpretaciones dadas por Painter en su muy documentada biografía sobre M. Proust. Con más detenimiento estudia luego a *Jean Santeuil*, su misión de instrumento de introspección, de sublimador de frustraciones y de madurador de su primera doctrina estética "*La extrema sensibilidad y la extrema susceptibilidad no son directamente traducibles*". Observa, también la aparición de algunos temas fundamentales de la *Recherche*. El estudio de *Contre Sainte Beuve* es tal vez uno de los más interesantes de este libro. En él el crítico señala los nuevos procesos de clarificación de las teorías estéticas del novelista que darán a luz a su obra magna y también ciertos ejercicios que madurarán definitivamente en ella. Propone Bardèche un reordenamiento de la obra editada por primera vez por B. de Fallois a la luz de los manuscritos y concluye con un estudio del método de trabajo de Proust basado en los mismos. Los tres últimos capítulos están dedicados al estudio de *Du côté de chez Swann*. De la consideración de las carpetas enviadas al editor Grasset y de las cartas a R. Blum y otros, Bardèche concluye la existencia de una estructura original, distinta de la actual. La primera parte, la dedicada al tiempo perdido, se extendería no sólo al libro de Swann sino también sobre la primera mitad de *A l'ombre de jeunes filles en fleur* y se contrapondría a una segunda parte, la dedicada al tiempo recobrado, de dimensiones semejantes, la cual por esa época se encontraría totalmente estructurada por lo menos en la mente del autor. Sobre este Swann, así concebido trabaja Bardèche y encuentra en él todos los temas fundamentales en una primera interpretación que casi siempre estaba destinada a ser desmentida en la segunda parte.

Esperamos ansiosos el segundo tomo de esta obra tan llena de interés para especialistas y aficionados al gran novelista del siglo pasado.

MARÍA CELIA DARRÉ

ARTURO BERENGUER CARISOMO, *Literatura argentina*, Barcelona, Labor, 1970, 190 p., 20 x 14 cm. (Nueva Colección Labor, 115).

Un nuevo aporte al estudio integral de la literatura argentina realiza con el presente libro Arturo Berenguer Carisomo, profesor y crítico a quien debemos numerosos ensayos sobre diversos aspectos de las letras de nuestro país.

Tal como lo anticipa en la Introducción, nos proporciona un panorama de la literatura argentina, dedicando cada capítulo al estudio de un género literario en particular: poesía lírica, poesía narrativa, poesía gauchesca, poesía dramática. Este estudio se ajusta a un criterio cronológico y de periodización y pone de relieve en cada caso las corrientes o escuelas predominantes.

El primer capítulo hace referencia a lo que Berenguer Carisomo considera como líneas generales del proceso literario argentino, que sirven para explicar en buena medida la obra de muchos de nuestros escritores. Advierte así sobre dos modalidades fundamentales de comportamiento literario: *la culta*, entendida como *la persistente y deliberada imitación de los modelos europeos*, sucesivamente barroca, seudoclásica, romántica, post romántica, realista y naturalista, y *la autóctona o popular*, que traduce *el anhelo de creación aborigen cada vez más intenso y enérgico*. El último tercio del siglo XIX es señalado por Berenguer Carisomo como el momento de convergencia y de mutua absorción de estas dos vertientes y, por consecuencia, de iniciación de un verdadero período de madurez para la literatura argentina.

Con el segundo capítulo, dedicado a la poesía lírica, nos introduce ya en el estudio de la trayectoria histórica de los distintos géneros literarios. En cada caso señala características generales, hace referencia al contexto socio-histórico, analiza autores y obras, en la medida en que la síntesis de su trabajo se lo permite, y los valora, indica constantes e innovaciones, advierte sobre los progresos o retrocesos que cada período significa para uno u otro género, reflexiona sobre su porvenir.

Este estudio de nuestra literatura por géneros se completa con la referencia a crítica, ensayo e historia (capítulo 6) y con una lista de las más importantes publicaciones del periodismo literario argentino (capítulo 7). Cierra el libro el detalle de una bibliografía básica para cada capítulo.

Trabajo cuidadoso, bien documentado, es un buen compendio de la historia literaria argentina. Y resulta valioso además, en la medida en que supera los límites de una crónica de la literatura de nuestro país para constituir una breve historia crítica de la misma.

ANA ESTELA PERAZZOLI

CARLO CASSOLA: *Paura e tristezza*; Torino, Einaudi, 1970, 329 p.; 14 x 22 cm.

Para Cassola la representación de lo cotidiano constituye la esencia misma de la poesía y de la vida. Nos lo vuelve a decir en esta historia que es como el desarrollo de su poética juvenil (el título y el ambiente son los mismos que los de uno de sus primeros cuentos incluido en su libro *La visita*). Es una historia llana, simple, en la que no hay hechos sobresalientes; todo, absolutamente todo, tiene la misma importancia, sólo hay una ininterrumpida sucesión de vicisitudes que vistas así, en su constante fluir, quedan como despegadas de la vida práctica, adquieren un valor puramente existencial. Lo anónimo y lo cotidiano suprimen lo excepcional, así como el fluir del tiempo en su igual, insistida cadencia, parece prácticamente destruir el tiempo.

La historia de Anna, la protagonista, está dividida en dos tiempos: su vida en el campo (Le Balze, la Badia), su vida en la ciudad (Volterra). Los años de la infancia y de la adolescencia son ricos en vivencias que han de alimentar su vida posterior. El paisaje vive objetivamente, en sus mínimos detalles y es a la vez parte del mundo interior del personaje. De ahí que, ya en la ciudad, Anna se sienta siempre atraída por los lugares de su infancia, y que los ocasionales retornos a su pueblo natal sean también retornos a lo más puro de sí misma, a una vida feliz a pesar de su triste condición de niña pobre y bastarda. Las emociones que le ocasiona su primer amor de adolescente se identifican con la vida de la naturaleza circundante: *Ahora sentía latir su corazón. ¿Era el latido del corazón o el correr del agua en la acequia? ¿O el murmullo de las hojas de los álamos?* Y es siempre la naturaleza la que reconcilia a Anna con la existencia. La contemplación de la tierra labrada, la alegría de reconocer las fases de crecimiento de los cultivos en el alternar de las estaciones es un consuelo, acaso el único, que la compensa de la carga absurda que es para ella la vida. Porque hasta el amor es sentido como una fatalidad, una esclavitud a la que nadie puede sustraerse.

La novela procede a través de una agregación de los datos menudos, espaciales y temporales que configuran una existencia, más aún, todas las existencias, porque en este entretrejerse de eventos, gestos, emociones, cosas mínimas cotidianas, comunes, se adivina la vicisitud de todos los hombres, la vicisitud de ahora y de siempre.

El personaje de Anna (como todas las figuras femeninas de Cassola) tiene una doble función en la novela: por una parte, representa el sentir del autor, su elegíaca interpretación de la vida. Por la otra, define los límites del realismo del escritor, es decir, su constante calculado esfuerzo por adecuar su lenguaje al del personaje, por hacerle inventar y ver la poesía de las cosas. Y es esa poesía la que da fuerza a la protagonista para seguir viviendo, la que hace descubrir en las cosas todo lo que los demás no son capaces de ver, la que la lleva a la pasiva aceptación de su propio destino. Por eso, sus retornos a la aldea natal son también símbolos de nuevos comienzos así como el final abierto del libro, aun aludiendo al otoño, apunta a un eterno retorno, a un ciclo que no tiene principio ni fin.

La originalidad de Cassola (que para algunos críticos también puede constituir un límite) consiste en no considerar la novela como un organismo narrativo complejo, dotado de acción y desarrollo. Su vocación es la de un escritor lírico que rehuye toda problemática de lo real. Porque si bien él maneja una tupida red de datos reales, los despoja de todo atributo temporal, de acuerdo con su poética de lo *subliminar*, es decir, de lo que está más allá de los hechos visibles y concretos. Para encontrarle sentido a la vida, Cassola intenta depurarla de lo contingente, liberarla de toda incidencia ideológica o social; crea una

vida al margen de la historia. Es un retorno a la poética del hermetismo de la cual él mismo ya había advertido el peligro. En esta novela que es, en última instancia, una meditación sobre la vida, Cassola rechaza la idea de una literatura como compromiso o mensaje para proponer la de una literatura como conocimiento y poesía.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

GIANFRANCO CONTINI: *Letteratura italiana delle Origini*; Firenze, Sansoni, 1971, 1043 p.; 17 x 24 cm.

Letteratura Italiana delle Origini es la primera parte de un vasto panorama que culmina en la *Letteratura dell'Italia Unita (1861-1968)* publicado en 1968. La obra está planificada para lectores no especializados y por ello no presupone un conocimiento previo si exceptuamos, como dice el crítico, la inevitable lectura de la *Divina Comedia*. Es así que Contini incluye ciertas explicaciones metodológicas que posibilitan el acceso a los textos y, sólo después de este acercamiento detenido, se justifican y comprenden las síntesis que adjunta a los primeros.

En realidad es una antología sistemática y ordenada con indudable propósito didáctico. La selección de los textos es atinada y correcta, son composiciones breves con sentido completo o párrafos que guardan cierta unidad.

Es común en la literatura italiana fijar sus inicios alrededor de 1245 con el diálogo de Cielo d'Alcamo. Pero Contini estima más acertado señalarlo en las *Laudes* de Francesco D'Assisi (1224), teniendo en cuenta que los antecedentes en vulgar, que existen, llegaron mutilados e ilegibles en partes. Consecuentemente, el primer capítulo registra un fragmento analizado del *Cántico* que asegura una continuidad interna entre cultura latina cristiana y cultura en vulgar.

Otros apartados significativos son los dedicados al Dolce Stil Novo, a Jacopone da Todi, al Novellino, a Dante, a Petrarca, a Boccaccio, a Sacchetti, que contienen gran variedad de trozos de las diferentes obras de cada autor. Señalemos que Contini se detiene muy especialmente en autores que no escribieron en lengua italiana, ya sea en latín o en dialecto. La posterior traducción y sus notas estimulantes permiten conocer con facilidad esta incipiente literatura regional; tal, la escuela siciliana, los escritores sículo-toscanos, los de la zona septentrional, la poesía sacra o cómica. Incluso explica con claridad las denominaciones y divisiones, a este respecto subraya el papel de primer crítico de la literatura italiana que cumplió Dante Alighieri.

El período examinado abarca desde el *Cántico* franciscano hasta los seguidores de Petrarca y Boccaccio, para Contini *el siglo incomparablemente más importante de las letras italianas*. En él destaca tres grandes figuras precedidas y

acompañadas por una *galaxia de menores*. Nuestro autor busca las relaciones entre cada uno de estos autores y el ambiente histórico y cultural donde surgió, e indica muy especialmente la revaloración de los considerados primitivos, por obra de la crítica romántica.

Muestra prácticamente la necesidad de un primer conocimiento del italiano antiguo incluso para los lectores alumnos al orientar sus análisis desde la perspectiva filológica; análisis objetivos si nos atenemos a las proporciones asignadas a cada literato de acuerdo con su implicancia en el desarrollo de la literatura de su época.

El valor pedagógico de la colección se enriquece con la bibliografía, sintética pero valiosa, y los índices analíticos, de nombres, conceptos, metros, nociones gramaticales y lexicográficas; producto de un equipo hábil y positivo.

GLORIA GALLI DE ORTEGA AGUILAR

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Roberto Arlt*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971. 115 p., 24 p. ilus. 17 x 16 cm. (Col. "La Historia Popular" Nº 35).

Roberto Arlt —bien lo sabemos— ha sido estudiado a través de una abundante producción crítica. Sabemos, también, que siempre ha sido muy difícil separar la observación y el estudio respecto del compromiso o pretendido compromiso ideológico cuando no de la simple propaganda sectaria. Con su libro, González Lanuza asume una actitud que lo coloca por encima de tales posiciones y devuelve a Arlt a la situación de objeto de estudio, sin confundir su tarea con una disección. El pretendido frío de la crítica no lo aleja del calor de una personalidad que como Arlt se presta a la discusión encendida o a la paradoja inaudita. Valiente y seguro afirma, por ejemplo, que: "El ingenuo revolucionarismo de Arlt no pasa de ser manifestación de una rebeldía de índole existencial antes que política. Desde el punto de vista literario es un lastre, no un valor" (p. 37).

Esta valentía y seguridad le permiten hacer esta afirmación y muchas otras que más que apuntar al bronce apuntan a revivir un Arlt que él trató y que ocupa un lugar bien preciso en nuestra literatura.

El libro se inicia con un "retrato" y una "biografía". Del primero desglosamos el siguiente párrafo: "Desaliñado en el vestir como en el estilo general de su vida, puede no faltar algún lamparón en sus solapas, y sus botines no habían conocido otro lustre que el inicial de la zapatería. En alguna ocasión, no es del todo improbable que alguna desclavada suela bostece" (p. 11). Del segundo, lo que sigue: "De apariencias más extrañas es la amistad establecida entre Roberto

Arlt y Ricardo Güiraldes y su esposa Adelina del Carril. Ambos pertenecen al cogollo de "Florida" y quienes se imaginen hoy con matices de violencia la tan famosa como en gran parte inventada pugna, harán bien en recordar que los mejores capítulos de *El juguete rabioso* no se publicaron en *Claridad* ni en *Extrema Izquierda*, sino en la segunda *Proa*, dirigida por Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz, Brandan Caraffa y Jorge Lu's Borges" (p. 18-19).

Muchas actitudes, unas veces paradójicas, otras antitéticas, adquieren sentido tras leer el capítulo *El adolescente*, en el que González Lanuza nos advierte que "Para un novelista, quedarse en el umbral de la adolescencia, manteniendo su ingenua capacidad de asombro, puede convertirse en decisiva ventaja, aunque pague caro sus inevitables limitaciones" (p. 32). En este capítulo quedan bien expresas la coincidencia de esa adolescencia con la del mismo siglo —en la que se autoincluye el autor del libro— y los rasgos de inmadurez de la obra de Arlt que se toca con la inmadurez de su pensamiento sexual y político.

Al iniciar el estudio de la obra llama —haciéndose cargo de la perplejidad— a Arlt "semianalfabeto ilustrado y voluntario, porque entre los requisitos del "semi" se asomó a la más alta y a la más baja literatura" (p. 40); y, sin embargo, el hecho de haber alcanzado renombre "habla a favor de su capacidad creadora". Aunque sea juego de palabras, vale la pena recordar el juicio que tras el gracejo con que queda dicho encierra una verdad memorable: "Arlt pensaba que es preferible ser un buen escritor que escribe mal a ser un mal escritor que escribe bien, y en eso no se equivocaba" (p. 41).

Adentrándose en el estudio de la obra divide su cometido en tres capítulos: periodista, narrador, dramaturgo. En los tres el autor demuestra ser un profundo conocedor del tema, que sabe sumar simpatía y objetividad. Llama la atención sobre el valor desperejo de las *Aguafuertes porteñas*, de destacado y cotidiano lugar en *El Mundo*, que le granjeó todo el amplio público lector de este diario de tanta circulación. González Lanuza afirma que de las miles de "aguafuertes" que escribió sólo más de un centenar serían aprobadas por un colector celoso. Más importante aún, cree que en ellas "está en potencia todo el resto de su labor".

El juguete rabioso, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*, *El creador de gorilas*, *El jorobadito*, reciben la atención de breves y agudos análisis; en pocas páginas, tenemos una idea cabal de la obra narrativa de Arlt. De este estudio, nos parece importante recordar la reflexión que nos dice que a pesar de que la crítica ha tendido erróneamente "a exaltar el valor de las novelas de Arlt a expensas de sus cuentos"... "en sus cuentos el talento narrativo equidista de lo cotidiano de sus "aguafuertes" y del desafuero de sus novelas, salvando lo mejor de ambas" (p. 87).

No olvida señalarnos que en los últimos nueve años de su vida no producirá novela ni cuento. Su entusiasmo por el teatro hace que su labor literaria se

dedique a él con exclusividad. Un teatro cuyas largas raíces es fácil descubrir en sus relatos y en sus "aguafuertes". No deja de ser significativo que en ese momento reciente *Teatro del Pueblo* se lleve a las tablas —en adaptación de Leónidas Barletta— el capítulo de "Los siete locos", titulado "El humillado". Ha descubierto un juego fascinante y a él entregará sus fuerzas. González Lanuza dice: "Lo literario se subordina, con evidente satisfacción suya, al juego escénico de situaciones y acción".

Las breves reseñas críticas que dedica a las piezas de Arlt, son un venero de nuevas sugerencias para quien quiera estudiar detenidamente el teatro arltiano, son toda una "summa" de la mejor crítica hasta ahora conocida de ese teatro.

Enjundioso, ameno, breve, son las cualidades, a nuestro modo de ver, sobresalientes de este libro que nos ofrece un poeta y un crítico como pocos en nuestro país. La serenidad y la hondura que caracterizan a González Lanuza, crítico y poeta, se corroboran en este libro que se lee rápidamente e invita a relecturas.

CARLOS ORLANDO NALLIM

EUGENIO MONTALE: *Satura*; Milano, Mondadori, 1971; 155 p.; 14 x 20 cm.

Este cuarto libro de poesías de Montale comprende los poemas escritos entre 1962 y 1970 y consta de dos partes, *Xenia* I y II (veintiocho poesías dedicadas a su esposa muerta) y *Satura* I y II, título que de por sí sugiere una gran variedad de temas y de estilos.

Los *Xenia* son poemas breves y constituyen un tierno coloquio a dos voces de las cuales una llega desde lejos, por vías misteriosas. Los recuerdos del mundo real se entremezclan con la búsqueda metafísica y el tú (ese 'tú' montaliano que tanto que hacer ha dado a los críticos) abarca a la vez a la esposa muerta y al poeta, porque no puede haber escisión entre ellos ni entre sus recuerdos: *Il repertorio / della nostra memoria non si può immaginarlo / tagliato in due da una lama* (p. 141). Es una poesía atestada de hechos menudos, cotidianos, un retorno 'in mente' a los lugares que frecuentaron juntos, en su esperanza por recuperar un gesto, un indicio de la mujer irremediamente ausente.

En estos poemas tiernos, patéticos, la mujer, aparentemente débil, inerte ante el mundo (...*eri un insetto miope smarrito nel blablà / dell'alta società*; p. 21) es en realidad la más fuerte, la consoladora, la clarividente (*sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate / erano le tue*; p. 37). La soledad se le vuelve cada vez más evidente y dolorosa, a través de penosos incidentes cotidianos: una amiga que aún no sabe y pregunta por ella, el recuerdo de un objeto

olvidado... Todo en un juego sutil y eficaz de rimas inusitadas, de sabias cesuras que dan a lo cotidiano un halo extraño y casi sobrenatural. Del último de estos *Xenia* brota el canto más desolado, provocado por un dramático evento: el aluvión de Florencia ha arrasado con todo, cuadros, muebles, libros, símbolos de un pasado común que representaban para el poeta que ahora vive en Milán, la última absurda esperanza de reunirse con ella a través de las 'cosas'.

Con gran naturalidad Montale introduce términos arcaicos o inusitados en un contexto ultra moderno, juego al que ya nos tenía acostumbrados pero que ahora se intensifica, especialmente en la segunda parte del libro. Aquí el poeta se muestra audaz y versátil en sus nuevos modos de acercarse a la poesía y aborda con igual soltura el epigrama, el juego de palabras, la cantilena, la parodia, todas formas de que se vale para repudiar una realidad vil e irrisoria. Su poema *Piove* más que parodia del poema dannunziano es triste remedo de una mísera condición de vida, y la lluvia que cae sobre esa monótona repetición de sucesos vanos es símbolo, ella misma, de esa monotonía.

En *Satura* reaparecen, como en una recapitulación, los personajes de su obra anterior: Arsenio o el poeta mismo que relata a través de un mito clásico su historia personal; y Gerti, Liuba, Clizia, enigmáticos personajes femeninos que, como él, apresados en la hedionda cárcel de esta vida (Los establos de Augias), buscan imposibles evasiones.

El poeta permanece fiel a ciertos motivos de sus dos primeros libros: 'el instante irreplicable', único, que hace de cada encuentro un adiós (*Tempo e tempi*) se da igualmente en *Vento e bandiere* de los *Ossi di seppia*; 'la milagrosa revelación del misterio' que el poeta percibe en una visión fulmínea (*Gli uomini che si voltano*) y que tiene su antecedente en uno de los más hermosos poemas de los *Ossi*, *Forse un mattino*; 'la superficialidad y el simplismo del hombre común' que elimina cuidadosamente toda erupción del pensamiento (*Il raschino*); 'el pudor de la palabra poética que nace en la intimidad' (*Le parole*) y no soporta el clamor ni el deshonor de ser *leída, vendida, embalsamada*. Y por fin, 'la duda religiosa' en la que el *otro* está siempre presente como un obstáculo, un obstáculo que no se puede ignorar (*Realismo non magico*); porque Montale niega y fustiga pero sus negaciones aspiran leopardianamente a una verdad tan rigurosa que equivalen a menudo a la más alta afirmación; y es significativo que en el último poema del libro (*L'Altro*), declare que sus relaciones con 'el otro' han sido un largo subterfugio, un constante engañarse a sí mismo con la falsa astucia de quien, como el flamenco, esconde la cabeza bajo el ala y cree así no ser visto por el cazador. Y es que Montale *no cesa de golpear a las puertas de lo imposible*, según su propia afirmación. Busca, ahora más que nunca, esos mensajeros de lo imposible, los ángeles, que andan de incógnito por el mundo y repetidas veces confirma su fe en ellos, confiesa haberlos reconocido. Y no sólo los ángeles; recurre también a su mujer como mediadora, poseedora de un sal-

voconducto infalible. Su coloquio con ella continúa, en forma más o menos velada, también en esta segunda parte del libro. El poeta la percibe como el único ser despierto, viviente, en el silencio general. Y es siempre ella la dispensadora de certidumbre, de consuelo (*Dopo una fuga, Nel silenzio*).

En este libro Montale ahonda, supera su fuerza y su originalidad expresiva —y esto no parecía posible después de *La bufera*—, logra comunicar lo incomunicable, dar un atisbo de la verdad, en ese juego totalizador de los opuestos que él maneja con certera intuición.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

ANNIS PRATT: *Dylan Thomas' Early Prose: A Study in Creative Mythology*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1970, 226 páginas, 12 x 19,5 cm.

Dylan Thomas es uno de los más brillantes pero al mismo tiempo más difíciles poetas modernos. Panteísta, surrealista, bardo, creador de mitos, sus cuentos y poemas presentan problemas y dificultades aún para los lectores más avezados. Como Joyce y Yeats, demanda del lector el máximo de esfuerzo y del crítico no sólo minucioso y ordenado estudio sino también gran poder de penetración, simpatía y comprensión, como lo evidencia Annis Pratt en este libro que dedica al examen de la prosa temprana del gran poeta galés.

La autora que trabajó arduamente con William York Tindall en la lectura y análisis de los poemas, intenta demostrar en este meduloso estudio que va más allá de la consideración de las colecciones y cuentos individuales escritos hasta 1939, la influencia que estas narraciones en prosa tuvieron en la poesía de Dylan Thomas y descubrir la unidad existente en toda su obra.

La prosa tardía que incluye entre otras cosas "Portrait of the Artist as a Young Dog" y "Under Milk Wood" aunque más sometida al análisis crítico que los primeros cuentos y fábulas líricas, es, en la opinión de la autora, inferior a la temprana y representa una desviación de un modo característico de escribir.

La prosa primera desarrolla los mismos temas y usa las mismas imágenes de sus poemas tempranos e incluye cuentos como "After the Fair", "The Tree", "The Enemies", "The Vest", "Gaspar, Melchior, Balthasar", "The Burning Baby", "The Map of Love", "The Horse's Ha", "The Lemon", "In the Direction of the Beginning" y muchos otros de extraordinario valor e interés.

En este estudio crítico los cuentos están vistos en relación con la mitología, la religión, la teosofía y el ocultismo y el movimiento surrealista del cual Dylan Thomas fue una distinguida figura.

El mundo de estos cuentos está formado por elementos míticos del folklore galés primitivo o de un ritual anterior, de elementos teológicos en el sentido de

un sistema de simbología cósmica que contiene pero que trasciende al mito, además de brujas, demonios, magia negra, exorcismos y esa mezcla de imágenes del inconsciente con otras cotidianas y mitológicas que usa el surrealismo para construir su visión de un mundo de alucinación y locura. Estos componentes están cuidadosamente combinados y balanceados y podría parecer una violación de la integridad artística de la prosa separarlos y analizarlos en sucesivos capítulos. Sin embargo la autora hace su examen de los mismos con tal habilidad que facilita grandemente al lector de los cuentos y poesías de Dylan Thomas la captación de su sentido y contenido y apreciación de su riqueza lingüística.

Una mejor comprensión de la prosa de este período da más perspectiva para el estudio de toda la poesía lírica y otros tipos de narraciones del autor. Así es posible captar la subyacente línea narrativa de la poesía que precedió a estos cuentos y también de la que los acompañó en su composición y también es factible determinar la evolución de su poesía en estilo y contenido, desde sus primeras hasta sus últimas poesías.

Poemas tardíos como "Author's Prologue", "Poem on his Birthday" y "In Country Sleep" parecen volver a las fábulas de la prosa temprana para dar así a la obra total de Dylan Thomas la misma estructura cíclica que caracteriza a cada pieza individual.

El libro se complementa con tres apéndices, notas, bibliografía e índice alfabético. El primer apéndice es sumamente importante porque da la correlación cronológica entre la prosa y la poesía del autor.

BEATRIZ P. DE CUADRADO

MICHELE PRISCO: *I cieli della sera*; Milano, Rizzoli, 1970, 250 p.; 15 x 22 cm.

David, un yo-narrador de sensibilidad apasionada, regresa a la casa paterna en Vico Equense por una necesidad de coherencia interior, *no para recuperar el mundo de los afectos familiares sino para reconquistar el equilibrio*. Desde el principio sabemos que la suya no es una ingenua actitud de entrega; por el contrario, está predispuesto a resistir una realidad que había negado voluntariamente y que ahora quiere comprender: un confuso conflicto familiar que lo conmovió hasta el trauma.

La novela comienza con este viaje cargado de aliento poético y descripto con cierto detenimiento, significativo ya que a primera vista acorta la distancia entre el protagonista y sus raíces. Pero con el reencuentro de los hermanos la atmósfera novelesca cambia totalmente, se adensa. Tras ese desesperado anhelo

de conocimiento que señala como solución inevitable el repliegue interior, de impostación lírica, aparecen ante nuestros ojos presencias íntimas que enfrentan al protagonista con una serie de contradicciones vividas y alimentadas desde la infancia y que se vuelven obsesivas, porque son al mismo tiempo conciencias culpables y jueces de sí mismos.

Un rompecabezas de recuerdos, experiencias y conversaciones inquietantes se despliega a medida que se desarrolla el diálogo entre los hermanos. Giustina y David defienden dos actitudes distintas: ella crea una barrera, una especie de coartada, y pretende no considerar pasado lo pasado sólo para no obligarse a buscarle un significado; él, durante años ha perseguido ese significado en un intento por aceptar lo irremediable. Ambos se estudian, planifican las preguntas y respuestas tratando de conmovirse mutuamente y se observan las reacciones hasta con cierta crueldad. Este rompecabezas se trasmite a la forma: se entrecruzan presente y recuerdo, el pensamiento de David y de otros personajes, premoniciones, turbaciones, juegos infantiles, fragmentos de cartas y del diario materno, una especie de comunicación inconsciente e irracional, que el lector debe ordenar para hacer comprensible la historia. Por momentos estamos frente al mismo autor que nos cuenta cómo va haciendo su novela, con dificultad porque a veces es su vida y otras, un hecho del cual es sólo testimonio.

Ahondamiento expresivo refleja la frase desordenada, entrecortada, con paréntesis aclaratorios, con repeticiones, como de alguien que duda o indaga.

En suma, *historia de sangre, de frustraciones, de amor y de honor... de coraje y de sacrificio, de piedad, de compasión* que desarrolla motivos radicales como la violencia, la libertad, el destino. Sobre todo la violencia consumada y no rechazada, la violencia como norma de vida. Para Prisco *matar no se puede justificar porque implica haber perdido la fe no como individuo sino en la condición de hombre*. No se sabe si esa violencia se aprende o anida en nosotros, de todos modos deja al hombre inerme, presa de un sentimiento de inferioridad, sin nada que contraponerle, sin poder extirparla: es que el hombre se ha transformado, peor, se ha degradado.

GLORIA CALLI DE ORTEGA AGUILAR

MICHELE FEDERICO SCIACCA: *La Chiesa e la civiltà moderna*; Milano, Marzorati, 1969, 279 p.; 15 x 21 cm.

Este libro se presenta como un instrumento de conocimiento y de interpretación de los numerosos fermentos de innovación y renovación que, en cierta manera, están cambiando las relaciones de la Iglesia con el mundo circundante. Es una reali-

dad delicada y compleja la que estudia Sciacca, dispuesto siempre por temperamento a una comprensión ajustada de los problemas contemporáneos.

El ensayo contiene una serie de escritos redactados en dos períodos. La primera parte abarca los publicados en revistas italianas entre 1946-47 y la segunda, ensayos fechados desde 1955 a 1969. Ambos grupos evidencian un clima especial y es interesante notar la distancia que reflejan algunas cuestiones tratadas en momentos diferentes. Sin duda, veinte años que señalan cambios radicales en el mundo moderno y en la Institución.

Hoy, viviendo el *diálogo* y la *apertura* consecuentes del Concilio, valoramos de otro modo la actitud del autor. Es que Sciacca, considerado casi herético por quienes no querían comprometerse en 1946, señalaba la *necesidad para la Iglesia de abrir un diálogo con el mundo moderno*.

Coherentemente con esta postura, estos artículos consignan una crítica a los anacronismos, a las carencias; la necesidad de reformas enérgicas, de fortalecimiento de la fe, de espiritualización de la comunidad. Al examinar estas actitudes y aspectos, Sciacca trabaja con rigor y en profundidad, atiende hasta los posibles equívocos semánticos y subraya, por ej., la diferencia entre *catolicismo de la comunidad* y *comunidad católica*, entre *plan* y *orden*, entre *mecanismo* y *organismo*. Discute además la manera en que el mundo moderno puede acercarse a la Iglesia sin renunciar a sí mismo; cómo la Iglesia puede ir al encuentro de ese mundo sin alejarse de su contenido dogmático; el concepto de humanismo cristiano; la cultura atea; Cristo y la filosofía; la misión actual de los cristianos; la repercusión de una actitud cristiana en el arte y en el juicio estético. Incluye también un perfil de Romano Guardini, trazado con cariño y admiración, y varias reseñas de libros afines a su materia.

Es interesante notar la claridad con que Sciacca advierte, en 1947, la dificultad que vive la Iglesia, encerrada en un esquema conservador por un lado y por otro, deseosa de una apertura equivocada, que terminaría en mundanización si no se sostiene en las verdades esenciales de la fe, ellas sí inmutables. Él, filósofo y cristiano, afirma que la Institución no depende del sistema filosófico ni de cultura algunas, pero puede penetrarlas a todas.

Para definir su estilo podemos apoyarnos en su juicio acerca de Romano Guardini: *la dinámica de su pensamiento organiza una frase densa de contenido y al mismo tiempo cristalina y fluyente, sin alardes de erudición*.

En suma, defiende con objetividad y seriedad, contra los extremismos superficiales y confusos, contra los conformismos parasitarios, la posibilidad de una nueva sociedad católica. Y es la presencia constante de este ideal la que unifica los diferentes escritos que desarrollan su análisis y sus soluciones.

MICHELE FEDERICO SCIACCA: *Pagine di critica letteraria*; Milano, Marzorati, 1969, 228 p.; 15 x 22 cm.

En este libro el autor reúne sus propios estudios de crítica literaria y sus comentarios a otros estudios críticos. En una breve premisa, los representa como *pecados de juventud*, documento de un paréntesis literario dentro del inmenso 'corpus' de su obra filosófica. Y justifica, sin embargo, su inclusión en la serie de sus *Obras completas* porque en estas páginas es *más fuerte la influencia del actualismo de Gentile que en los escritos filosóficos de ese mismo período*.

La amplitud y el equilibrio con que Sciacca afronta estos análisis literarios se funda en una actitud filosófica que tiende siempre a una visión superior y totalizadora. Los autores estudiados están previamente integrados en su época, en el juego de las diversas corrientes que han influido en su pensamiento.

En la introducción a su estudio sobre los sonetos de Fóscolo, observa Sciacca que arte y filosofía revelan la misma exigencia, la misma aspiración a superar toda antinomia en la unidad, y advierte que su objeto no es dar un juicio estético sobre la obra estudiada sino reconstruir lo que él llama la *lógica de la intuición*, anterior a la expresión poética pero que es parte de ella. Se advierte así la exigencia del filósofo que para penetrar el secreto sentir del poeta, busca descubrir los orígenes de su meditación poética, captar esa *lógica de la intuición* a la cual *responde siempre la verdadera poesía*. En un certero y profundo análisis de los sonetos de Fóscolo destaca la belleza y verdad de algunos de ellos (*Alla sera, In morte del fratello Giovanni*) nacidos precisamente de la fusión de un generoso sentir y de un pensamiento coherente. Y observa que, cuando esa condición falta, la poesía de Fóscolo cae en el énfasis y en la falsa retórica.

Esto nos demuestra la originalidad e independencia de juicio del joven crítico que transita por caminos propios con gusto seguro.

En su comentario del estudio de Grabher¹ sobre la *Divina Comedia* Sciacca critica sus apreciaciones de índole estetizante, la excesiva importancia que este autor da al sonido de las palabras cuando lo realmente esencial son los grandes ideales que alimentan el mundo de Dante, en virtud de los cuales *la alegoría, la teología la filosofía, pierden su carácter doctrinario y se transforman en vida del espíritu, en poesía*. Y se muestra adverso tanto a las sutilezas pseudo-estéticas como a las disquisiciones ultra eruditas que apartan de los valores esenciales de la obra.

La lectura de estudios críticos de diversos autores sobre obras fundamentales de la literatura italiana, son para Sciacca un estímulo para dar de esas obras

¹ DANTE ALIGHIERI: *La Divina Commedia* commentata da Carlo Grabher. Inferno, Vol. I; Firenze, La Nuova Italia, 1934, p. 436; Vol. II, p. 404.

su propia interpretación y para reafirmar que la misión del crítico consiste en saber captar cuándo se opera en una obra *la síntesis entre el sentimiento y la reflexión*, pues la poesía nace de esa síntesis.

En su estudio sobre los *Inni Sacri* de Manzoni, motivado en sus objeciones al comentario que de la misma obra hace Mario Chini², Sciacca analiza los delicados matices del lenguaje empleado por Manzoni y muestra al lector el abismo que puede mediar entre dos o más sinónimos y la precisión de términos que caracteriza a toda verdadera poesía. Se manifiesta en desacuerdo con las interpretaciones que de algunos vocablos dan ciertos críticos (Chini, Busetto) y fundamenta amplia y persuasivamente las razones de su propia interpretación. Sciacca se compenetra del profundo espíritu cristiano que anima estos himnos y en particular *La Pentecoste* que él presenta como *un gran cuadro que representa el triunfo del bien sobre el mal*, donde la religión es sentida como *potencia activa del hombre*: humanización de lo divino y endiosamiento de lo humano.

La íntima, profunda comprensión que demuestra Sciacca de esta obra es tanto más sorprendente y misteriosa en cuanto el mismo autor nos informa en la introducción que estos escritos pertenecen al período anterior a su conversión al catolicismo.

Igualmente significativo por sus implicaciones religiosas es su estudio sobre *Don Abbondio solipsista* donde el famoso personaje de la novela manzoniana es considerado desde un punto de vista filosófico y visto como la encarnación del solipsismo integral: *Su inamovible egoísmo reduce toda la realidad a su yo... porque el tú no existe para él*. El interés de Sciacca se concentra sobre la fe vacilante, casi inexistente de este personaje para quien *el amor es sólo amor de sí mismo*.

Valiosas son también sus consideraciones sobre Leopardi y Tasso. Se muestra crítico sutil y capacitado para calar hondo en el alma leopardiana. Al analizar la poesía *A sè stesso* destaca la perfecta lógica del pensamiento del poeta para quien la ilusión es la única realidad. Por lo tanto el amor como engaño, como ilusión es lo real y no la desilusión por esta o por aquella mujer. Las meditaciones de Leopardi sobre Tasso interesan profundamente al crítico que capta la afinidad entre los dos poetas, ambos desventurados y generosos.

Menos convincente su juicio sobre Pascoli que coincide en parte con el juicio adverso que de él diera Croce. Insiste Sciacca sobre ciertos aspectos indiscutiblemente negativos del pensamiento pascoliano, pero se muestra sordo al sutil encanto que emana de la mejor poesía de Pascoli la cual responde, sin embargo, a esa *lógica de la intuición* que el crítico propone.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

² ALESSANDRO MANZONI: *Inni Sacri*. Introduzione e commento di Mario Chini; Roma, Signorelli, 1933.

GUSTAV SIEBENMANN: *Hacia una crítica científica*. Trad. de Angel San Miguel y Enrique Alvarez-Prada. Ediciones Diálogo. Asunción Paraguay, 1970. 48 p. 18 x 12 cm. (Col. Camalote Nº 3).

Con el subtítulo de *Análisis de la problemática relación entre literatura y ciencia*, que aparece en la portada, el profesor Gustav Siebenmann, en muy pocas páginas —fundadas en una clase inaugural, en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Erlangen - Nürenberg— nos da una visión general de aspectos fundamentales de las últimas tendencias observadas en la crítica alemana y francesa.

La tarea no es sencilla porque aunque sea fácil distinguir las tónicas de una y otra, menos fácil es adentrarse en cada una de ellas. A veces se trata de autores y opiniones que se continúan o, por lo menos, se acercan, otras las contradicciones entre ellos es tal que ni su contemporaneidad ni la identidad de fuentes o intenciones explican las diferencias cuando no la disparidad de criterios o conclusiones.

Es que el tema da para una larga discusión que no parece tener fin: las relaciones u oposición entre literatura y ciencia, la posibilidad del análisis científico aplicado a la literatura, las verdades o tipos de verdades que surgen de este intento cognitivo. En su exposición sobre el estado de la cuestión, el Prof. Siebenmann prefiere partir del enfoque histórico y no de una teoría determinada.

Este atinado folleto termina con un capítulo titulado "En busca del equilibrio lábil". Título significativo que refleja la preocupación del autor y de quienes nos dedicamos a la literatura. Por eso creemos que el curioso en este tipo de asuntos —universitario o no— obtiene con su lectura una idea clara sobre el alcance de importantes movimientos contemporáneos que tratan de dar una respuesta al interrogante sobre los alcances cabales de la crítica literaria: ¿se trata de una convergencia general hacia la crítica formalista, o de un regreso a la diacronía, o de diversas clases de verdades posibles, o de la "nouvelle critique" o de otro tipo de crítica?

Agreguemos que si bien la crítica alemana y la francesa de los últimos tiempos centran la exposición, se nota también al romanista interesado en la crítica italiana y española. Las abundantes y extensas notas fundan convenientemente la exposición a la vez que sirven de selecta bibliografía.

El autor cree que, en definitiva, "una crítica literaria que distingue cuidadosamente (y, al mismo tiempo adapta) el método, el texto y el tipo de verdad; una crítica atenta al carácter artístico del signo literario es una solución, difícil y llena de riesgos, por supuesto, pero una solución al fin y al cabo". Con esta afirmación final, el Prof. Siebenmann insta a seguir preocupándose por tan arduo problema.

CARLOS ORLANDO NALLIM

MARIO VARGAS LLOSA: *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta, Barral Editores, 1971, 667 p.

Estamos frente al ensayo más completo que se haya escrito sobre la obra de Gabriel García Márquez. Trabajo denso, minucioso, donde Vargas Llosa no dejó un solo cabo suelto. Todos los ingredientes de orden personal, social, histórico y cultural que hacen a la obra de creación del colombiano han sido cuidadosamente analizados.

El estudio consta de ocho capítulos divididos en dos apartados. El primero, *La realidad real* comprende dos de éstos, y el segundo, *La realidad ficticia*, los seis capítulos restantes. Ambos apartados se hallan precedidos por epígrafes. El primero, por un fragmento de *The Secret Agent* de Joseph Conrad que alude a la circularidad de la creación artística, nota distintiva en la narrativa de García Márquez y que Vargas Llosa se impone demostrar en su ensayo. El segundo, se apoya en la opinión que del artista —émulo de Dios— tiene Marcel Proust. Concepto al cual responde el título del libro.

Primeramente pone en conocimiento del lector los “demonios” que hicieron de García Márquez un escritor. Con el acertado empleo de los mismos supo aniquilar la realidad impuesta y crear otro mundo, “su realidad” convirtiéndose en deicida. Deicidio que no es privativo de García Márquez sino de todo auténtico escritor. Crimen que conlleva otro delito: el robo. El escritor saquea de la “realidad real” todos los demonios que lo obsesionan y con ellos crea el mundo de la ficción narrativa. Saqueo que no es caprichoso, puesto que el escritor no elige los temas sino que éstos lo eligen a él.

Vargas Llosa denuncia detalladamente el origen de los demonios —personales, ambientales, históricos, culturales— que acosan a García Márquez, atento a la confesión que le hiciera en Lima: *Yo no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales*¹.

En el segundo apartado, analiza toda la narrativa del escritor partiendo de lo que él llama “La prehistoria literaria de García Márquez”, diez cuentos publicados entre los años 1947 y 1952 en *El Espectador* (los nueve primeros) y en *Crítica* (el décimo) y no recogidos en libro.

En los cinco primeros cuentos —señala el crítico— es apreciable la influencia de Kafka, a partir del sexto, se pone en evidencia el lector de Faulkner, pero, sin hacerle honor a ninguno de los dos novelistas. Es en el octavo relato, *Nabo*, donde comienza a insinuarse el deicida. El noveno, *Alguien desordena estas rosas*,

¹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ y MARIO VARGAS LLOSA, *La novela en América Latina: diálogo*. Lima, Carlos Milla Batres, Ed. - UNI, 1968.

es el más logrado, el mejor escrito. El décimo cuento, *La noche de los alcaravanes*, marca la frontera entre la prehistoria y la historia de la realidad ficticia. Es el único relato de esta época recogido por el autor en su obra total.

La historia de la realidad ficticia parte de *Isabel viendo llover en Macondo*, relato de 1955 desprendido de *La hojarasca*. En él, el autor entrega el escenario donde desarrollará toda la realidad ficticia. Tan poderoso es el primer paso de la creación del ambiente físico que los personajes se deshumanizan, se diluyen, absorbidos por Macondo.

En *La hojarasca*, Macondo adquiere —gracias a certeras omisiones— un halo de misterio que se irá acentuando en narraciones posteriores mediante el procedimiento de datos escondidos elípticos, datos escondidos en hipérbaton y cajas chinas.

Entre *La hojarasca* y *El Coronel no tiene quien le escriba*, su segunda novela, García Márquez ha tendido un puente que une el final de aquélla con el comienzo de ésta; además transfirió algunos personajes. El ambiente físico es “el pueblo” sin nombre. Escenario que con el marino de *El mar del tiempo perdido* (no recogido en libro) y Macondo fundirá en *Cien años de soledad*.

Vargas Llosa pone el acento en la diferencia de valoración de las clases sociales. En la primera novela, la clase rectora era la patricia, en ésta, la burguesa.

También la estructura novelesca ha variado. *El Coronel no tiene quien le escriba* puede ser llamada clásica. Domina la realidad objetiva y el narrador es omnisciente. Lo real imaginario existe sólo como dimensión subjetiva de lo real objetivo. El escritor sigue, en la medida de lo posible, una cronología lineal. El estilo también ha variado, a diferencia de *La hojarasca* hay una absoluta economía descriptiva.

En *Los funerales de la Mamá Grande*, colección de ocho cuentos, García Márquez ofrece otra dimensión social: la popular. Clase que le sirve de caldo de cultivo para el mito. Un hecho mínimo, intrascendente, al pasar de boca en boca, se magnifica, adquiere desmesura insospechada y se integra en lo real maravilloso.

Los personajes son itinerantes. Algunos ya vimos, otros, volveremos a encontrar. Los interrogantes sobre protagonistas y situaciones que el escritor dejó suspendidos, serán todos resueltos en *Cien años de soledad*.

La mala hora, novela de 1961, nos lleva hacia *Cien años de soledad*. El elemento onírico y las insólitas individualidades contrastan con el nivel real objetivo y con los hechos opresivos, monótonos, que constituyen la vida cotidiana del “pueblo” y sugieren la existencia de otra realidad, menos previsible, donde reina la extravagancia y la fantasía. Paulatinamente, García Márquez va creando mitos y leyendas por la conversión de lo real objetivo en real imaginario en virtud a la fantasía y fe colectivas. Elementos éstos, recurrentes en su obra.

El cuento *El mar del tiempo perdido* marca la transición entre *La mala hora* y *Cien años de soledad*. Se hallan en estado fetal, situaciones, personajes y temas de la gran novela. El tema obsesivo de la peste, que fuera lluvia en *Isabel viendo llover en Macondo*, "tormentas históricas" en *La hojarasca*, pasquines en *La mala hora*, se concreta en fragancia de rosas por un lado y en personaje, Mr. Herbert por otro. Esta evolución de las ficciones narrativas es constante en García Márquez. Cada ficción se compone de fragmentos de otras ficciones que modifican a las anteriores y sirven de base a ficciones futuras.

El proceso creador alcanza su culminación en *Cien años de soledad*. Todos los relatos anteriores son anuncios, partes de esa realidad total que entrega un mundo desde su nacimiento hasta su desaparición. Abarca todos los niveles en que la vida de este mundo transcurre. Esta novela total "canibaliza" —según término de Vargas Llosa— todas las ficciones anteriores, las digiere plenamente y las transforma en sustancias distintas y homogéneas.

El exhaustivo y documentado análisis de *Cien años de soledad* exigiría otra reseña. Reiteramos la importancia de este estudio para el manejo inteligente de la narrativa del escritor colombiano.

Concluye el presente trabajo con un Reconocimiento a todos los estudiosos que hicieron posible la concreción del ensayo. Por cierto, encabezan el agradecimiento el matrimonio García Márquez. Seguidamente figura la bibliografía, dividida en tres partes: I) *Obras de García Márquez* según orden cronológico; II) *Entrevistas, Reportajes, Declaraciones*, en igual orden y III) *Obras sobre García Márquez*, por orden alfabético. El Índice cierra el libro.

FANNY PREVEDELLO

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Rector

Dr. JULIO JOSE HERRERA

Vicerrector

Prof. MIGUEL MARZO

H. CONSEJO SUPERIOR

Decano de la Facultad de Filosofía y Letras

Dr. CARLOS ORLANDO NALLIM

Decano de la Facultad de Ciencias Agrarias

Ing. Agr. LUIS O. MELIS

Decano de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Prof. MIGUEL MARZO

Decano de la Facultad de Ingeniería y Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

Ing. ROBERTO GIMBERNAT

Decano de la Facultad de Ciencias Económicas

Dr. SERGIO A. VERNIER

Decano de la Facultad de Ciencias Médicas

Dr. JULIO CANTON

Decano de la Facultad de Ingeniería de Petróleos

Ing. MIGUEL REAL

Profesor a cargo del Decanato de la Facultad de Ciencias Físicas, Químicas y Matemáticas

Dr. GENARO NEME

Delegado Organizador de la Facultad de Pedagogía y Psicología

Dr. LORENZO E. ALAGGIA

Secretario General

Cnel. (RE) Prof. JORGE E. ATENCIO

Secretario Académico

Dr. NOLBERTO ESPINOSA

Secretario de Asuntos Estudiantiles y Acción Social

Lic. GUILLERMO MILIA

Director General de Administración

Cont. Nac. LAUREANO GORRIZ

Prosecretario General

Ing. Agr. FELIPE PEINADO

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Decano

Dr. CARLOS ORLANDO NALLIM

Vicedecano

Dr. ADOLFO RUIZ DIAZ

H. Consejo Académico

Presidente

Dr. CARLOS ORLANDO NALLIM

Dr. ADOLFO RUIZ DIAZ

Prof. TERESA BRUGIAPAGLIA DE GREGORI

Dr. PEDRO SANTOS MARTINEZ

Prof. DIEGO FRANCISCO PRO

Prof. CLAUDIO SORIA

Dr. GERONIMO SOSA

Dr. MARIANO ZAMORANO

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. PABLO SACCHERO

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. ANIBAL MARIO ROMANO

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director

Dr. ADOLFO RUIZ DIAZ

Jefe de la Sección de Literatura General

Dr. ADOLFO RUIZ DIAZ

Jefe de la Sección de Literatura Argentina

Dr. RODOLFO A. BORELLO

Jefe de la Sección de Literatura Iberoamericana

Prof. JUAN ANTONIO BARRERA

Jefe de la Sección de Literatura Italiana

Prof. MARIA ELENA CHIAPASCO

Jefe de la Sección de Literatura Francesa

Prof. MARIA CELIA DARRE

Jefe de la Sección de Literatura Inglesa

Prof. BEATRIZ P. DE CUADRADO

Jefe de la Sección de Literatura Alemana

Dr. NICOLAS DORNHEIM

Jefe de la Sección de Publicaciones

Dr. CARLOS ORLANDO NALLIM

Ayudantes de Investigación

Prof. DOLORES M. COMAS DE GUEMBE

Prof. JUAN CARLOS FOSCOLO

Prof. ANA GLORIA GALLI DE ORTEGA

Prof. IRIS A. GOMEZ DE BOSIO

Prof. ANA ESTELA PERAZZOLI

Prof. IDDA FANNY PREVEDELLO

Se terminó de imprimir
El día 14 de Setiembre de 1973
en la Imprenta de la
Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe - Rep. Argentina



IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe § Argentina