

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 7
AÑO 1988

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 7
AÑO 1968

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

ADOLFO RUIZ DÍAZ
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

I N D I C E

ARTÍCULOS

Afinidades y diferencias entre dos novelas contemporáneas chilenas: "Frontera" y "Gran Señor y Rajadiablos", <i>Antonio Pagés Larraya</i>	Pág. 9
Reflejos homéricos en la obra de Borges, <i>Adolfo Ruiz Díaz</i>	" 31
Albert Samain y los sonetos de "Los Crepúsculos del jardín" de Leopoldo Lugones, <i>Alfonso Sola González</i>	" 51
"The Man in the Moon", de Francis Godwin, <i>Beatriz G. P. de Cuadrado</i>	" 75
A study of Conrad's "Youth" and "Heart of Darkness", <i>Ethel M. Gray</i>	" 87
Aristóteles en los prefacios de Racine, <i>María Celia Darré - Guillermo Bibiloni</i>	" 115

NOTAS

La segunda edición de "Zama" (1967), <i>Adolfo Ruiz Díaz</i>	Pág. 137
Petrarca: dos aspectos que no han de olvidarse, <i>Luigi Fiorentino</i>	" 141

RESEÑAS

Historia de las literaturas de vanguardia, Guillermo de Torre. *A. Ruiz Díaz* (149). Los nuestros, Luis Harss, en colaboración con Bárbara Dormann. *Ana F. de Villalba* (150). Nuevos temas en el teatro argentino; la influencia europea, Angela Blanca Amores de Pagella. *Iris Gómez de Bosio* (152). The modern short story in Perú, Earl M. Aldrich. *Lilí Olga Trevisán* (154). - El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda, E. Rodríguez Monegal. *Alicia Sarmiento de Pontis* (156). - La vida simple, Ana Weyland. *María A. Pouget* (158) - Ya no es la primavera pasada, Manuel Blanco González. *María A. Pouget* (159) - Guido Gozzano. Indagine e Letture, Edoardo Sanguineti *María Elena Chiapasco* (160) - La macchina mondiale, Paolo Volponi, *María Josefina Sabella* (162). - Corrado Alvaro, Armando Balduino. *Gloria Galli Rey* (163). - Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel. *Nora A. de Allende* (165). - Valéry, les limites de l'humain, Louis Perche. *Liliana E. Labbé* (166). - Literaturas germánicas medievales, Jorge Luis Borges. *María Esther Vázquez. Dolores C. de Guembe* (168). - Conceptos fundamentales de poética, Emil Staiger. *A. Ruiz Díaz* (169). - Introducción a la ciencia literaria, Max Wehrli. *Fanny Torres* (172). - Ensayos elegidos, Guillermo Díaz Plaja. *M. Magdalena de la Torre* (174). - Itinerario de la poesía pura. De Poe a Neruda a través de las escuelas de vanguardia, Oscar S. Charpentier. *Graciela de Sola* (176). - El nombre sagrado, Lysandro Z. D. Caltier. *Graciela de Sola* (177). - Teoría y técnica de la creación literaria; materiales para una estética del escritor, Arturo Cambours Ocampo. *Hilda Puiatti de Gómez* (178). - Los signos en rotación, Octavio Paz *Camila Bari* (178). - Introducción a los estudios literarios, Rafael Lapesa Melgar. *C. O. Nallim* (179). - Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura, Heinrich Lausberg. *C. O. Nallim* (180). - Italian Tragedy in the Renaissance, Marvin T. Herriek. *C. O. Nallim* (182).

La nueva forma de la *Revista de Literaturas Modernas* que puede observarse a partir del presente número, está de acuerdo con lo prescripto por el Decreto N° 969/66 del Poder Ejecutivo Nacional, sobre la necesidad de normalizar los formatos de papeles, cartulinas y cartones (Norma IRAM Oficial 3001 NIO).

ARTÍCULOS

AFINIDADES Y DIFERENCIAS
ENTRE DOS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS CHILENAS:

Frontera y Gran Señor y Rajadiablos

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

La novela, como instrumento de combate social se ha usado en Latinoamérica para difundir ideologías y para expresar intentos de mejora social y económica. En este trabajo estudio dos novelas chilenas en que el mensaje político-social está esfumado o ausente: *Frontera* (1949) de Luis Durand y *Gran Señor y Rajadiablos* (1948) de Eduardo Barrios.

Más que a las correlaciones estructurales, vistas desde un punto de vista estilístico, atenderé, con un criterio fenoménico, a la descripción de sus lazos y de sus divergencias más significativos. Porque aun para el análisis menos riguroso todos los elementos de ambas novelas —personajes, mundo, situaciones— no obstante sus fuertes vínculos con la realidad de Chile y de Hispanoamérica, llegan a situarse en un marco que se muestra ahistórico y de una violenta marginalidad cultural. Esa situación debe ser contemplada desde una escala crítica que, al poner juntas las novelas, llegue a penetrar sus particularidades. Empecemos por ver lo que las dos novelas muestran con más incontrovertible evidencia.

En *Frontera* encontramos una novela criollista en la que aparece un problema social directamente elaborado y varias otras situaciones presentadas a través de la narración como elementos

fundamentales del ambiente novelesco, pero sin impulso denunciativo alguno. *Gran Señor y Rajadiablos* es una novela psicológica y criollista en la que faltan acusaciones abiertas. Aquí el autor ofrece al lector un medio y una época con todos sus defectos y toda su hermosura y el crítico debe esforzarse para extraer de la novela su ubicación sociológica.

Con el fin de situar a *Frontera*, cuya trama tiene conexiones bien claras con la historia chilena, citaré a Luis Galdames, quien escribe sobre la sublevación araucana en 1851:

“Al fin reducidos de nuevo a la tranquilidad, se dio principio a la ocupación del territorio araucano por medio de fuertes y ciudades fundadas cada vez más en el interior de las fronteras”. (1)

Durante la década del 60 Montt inició de nuevo el sistema de reducción de los indios:

“Consistía ese sistema en rodear de fuertes la frontera araucana, ir fundando ciudades al amparo de esos fuertes y avanzando paulatinamente al interior, al mismo tiempo que se ponían en explotación las tierras ocupadas”. (2)

Durante ese tiempo los mapuches se sublevaron, pero la vuelta definitiva y final tuvo lugar durante la guerra del Pacífico:

“Al mismo tiempo se lograba también el sometimiento definitivo de los araucanos. Durante la guerra del Pacífico, las tropas que resguardaban la frontera de la Araucanía habían disminuido mucho, porque cuerpos enteros se retiraron de ella para ser trasladados al Perú. Aprovechando esta situación, los indígenas se alzaron en armas el año 1880 y asolaron con sus “malones” todas las comarcas vecinas. Las guarniciones de algunos fuertes hubieron de retirarse y la línea del río Traiguén, ocupada anteriormente, vio comprometida su seguridad.

1 LUIS GALDAMES, *Estudio de la historia de Chile*. Santiago de Chile, 1938. 372.

2 *Ibid.*, 388.

Pero, tomada Lima, las primeras tropas que regresaron fueron destinadas a pacificar esa rebelión. El coronel Gregorio Urrutia, al mando del ejército de la frontera, dominó en dos años las líneas del Curacutín y del alto Bío-Bío, en las faldas de los Andes. Nuevas poblaciones como Temuco, Carahue y Nueva Imperial, surgieron al amparo de las operaciones militares, y nuevas colonias de extranjeros y de nacionales avanzaron la ocupación de los territorios incorporados a la república. Pronto la locomotora los cruzó también; las primeras recorridas por ella fueron las de Angol a Traiguén y de Collipulli a Victoria. Los últimos restos de la bravía raza quedaron así reducidos a una escasa porción de su suelo y sometidos a leyes protectoras dictadas por el gobierno nacional". (1883)³

Así fríamente y en pocas líneas, el historiador resume treinta años de tragedia y de epopeya. No sentimos debajo de la exposición objetiva el corazón palpitante de la realidad histórica. Para eso se necesitaba la garra de un novelista como Luis Durand. Sometidos a la forja del genio creador, los secos detalles documentales adquieren vida. Vemos en *Frontera* el resplandor y la agonía de la creación de un país. Si insertamos en el cuadro la figura de Anselmo Mendoza como prototipo y apoteosis del blanco dinámico que crea imperios con su voluntad y su sangre, penetraremos las esencias dramáticas de esta novela.

Gran Señor y Rajadiablos se encuadra, un poco más nebulosamente, dentro del mismo período histórico, con la escena cambiada (el valle central de Chile). José Pedro Valverde es la encarnación de toda una época en la historia del país: un momento fluido en que privaban la valentía y la entereza. Los hombres solían ser, como en la edad de oro, o semidioses exhibiendo cualidades sobrehumanas o elementos de barro, seres animados donde la chispa del fuego vital no había estallado. *Gran Señor y Rajadiablos* es la evocación del momento y del héroe de un Chile perdido irrevocablemente en la niebla del pasado. Aquí aparece la misma época histórica, pero más que una novela bien hecha y bien narrada, miramos un raro cuadro integrado en profundidad, donde el autor ha sabido unir a la fuerza narrativa el vigor imponente de la filosofía.

³ *Ibid.*, 420-421.

Frontera es una novela bien estructurada, una historia entretenida, vigorosa, pero nada más. Nunca logra Durand el salto mágico a la invención de un carácter. Anselmo Mendoza queda como un ser ficticio, una invención del autor que se yergue palpitante frente a nosotros.

La figura de Pedro Valverde —y he aquí el contraste más notorio— vibra en cambio con intensidad telúrica y nos recuerda la estampa de Don Segundo Sombra. La proyección mítica que vincula a los dos personajes con la conciencia colectiva de sus pueblos comunica una extraña fuerza poética a esas criaturas.

En *Gran Señor y Rajadiablos*, más que en las otras novelas de Eduardo Barrios, los personajes —sean estos lineales o de abigarrada oscuridad instintiva— reflejan actitudes filosóficas y experiencias del propio novelista. Sus efusiones emocionales, la pujante afloración del subconsciente, traducen complejas influencias que van de Nietzsche a Freud, de Lawrence a la filosofía existencial. Con entera libertad inserta Barrios su mundo original de ideas dentro del horizonte humano, a la vez real e imaginario, que le ofrece su relato. Si a veces carecen sus criaturas de hondura psicológica, poseen en cambio una fuerza y un ritmo violentos que surgen de la operación singular de fundir un conocimiento muy hondo del hombre chileno con características espirituales por entero imaginarias. Aunque innegablemente los elementos pintorescos y anecdóticos no contribuyan a destacarlo —y esto ocurre también en el caso de Durand— todas las magnitudes de la novela apuntan a la revelación humana.

En Eduardo Barrios el rechazo de la razón y la efusión vitalista, centrada en la fuerza de lo genético, constituyen la clave central de sus personajes más importantes. También Luis Durand tiende a imponer abstracciones a sus criaturas, pero por otra vía. Esta ya no es filosófica sino la de un *pathos* vibrante que las esquematiza o las alegoriza a través de un éxtasis lírico que constituye el rasgo más negativo de *Frontera*. Barrios expresa un energetismo exacerbado y un nihilismo patético. Durand no logra extraer de la fusión del hombre con la naturaleza más que una vigorosa efusividad. Afortunadamente su poética originalidad, el fervor cálido con que cuenta su historia, evita que se despeñe en el vacío.

Las semejanzas entre estas dos novelas han suscitado comparaciones negativas para Luis Durand. La expresión más clara de esta tendencia crítica es Fernando Uriarte, quien califica a Durand como un imitador de sus contemporáneos. El autor de más influencia sobre Durand, según Uriarte, ha sido Mariano Latorre: *Descontando un par de obras en las que se revela distinto, seguro y original, nuestro autor siguió la ruta literaria de Mariano Latorre.* (4) Las semejanzas de trama y situación entre *Gran Señor* y *Frontera* están resumidas así:

"Frontera y Gran Señor son creaciones gemelas que se desarrollan en la época que precedió a la Guerra del Pacífico. La concepción del tema, en general, y los recursos novelescos puestos en juego tienden a configurar una estampa representativa e individual, un solo personaje simbólico, que pueda integrar esa galería de tipos nacionales salidos de las mejores novelas del continente... Los estu-
pendos personajes de Durand y Barrios consumen su vida arrastrados por el mismo destino: infancia solitaria, juventud impetuosa de labor agotadora hasta en sus amores, matrimonios que apartan la primera ventaja, plenitud dominadora de la vida que triunfa sobre el contorno social y lo modifica, lances, aventuras, abigeatos, crímenes, etc. Ambos personajes cumplen con la tierra en la guerra y luego quedan, silenciosos y adustos, observando el avance incontenible de la nueva época. El gobierno del país empieza su control y llega hasta la propiedad de Valverde, en la persona de unos inspectores del ferrocarril que ennegrece el viento húmedo de la frontera. No conocemos otro paralelismo más acentuado en nuestra literatura. Las dos novelas se editaron con poco más de un año de diferencia. *Frontera* recogió el guante y agotó toda la capacidad del autor, empecinado en competir y superar la labor de sus contemporáneos".

Podemos ver en este argumento, basado sobre todo en los detalles más obvios y circunstanciales de las dos obras, una exageración de la realidad. Para quienes hayan leído ambos libros, esta tesis de una fiel imitación de la obra de Barrios, resulta inaceptable. Sería difícil imaginar dos novelas tan parecidas en tema y tan distintas

4 FERNANDO URIARTE, "Realidad y posibilidad de Luis Durand", *Atenea*, t. CXVIII (nov.-dic., 1954), 35.

5 *Ibid.*, 36.

en la ejecución. Además, las fechas de publicación confirman que las semejanzas entre ellas son una mera coincidencia: *Frontera* se muestra por los cuatro costados como el fruto del pensamiento y del esfuerzo creador de toda una vida y la hipótesis de su evolución en menos de un año sólo puede establecerse por medio de una porfiada inflexibilidad crítica.

El parentesco entre *Frontera* y *Gran Señor* ofrece la oportunidad de ver el mismo Chile y los mismos problemas humanos y sociales a través de los ojos de autores distintos.

El escenario de estos libros es la frontera. En ese mundo y en esa pasión civilizadora, hay un *ethos*, una manera de ver y reaccionar frente a la realidad que registra notas comunes. Dentro del microcosmos de la frontera observamos los problemas sociales y espirituales que tiñen con su presencia el macrocosmos de la nación. La nota predominante es la falta de un gobierno eficaz. La responsabilidad del orden recae en el más fuerte:

“Era necesario hacerse respetar a balazos, a palos, a caballazos. Era ésta la única ley que respetaban los cuatrerros”.⁶

Este clima tiende a favorecer un tipo social característico: el varón decidido que sabe jugar y ganar en la vida caótica y peligrosa donde la ley y la justicia son el botín del coraje. Él expresa en Hispanoamérica a una sociedad marcada por caracteres de feudalismo donde el patrón es figura a la vez patriarcal y tiránica.

Anselmo Mendoza y José Pedro Valverde son los arquetipos de este espécimen humano tan típico en la frontera y en la sociedad latinoamericana. En ambas novelas hay, en realidad, un solo personaje. La imponente figura del patrón, debilita a los otros caracteres, y de la creación particularizada de cada autor surge una de las distinciones esenciales entre sus obras.

Anselmo Mendoza, como personaje verosímil, está cabalmente dibujado. Durand ha sabido dar a su héroe una personalidad, pero es una personalidad forjada en un bloque sólido que muestra clara-

6 LUIS DURAND, *Frontera*. Santiago de Chile, 1951. 28.

mente las huellas del artesano. Anselmo Mendoza no nace en la novela, brota como una entidad maciza en las primeras páginas y muere años después sin que el tiempo ni la experiencia lo hayan cambiado. Según la terminología de E. M. Forster (*Aspects of the Novel*), es un personaje en una sola dimensión, sin verdadera profundidad psicológica.

José Pedro, por el contrario, pertenece a ese grupo de personajes que perduran en la memoria como seres vivientes y matizados. Seguimos toda una evolución psicológica en el Gran Señor y su figura rehuye terminantemente quedar quieta entre las páginas inertes de un libro. Hay debajo de él, vivificándolo, una corriente metafísica que da peso a su existencia. Anselmo, en cambio, resulta la personificación del tipo más fácil de "behaviorism": todas sus actitudes y todos sus movimientos aparecen como acciones sin dejar ver la llama filosófica que los nutre.

El vitalismo como elemento inconsciente y omnipresente en la cultura hispana se va acentuando después de 1920. Durand representa fielmente en su héroe al vitalista inconsciente. Muestra en sus ademanes y acciones una filosofía que nunca ha profundizado, una actitud sólo instintiva, de modo que queda en germen, una posibilidad sin que aparezca la fruición de sus intrincadas consecuencias y contradicciones como en Lawrence. En Barrios, fiel lector de Nietzsche y otros filósofos vitalistas, la afirmación existencial es consciente y profundizada. Su obra gira alrededor del sexo como expresión concreta de la voluntad (*Der Wille*) y asume con vigor la dualidad filosófica del débil y del fuerte que imprime a sus páginas una agonía vitalista. Esa humanización de valores inmanentes es lo que da fuerza a José Pedro como ser novelesco.

Si nos remontamos a *Tirana Ley*, podemos ver una evolución centrada en el sexo que llega a su apogeo con José Pedro Valverde. La última novela de Barrios muestra la solución definitiva de su odisea personal. Encontramos allí la solución de Schopenhauer: la sublimación del sexo con el predominio final del espíritu sobre la voluntad. En un brillante ensayo Ned J. Davison resume esta evolución:

“Aunque su actitud experimente ciertas modificaciones significativas, el autor defiende el papel de lo sexual a lo largo, con su poder físico y espiritual, rige y sostiene las aspiraciones intelectuales y estéticas. Es a la vez el fondo de la existencia física y la fuerza motivadora de la realización social y artística... En *Un perdido* el deseo y la experiencia sexual pierden las cualidades exaltadas de la inspiración y vienen a ser una huida, una fuga hacia la seguridad monetaria y una sustitución del logro personal. *El hermano asno* es una dramatización conmovedora de lo insistente y destructivo del móvil sexual desbaratado, expresado ora en su manifestación consciente (Lázaro), ora en forma subconsciente (Rufino). El autor aquí ve la función del sexo como algo que conduce a una “realidad más elevada”, que sería “aspiraciones del espíritu”. En su última novela, Barrios sublima el sexo en atracción espiritual: sintetiza varios rasgos de la atracción heterosexual, devolviendo a la mujer un papel sexual y procreativo, pero colocando los atractivos “espirituales” en un nivel superior, en la jerarquía del amor. Esto no quiere decir que sucumbió, por último, al concepto de lo sexual como pecado, sino que al final relegó lo sexual a su lugar tradicional, lugar inferior al espíritu. Barrios fiel a su creencia en la base emocional del hombre, nunca condena la energía sexual. Esta pasión, componente del hombre, es, por lo tanto buena”.⁷

Dentro de esta trayectoria *Gran Señor y Rajadiablos funciona* para balancear la evolución hacia *Los hombres del hombre*, presentando la fuerza vital cruda que goza de lo sexual y de la virilidad como “componente del hombre”, y, en virtud de ello, aparece como éticamente positiva.

José Pedro figura dentro de una concepción dual del hombre, un poco falsa en esta época post-freudiana, pero de una gran riqueza filosófica. Otra vez es Davison quien señala esta dualidad:

“La psicología del “perdido”, según Barrios, es producto de un ambiente familiar, excesivamente protector. Negado el apoyo de otros y atrofiada la confianza en sí mismo, el perdido se encuentra sin facultades para sobrevivir. Agota sus energías y talentos en una búsqueda fútil de la tranquilidad espiritual. Un ser, en muchos aspectos, parecido al mismo Barrios.

⁷ NED J. DAVINSON, “Sobre el arte de Eduardo Barrios”, *Ateneas*, t. CXLI, ener.-mar., 1961. 93.

El tipo del perdido llega a su apogeo arquetípico e hiperbólico en la figura de Lucho Bernales, de *Un perdido*. Anuque en esta misma novela, Barrios retrate, con pinceladas rápidas, la antítesis de Lucho en la figura de Anselmo, su hermano fuerte, el retrato detallado y completo del "fuerte" no habría de aparecer hasta más tarde, dentro de lo que se llamaría la segunda fase en la carrera de Barrios".⁸

Pepe Valverde, criado en un ambiente casi exento de mujeres representa la apoteosis del instinto sabio, del impulso arrojado pero inteligente.

Uno de los problemas más destacados en *Frontera* y *Gran Señor* es el de la infidelidad que coexiste en estrecha relación con la más pura devoción familiar. Como ya lo ha señalado, Anselmo es un ubicado en el sexo, pero en él el impulso erótico es pura intuición. Después de su casamiento, su infidelidad lo lleva a una bifurcación un poco inverosímil de su amor; reserva para Isabel una devoción que aborda el misticismo y hace de ella el colmo de virtudes espirituales:

"Nunca había sentido ese sentimiento puro y ardiente del amor. Hombre de temperamento volcánico, sus relaciones amorosas eran como chispazos eléctricos que lo lanzaban sobre una mujer, como cuando se siente hambre. Y después de comer se experimenta cierta repulsión por las viandas que sobraron o por el olor de ellas. Así eran sus relaciones sexuales.

La fiebre ancestral era en él una ráfaga ardiente y, una vez refrescada en la posesión, ya la hembra no le interesaba. Era de este modo el macho fuerte que, sin poseer un corazón demasiado sensible, ni tampoco duro y egoísta, no se había dado cuenta aún de lo que es el amor con su pasión y su belleza luminosa. Ahora veía en Isabel a un ser distinto, a una criatura de atrayente belleza, con ese raro encanto, envolvente y sutil, desconocido hasta entonces por él."⁹

8 *Ibid.*, 89.

9 DURAND, *op. cit.*, 120.

A la muerte de su esposa este Don Juan, voraz traidor de los sacramentos matrimoniales, llega al filo del suicidio, juzga su vida inútil y sin sabor con la ausencia de tan querida esposa.

El caso de José Pedro es distinto. Por un lado tenemos un ensanchamiento de todos los personajes y así un trasfondo más vigoroso y vivo que el de *Frontera*. En *Frontera* se destaca un protagonista cuya psicología no se salva del "titerismo", y un coro de seres de una sola dimensión. En *Gran Señor* casi todos los personajes son cabales. La infidelidad y donjuanismo de Pepe ocurren dentro de un mundo donde vemos las reacciones, no en plano sino dentro de la concatenación social y psicológica de la vida. Las aventuras amorosas de José Pedro provocan una reacción en Mari-sabel que bordea la neurosis. Ella hace de su sufrir el paradójico centro de un dolor placentero:

"El sufrir suyo, todo él de amor, exclusivo de pasión, es un romántico placer de sangrar y restañar heridas, y un concluir adorando su cuita siempre. Vivaz, imaginativa, aun risueña y pintoresca por temperamento cuando está en sociedad suele permanecer empero así, dirimiendo sus conflictos interiores, horas muy dilatadas: bien es verdad que para llegar ineludiblemente a la conclusión de que su viejo Don Juan no pudo ni puede comportarse de otro modo y de que lo ama como al héroe la heroína del más hondo, atormentado y poemático de los idilios. En medio de celos, temores y dudas, ella mantiene la fe de su amor."¹⁰

Vemos esbozada en este trozo otra distinción fundamental entre las dos novelas. En *Frontera* el arrebató sensual es puro instinto, como bien lo establece lo siguiente:

"Prostitutas, campesinas y rudas indias núbiles se entregaban, como las potrancas chúcaras a las potentes caricias del potro, que

¹⁰ EDUARDO BARRIOS, *Gran Señor y Rajadiablos*. Santiago de Chile, 1948. 309.

las encendía con su relincho y su estremecedora vitalidad. Anselmo, no conocía este otro aspecto del amor que le hacía adivinar la presencia de la joven Isabel.”¹¹

En *Gran Señor* hay una perspectiva filosófica que se ubica y se muestra en el sexo y en la sangre. El acto procreativo asume muchas veces contornos espirituales. Es interesante notar aquí que podemos distinguir las dos novelas a través de los símbolos elementales que en cada una aparecen. Si Anselmo Mendoza es el centauro, el macho ensillado en un potro relinchando de lubricidad, José Pedro Valverde muestra en su expresión habitual todo el clima mítico de su existencia: “El caballo pájaro”, Pegaso, es mucho más que un potro, es el potro del mortal más valiente que pasa a ser propiedad del propio Júpiter, otro símbolo vitalista de la fuerza procreativa.¹²

Podemos apreciar el papel de la sangre si recordamos el episodio del curandero, para cuyo

“...ver y entender, Dios había imbuido en el mundo una determinada cantidad de fuerza vital, que necesaria y fatalmente se tenían que repartir los seres animados. Así el suprimir la vida de muchas criaturas superfluas producía un sobrante que las demás absorbían, vivificándose, vigorizándose para triunfar sobre la enfermedad y la vejez”.¹³

Mientras los hijos naturales de Anselmo no entran directamente en escena, en *Gran Señor* presenciemos el espectáculo del patrón que realmente es una especie de gran padre para sus inquilinos. El aspecto feudal en *Gran Señor* está subrayado por el parentesco entre patrón e inquilinos que crea lazos de consanguinidad entre

11 DURAND, *op. cit.*, 121.

12 Es interesante recordar aquí la novela de Lawrence cuyo tema vital se ve sublimado en el cuento sobre un caballo: *St. Mawr*, en él aparecen sintetizadas sus principales opiniones sobre la sociedad y su efecto maléfico para el hombre natural.

13 BARRIOS, *op. cit.*, 470.

el poderoso y el pobre. La lealtad y la devoción van así más allá de lo ordinario. El fundo de José Pedro es una gran familia. Los vasallos darían sin protestar su vida por la del progenitor. Así el fenómeno social de las relaciones entre terrateniente e inferior, tratado por el lado más obvio en *Frontera*, adquiere en *Gran Señor* tonalidades ricas y matices insospechadamente complejos.

En ambas creaciones aparece personificada una época. La actividad creadora de Anselmo se parece mucho a la de José Pedro: vastos territorios pacificados y puestos en orden por su propia voluntad; grandes aumentos en producción agrícola que enriquecen al país; devoción hacia la patria acompañada por grandes sacrificios en la Guerra del Pacífico; en fin, la preparación del país para un futuro nuevo y eficaz. También los dos representan un estorbo para la nueva época que ya avanza. La magnífica escena en *Gran Señor* de la furia contra "los maricas" de la ciudad que concluye con la destrucción del alambique y de la viña de José Pedro, muestra que el viejo Dios no cederá sin lucha al nuevo orden. La búsqueda de Anselmo de un fundo retirado en la lejanía del sur que causa su muerte también puede verse como la tentativa de evasión de un hombre que siente en sus entrañas al nuevo mundo que lo desbordará.

El problema del cuatrero y del asalto permite establecer un nuevo distingo entre *Gran Señor* y *Frontera*. El lector siente la profunda impresión al leer *Frontera* que está viendo un "film" del Oeste norteamericano con su enmarañada trama de choques entre vaqueros y cuatrereros, entre bandas opuestas de bandidos, asaltos y muertes; en una palabra, todo el clima de otra "frontera".

Así, en realidad debió ser aquello en la frontera chilena de 1860, y no dudamos de la verosimilitud del retrato. Pero hay en *Frontera* un poco también del ambiente de pólvora quemada y duelo a muerte que muestra una perspectiva ficticia. Durand no ha sabido ir más allá de la acción, del movimiento, mientras Barrios mira al cuatrero con una profundidad metafísica: don José Pedro siente la invasión de su reino como un desafío y una negación de su virilidad. Así no contemplamos el simple fulgor militar

del combate; sentimos que un edificio construido a duras penas está en peligro y nuestra reacción penetra en la actitud protectora y telúrica de quien defiende su hogar y su familia contra los enemigos. También reconocemos en ese grupo selecto de "dorados" escogidos por don José el lazo del parentesco espiritual y sanguíneo que da al combate un sentido primordial.

Finalmente, puede verse en la muerte de los dos héroes otra distinción esencial entre las dos novelas. Anselmo muere como el potro, peleando sin saber por qué, y su muerte no tiene verdadera significación dentro del mundo de valores creado en *Frontera*. Sentimos que estamos frente a la técnica del *Deus ex machina*. El autor parece encontrarse al fin de la prolija novela sin saber cómo terminarla y acaba matando a su héroe para cortar la narración de un solo golpe. (Esta falta de *catharsis* recuerda mucho el fin de Mateo Elorduy en *Zurzulita* de Mariano Latorre a cuya muerte le falta matiz y el signo de la tragedia.)

La muerte de José Pedro tiene, como su vida, una proyección ritual y mística. En la sangre reside la esencia del *élan* vital y la sangre que escapa de su herida en la escaramuza con los federales asume un simbolismo patético. Presenciamos entonces la escena ya recordada del curandero que trata de captar la fuerza quemada en una larga vida procreativa y creadora. Tata José no muere como un animal, sino con toda la ceremonia de un califa o de un patriarca, dando su bendición al mundo y dejándolo suavemente. Parece casi como si Durand quisiera ensombrecer a su héroe con ese fin catastrófico e irremediable. Barrios, con el mismo amor de un Ricardo Güiraldes, sitúa a su héroe "en el monte de ascensión".

Aparte de la vida y de las hazañas de sus protagonistas, las dos novelas no ofrecen demasiado margen para el comentario. *Frontera* abiertamente denuncia la explotación y el desheredamiento del mapuche por medio del alcohol. La medida en pintar la disolución de una raza es uno de los valores positivos de la novela.

El indio aparece en *Frontera* dibujado con ternura, pero sin la lacrimosidad romántica que ha caracterizado la novela indianista. Veamos un trozo de Durand:

“Las tierras se medían sin tomar para nada en cuenta la propiedad indígena, que en, todo momento se veía amagada. Los deslindes seguían el curso que convenía a los nuevos propietarios. Y de este modo el indio se iba arrinconando, arrinconando para criar sus ovejas y sus bueyes, que en los comienzos del otoño salían a vender a los pueblos.”

“La sed del indio no se podía aplacar sino con torrentes de aguardiente, de vino y de cerveza. Los fieros hijos de Arauco, que habían cruzado todo el Valle Central corriendo con los pies desnudos, cubierto el cuerpo con una piel de huanaco y con la lanza en la mano para derrotar a los capitanes españoles primero, y a los chilenos después, eran ahora vencidos para siempre con el alcohol. . . La reciedumbre de Pelantaro, de Lientur, de Epulef y Quilapán, se había convertido en un gemebundo romanceo de indios borrachos.”¹⁴

Así, sin gesticular, Durand lanza su gran acusación. Otro personaje desterrado que carece de lugar dentro de la sociedad sureña es el mestizo. Lo vemos sólo periféricamente como un ser entre dos mundos, sin lugar fijo en ninguno. Desheredado por los indios y despreciado por los blancos entra en las filas del cuatrерismo o se hace inquilino truculento.

La posición del inquilino en *Gran Señor* es mucho más estable. Vive dentro de un mundo donde su lugar se ha fijado y en donde se siente seguro. Reconoce los derechos de su patrón como innegables, establecidos por Dios y no reclama contra ellos. Para él, José Pedro es “Tata José”, figura a la vez mística y mitológica. José Pedro es de los seres que pasan a la leyenda inmediatamente que mueren. Durante su vida, sus hazañas lo hacían un “rajadiablos” y sus inquilinos sentían por él todo el cariño y el respeto que sus soldados sentían por Alejandro en quien veían a un hijo de dioses.

Sólo resta hablar del criollismo como expresión vital en los dos autores. En este campo Durand brilla con la naturalidad del criollista de estirpe mientras Barrios se muestra fuera de su carrera li-

14 DURAND, *op. cit.*, 59-60.

teraria. En Durand se ve la influencia de Mariano Latorre y su estilo brota con una efusión barroca, comentada por casi todos los críticos. Dice así Eleazar Huerta:

“Hay en Durand un barroquismo que recuerda a los pintores flamencos, cuando se complacían pintando escenas campestres jocundas, con mozas de carnalidad robusta y mesas colmadas de víveres. A raíz de publicarse *Frontera*, donde esta modalidad a lo Rubens se hace especialmente visible, el rasgo fue comentado con simpatía pero desde un ángulo algo forzado”...¹⁵

“Era un mundo exuberante, ante el que empezaron a resultar encanijados los autores correctos pero pobres. Durand se revelaba definitivamente en su esencia: era una fuerza natural, era una selva.”¹⁶

Esta tendencia barroca hacia la efusión hace de *Frontera* una novela demasiado prolija. El autor se pierde en la descripción, a veces hasta olvidar su trama:

“Por la calle pasaban carretas llevando ovejas echadas sobre un lecho de pasto, gallinas en ristras que valían treinta centavos cada una, huevos a peso el ciento, chaigues llenos de maqui; ristras de ají; tortas de culli para “el fiebre”, como decían los mapuches; pavos y chanchitos nuevos. En los campos de Chufquén y de San José, próximos a Traiguén, las máquinas no alcanzaban a cortar ni a trillar todo el trigo de las sementeras, y entonces el cielo se cubría de inmensas bandadas de choroyes y cachañas que desfilaban días enteros bajo la azulidad infinita de los cielos de la Frontera. La tierra daba el triple de lo que le pedían”...¹⁷

Y en otro momento, apunta:

“El camino serpenteaba entre la selva fresca y olorosa. Era el mes de octubre y el aire estaba embalsamado por intensos perfu-

15 ELEAZAR HUERTA. “Recuerdo de Luis Durand”, *Atenea*, t. CXVIII,

16 HUERTA, *loc. cit.*, 16.

17 DURAND, *op. cit.*, 49.

mes vegetales. Sobre las altas copas de los robles recién cubiertos de menudas hojas brillantes, se desgarraban unas nubes blancas, en un cielo azul purísimo. Abajo, entre el monte, se oía el insistente y misterioso silbido de los huíos, el parloteo gemebundo de las torcazas, y a ratos el golpe seco y duro de los carpinteros.”¹⁸

Arturo Torres Ríosco habla de un “abultamiento excesivo” en la narración de *Gran Señor*.¹⁹ Ese “abultamiento aparece en Eduardo Barrios cuando quiere ser criollista, cuando se empeña en mostrar que él también ama a su país. Como señala Torres Ríosco hay en el novelista un innecesario afán de detallar que cae en lo pleonástico y superfluo, como cuando describe pormenorizadamente todo lo relacionado con las labores del campo.”²⁰ Para mí, este decidido impulso criollista ha sido tal vez el fruto de una tentativa por parte de Barrios de rehacer su imagen literaria. Profundamente herido por las incontestables acusaciones de traición y de “debilidad moral” repetidas por la crítica, en su penúltima novela el viejo escritor abrió cauce a la vibrante ternura que siente por su patria y el resultado fue la parte más negativa de su obra. Muchas veces las anécdotas muestran un afán docente que le situaría mejor dentro de la enciclopedia. Para mostrar la distinción esencial entre el criollista de cuna y el criollista forzado citaré dos escenas que tienen el mismo asunto en ambas novelas: la castración y registro anual del ganado (en *Gran Señor*, ed. Nascimento, 1948, pp. 291-4; en *Frontera*, ed. Nascimento, 1951, pp. 207-18).

En Luis Durand la narración es natural si bien efusiva, mientras en Eduardo Barrios la presencia del ciudadano da pretexto para una larga discusión fatigosa. Otro ejemplo elocuente es la descripción de la trilla (*Gran Señor*, pp. 416-23); Barrios se pierde en una detallada exposición sobre la cueca. Generalmente, sin embargo, cuando Barrios se limita a recordar el habla, los ademanes

18 *Ibid.*, 14.

19 ARTURO TORRES RÍOSCO, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, 1939, 15.

20 *Ibid.*

y el traje de huaso del valle central, su narración posee frescura y sus innatos dones de estilista vigorizan la acción.

Eduardo Barrios brilla como estilista en su novela. Hay una tensión, un esfuerzo en la prosa de Barrios. Sus imágenes muestran personalidad e imaginación. Imposible olvidar, por ejemplo, sus cuadros sobre el muñeco de crin. Podemos decir que el estilo de Durand es esencialmente adjetival mientras que en el de Barrios aparecen brillantes notas impresionistas:

‘Casi de repente, la noche agazapada bajo los árboles les empezó a salir de todos los lados y a tenderse sobre el potrero.’²¹

‘Se detuvieron ante la puerta de un rancho que bostezaba humo.’²²

Si consideramos la trama como un elemento novelesco imprescindible, *Frontera* aventaja a *Gran Señor*. El don natural de Durand es el de narrar. Sabe como ninguno enredar una trama, elaborar un esqueleto ficticio. La falta de organización y de manejo del *tempo* en *Gran Señor* me parece intencional y premeditada. En su estructura destacan cuatro “evocaciones” completas en sí mismas que no necesitan de una narración continuada para unir las: “El temple del acero”, “Amor y aventura”, “Hechos y fechorías del tarambana” y “Amo y señor”. Atendemos sobre todo a esa extraña dedicatoria que otra vez recuerda a la última escena de *Don Segundo Sombra*, aquella que comienza con: *Lo vi alejarse al tranco. Mis ojos se dormían en lo familiar de sus actitudes. Un rato ignoré si veía o evocaba*. Y Eduardo Barrios, como amplificando esa misma visión interna, expresa: *Dejemos fluir los recuerdos. Que surjan las estampas de una historia sin la mañosa organización de las novelas. Cuando ello sea preciso vuelvan los acontecimientos sin adorno mentiroso, que la mentira es superficie y la verdad tan honda que la fantasía la alumbra y se torna en su fuerza esplendente.*²³

21 BARRIOS, *op. cit.*, 88.

22 *Ibid.*, 74.

23 *Ibid.*, 10.

El acercamiento entre *Frontera* y *Gran Señor* permite, a través de afinidades y contrastes, descubrir mejor dos registros estéticos diferentes en la novelización de una misma realidad hispanoamericana. La mayor coincidencia surge del enfoque estético. Tanto Barrios como Durand no ocultan insuficiencias y deformaciones y aun revelan con irresistible fuerza ciertas lacras humanas y sociales. Es evidente, sin embargo, que ambos quieren lograr una objetivación artística a través de recursos internos sin derivar hacia el ensayo o hacia la polémica.

Sean las imágenes próximas o lejanas, líricas o descarnadamente realistas, el ansia de descubrir el mundo de la frontera en su variada integridad, de mudar en armonía su desordenada fuerza, domina en los dos narradores. Aunque ninguno de ellos se comporte como un espectador frío ni como un espíritu utópico, el propósito no es denunciatorio. Hasta lo brutal y monstruoso, que suelen aflorar con sádico detallismo, y hasta los oscuros recovecos de algunas almas descubiertos con saña infatigable, acaban por ordenarse en un curso estético avasalladoramente dominado por la voluntad de estilización.

Deseo insistir en un aspecto fundamental: Barrios y Durand no se ciñen a ningún dogma político o social, no sociologizan sus novelas ni incurren en maniqueísmo al presentar los personajes pero son hondamente sensibles a los problemas de su tierra. Ninguno silencia aspectos irritantes o negativos aunque los interpreten diferentemente. Durand y Barrios se muestran unidos hasta las entrañas con el drama de su comunidad aunque lo abarquen desde un anhelo creador intenso y apasionado en cuyas raíces se entrecruzan influencias realistas e impresionistas. Durand y Barrios quieren mostrar la compleja, ardua, hermosa, patética y desazonante verdad de su país más allá de ingenuos determinismos o de fanáticas simplificaciones que la empobrezcan o la falsifiquen.

Apasionado, desbordante, excesivo es el lenguaje de Luis Durand, que está siempre próximo al lirismo. Mesurado, de contenida e íntima vibración es el lenguaje de Eduardo Barrios. Los dos novelistas coinciden en una empeñosa búsqueda poética. Ba-

rrios —probado ya a través de una intensa y extensa ejercitación en la novela— demuestra una mayor pericia técnica. Durand, a pesar de su intensísima voluntad de estilo, se prodiga y a veces da la impresión de no controlar el conjunto del relato. Barrios ha concentrado una luz que en el libro de Durand fulgura dispersa y cegadora. Si apelamos a algunos testimonios plásticos esto resulta más claro: cierta soterrada afinidad de procedimientos puede vincular a *Frontera* con las imágenes libres, cálidas y múltiples de *Casa junto al estanque* y *Adiós* de Spies; a *Gran Señor*, en cambio, la sentimos próxima a esa fuerza tensa, instintiva, fantasmal que surge de los *Caballos salvajes* de Schrimpf. Acudo a estas alusiones pictóricas que surgen espontáneas al pensar en estas novelas como totalidad, sustraídas a su curso temporal, porque así queda precisado mejor el *climax* que las define.

Todo lo que sustenta como información a ambas novelas, y en este aspecto Durand llega a reiterados exceso, en ningún momento ahoga a la experiencia narrativa compartida por autor y lector. Los componentes humanos, históricos, sociales y culturales que integran en una insustituible totalidad a *Frontera* y *Gran Señor* alcanzan una tensión imaginaria que inevitablemente se incorpora al cuerpo mismo de la realidad mágicamente convocada por la palabra. Algunas afirmaciones exageradas o reiteradas (como la idea dinámica de la vida en *Gran Señor*) no alteran la compartida y potente voluntad de no reproducir extrínsecamente un fragmento de vida sino de hacerlo sensible mediante una transfiguración creadora. Los dos libros se sitúan del lado actual y renovador dentro de los límites que el crítico chileno Fernando Alegría llama *Fronteras del realismo*.

Creo que Eduardo Barrios ha conseguido expresar mucho mejor que Luis Durand esa imagen del valor heroico que es clásica ya en la literatura chilena. Luis Durand lo supera en cambio en la vastedad alegórica de algunos cuadros y en la vibración lírica. Lo cierto es que ni la historia ni la crítica podrán separar ya a estas dos narraciones gemelas. Como fundidas en un todo unitario descubren, entre ráfagas de fuerte belleza y con singularísima pene-

tración psicológica una zona de la tierra, del hombre y del alma de Chile.

A medida que progresa en la lectura de estas novelas el lector va internándose en un dominio extraño, a la vez problemático y misterioso que surge *a pesar* del detallismo de Barrios y *a pesar* de la retórica tantas veces desmesurada de Durand. Las dos novelas, en sus momentos más valiosos, llegan a situarse en el dominio de lo imaginativo, de lo poético y antinatural.

La circunstancia de que *Gran Señor* y *Frontera* nazcan de la misma situación —en el amplio sentido existencial del término— y que no converjan sobre iguales certidumbres ni se yuxtapongan en un mismo plano interpretativo, pero sin excluirse mutuamente, revela el poder de la novela como reducto inasequible para otras formas de aprehensión de la realidad y como instrumento para tomar conciencia profunda de ella. El que estas dos novelas lleguen a dar imágenes ricas e independientes, transidas de angustia, de reflexión y de fervor creativo pero no unificadas ni siquiera en los aspectos más elementales, constituye un aporte para la reflexión sobre los límites del criollismo en la acepción que fue grata a la crítica hispanoamericana de los años treinta. Esa mezcla de costumbrismo, detallismo naturalista y de crítica no siempre demasiado profunda al medio, se levanta como una ajenidad frente a lo intrínsecamente novelesco. La novela es una entidad dinámica. La pretensión de captar la vida humana en términos de sucesión o de causalidad es ajena a su índole y equivoca el camino que conduce a la verdad del hombre. Más que los ojos naturales, los ojos de todo el mundo, el novelista utiliza esos otros ojos que Antón Chejov, en su ensayo sobre Dostoiewski, llamó *los ojos dejados por el Ángel*.

En *Frontera* y en *Gran Señor* y *Rajadiablos* el directo y afectivo conocimiento de criaturas y problemas humanos ligados a una época chilena queda alterado por la evidente introducción de un orden novelesco que altera ese conocimiento. Los autores ligan a sus criaturas a una interpretación que las universaliza y, aparte cualquier purismo lógico, las sustancializa. Entre la realidad no-

velizada y la secuencia real del acontecer opera una suerte de encuentros iluminativos. Ni Barrios ni Durand quieren ofrecer simplemente un testimonio que, en definitiva siempre será opaco, sino conferir transparencia, recrear desde la ficción y asir poéticamente un fragmento del mundo. Y eso es lo que permite ver integradas en un mismo designio a *Gran Señor* y *Frontera*.

Sólo he querido indagar en estas páginas, con la mayor cautela, la relación entre dos vigorosas y ambiciosas novelas contemporáneas de Chile. Como lo sugieren muchos aspectos apenas soslayados, queda mucho por decir sobre ambas. Pero eso nos apartaría de nuestro enfoque crítico: sorprender sus afinidades, sus diferencias, desde el interior mismo del hecho narrativo. Quede como conclusión que tanto Eduardo Barrios como Luis Durand, más que a pautas teóricas muy elaboradas, se han visto enfrentados a una revisión del enfoque tradicional de la novela y que, frente a la crisis de la *mimesis* tal cual la entendió el realismo costumbrista, han optado por una audaz operación poética. Que ella no domine siempre o que se vuelva a veces ambigua no invalida la profunda actitud renovadora ni su fecundidad estética.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

Universidad Nacional de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

Sobre Barrios:

- ALONE: *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile, 1931. 79-80.
- BARRIOS, EDUARDO: *Gran señor y rajadiablos*. Santiago de Chile, 1948.
- CONCHA, EDMUNDO: "Gran señor y rajadiablos". *Atenea*, XCI, nov.-dic. 1948. 169-172.
- COTTO-THORNER, GUILLERMO: "Eduardo Barrios. Novelista de sentimiento" *Hispania*, XXXIV, August, 1951. 271-272.
- DECKER, DONALD M.: "Eduardo Barrios Talks about his *Novela*". *Hispania*, XLV, may. 1962. 254-258.

- DAVISON, NED J.: *Sobre Eduardo Barrios y otros*. Albuquerque, Nuevo México, 1966. 37-72.
- DAVISON, NED J.: "Sobre el arte de Eduardo Barrios". *Atenas*, CXLI, enero-marzo 1961. 88-94.
- FOQUELQUIST, DONALD F.: "Eduardo Barrios en su etapa actual". *Revista Iberoamericana*, XVIII, dic. 1952. 13-26.
- HAMILTON, CARLOS D.: "La novelística de Eduardo Barrios". *Cuadernos Americanos*, LXXXV, 1955. 280-292.
- LIVACIO GAZZANC, ERNESTO y ROA BLACK, ALEJA: *Literatura chilena*. Santiago de Chile, 1955.
- MUELLER, MARZEE ELIZABETH: "Eduardo Barrios: Psychological and regional Novelist." Unpublished Master's thesis, University of New México, 1949.
- ROSSEL, MILTON: El hombre y su psique en las novelas de Eduardo Barrios". *Atenea*, CXXXIX, jul.-set. 1960. 182-207.
- ROSSEL, MILTON: "Un novelista psicólogo". *Atenea*, LIX, 1940. 5-16.
- SPELL, JEFFERSON REA: "Tamura". *Hispania*, XXXI, may. 1948. 244-245.
- TORRES RÍOSECO, ARTURO: "Eduardo Barrios: Novelista chileno". *Hispania*, VIII, 1925. 43-44.
- "Gran señor y rajadiablos". *Occidental*, I, set. 1949. 14-16.
- Novelistas contemporáneos de América. Santiago de Chile, 1939. 213-249.
- Sobre Durand:*
- DURAND, LUIS: *Frontera*. Novela del sur. Santiago de Chile, Nacimiento, 1949.
- FUENZALIDA, HÉCTOR: "Luis Durand y sus novelas". *Atenea*, CXXXIX, juli.-set. 1960. 90-102.
- GALDAMES, LUIS: *Historia de Chile*, Santiago de Chile, 1938.
- GUANSE, DOMENEC: "Luis Durand o la amenidad recobrada". *Atenea*, CXIV, enero-febr. 1954. 104-108.
- HUERTA, ELEAZAR: "Recuerdo de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 13-18.
- MARTÍNEZ, CARLOS: "Discurso de ofrecimiento". Premio *Atenea* a Luis Durand por *Frontera*, *Atenea* XCIX, juli.-dic. 1950. 149-159.
- MONTENEGRO, ERNESTO: "La doble personalidad de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 19-22.
- PAGÉS LARRAYA, ANTONIO: "Luis Durand, escritor viviente". *Atenea*, CXXI, abril 1955. 41-46.
- *Presencia de Chile*, (sobre el libro del mismo título de Luis Durand). *La Nación*. Santiago de Chile, 26 jun. 1943.
- ROMERA, ANTONIO R.: "El bodegón en la obra de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 23-32.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: "Para una antología de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 69-106.
- URIARTE, FERNANDO: "Realidad y posibilidad de Luis Durand". *Atenea*, CXVIII, nov.-dic. 1954. 33-37.

REFLEJOS HOMÉRICOS EN LA OBRA DE BORGES

ADOLFO RUIZ DÍAZ

Un notable aliento épico recorre la obra de Borges. La afirmación resultará antojadiza, no lo ignoro, a quienes persisten en una imagen estrecha de este escritor. Quienes siguen juzgándolo ante todo y finalmente como un diestro constructor de artificios donde los grandes temas están ausentes. No me detendré en inútiles refutaciones. Prefiero mostrar cómo lo épico constituye una constante fundamental en Borges y referir, para mayor claridad, este rasgo a la presencia visible de Homero en un cuento, un ensayo y un poema.

La idea teórica de la épica es notoriamente insuficiente. Destaca la condición elevada de los personajes y la índole esforzada de las acciones. Subraya que esta nobleza debe ir acompañada de un sostenido decoro en la palabra y suele recordar, con el apoyo de Horacio, que el desarrollo debe concentrarse en torno a tales situaciones capitales sin diluirse en tramas excesivamente extensas. Todos estos requisitos son aceptablemente válidos referidos a la *Iliada*. Menos aplicables resultan a la *Odisea* y se vuelven cuestionables respecto a la *Farsalia* o las epopeyas medievales.

Cabe caracterizar lo épico desde instancias más esenciales. La épica busca narrarnos no una serie de peripecias sino la forzosidad de un destino. La disgregación en la mera variedad de episodios amenaza desde temprano la épica —se nota ya en la *Odisea*— y llega a adulterarla en las imitaciones tardías —como *Los Argonautas*, complicada novela de aventuras, prefiguración de libro de caballerías versificado en hexámetros.

El destino épico está inserto en un plan trascendente e inevitable. Frente a los demás hombres, el héroe parece gozar de una privilegiada autonomía. Desconoce las comunes servidumbres y gracias a poderes excepcionales cumple hazañas y soporta trabajos que mueven al asombro y resisten al tiempo.

Pero esta figura apenas si encubre la sujeción del héroe a las normas supremas. El héroe es el hombre que debe cumplir con un destino. No se olvide que en el mundo de la epopeya sólo los héroes padecen este aristocrático privilegio. El sentimiento de un destino realmente personal, para cada hombre, no se precisa acaso hasta los estoicos y no se afirma como creencia hasta el cristianismo.

El destino se presenta con autoridad avasalladora. Para ser él mismo, para forjar el hombre que su destino le asigna, el héroe pone su existencia al servicio de su vida. Mientras los hombres comunes procuran mantenerse en el mundo, el héroe lleva su existencia a tensiones máximas. La muerte es su culminación, su verdadera posesión de sí mismo. Visto en perspectiva cósmica, el héroe aparece manejado por los designios a menudo impenetrables de las divinidades. Pero sería falso inferir que el héroe es un mero juguete en manos del destino. La suerte heroica no se decide en términos tan simples.

El héroe no está manejado desde fuera, sino que vive su destino desde dentro con una lucidez insobornable. Más bien cabría decir que en los momentos en que el héroe se eleva hasta la altura a que aspira, participa de los designios de los dioses, colabora casi de igual a igual con ellos. La hombría del héroe envuelve siempre una connotación sobrehumana. Ella les comunica un prestigio distante y espléndido que se traduce en la inevitable soledad que los acompaña. La grandeza del héroe consiste en buena medida en afrontar la vida solo.

El cumplimiento de su destino absorbe al héroe épico. Su tarea no conoce el descanso. Los demás hombres pueden abandonarse a los halagos o huir a los peligros del mundo. Al fin y al cabo, lo que les interesa es seguir existiendo sin preocuparse por

las consecuencias de sus actos en el recuerdo que legarán a los otros. El héroe sabe que su destino es ejemplar y que cualquier acto suyo puede ser tomado como paradigma. El héroe lleva consigo una imagen a la cual ha de ajustar su conducta. La figura que hace ante los otros, su reputación, es vivida en términos de honor estricto. Tolerar cualquier erosión a su prestigio, no defender y enaltecer su honor equivale a traicionarse y a dejar un ejemplo de traición que manchará el verdadero orden del mundo. El héroe no puede tolerar que otro le haga sombra. Todo rival es su propia cara que lo desafía. La sospecha de que otro héroe se levanta en su camino lo obliga a medirse con él: no hay lugar más que para uno y cuál habrá de ser el elegido lo decidirá el desafío, la lucha, la muerte. Esta propia afirmación del héroe no vacila frente a actos que incurren en la bravuconada o la codicia. Ante todo le importa afirmarse y todo menoscabo de su prestigio repercutirá en la estimación que el héroe debe sentir por sí mismo. Porque el héroe debe estar seguro de su propia superioridad; los demás son los ciegos cuando se niegan a reconocerla. Su afán de riquezas nace del necesario esplendor que debe rodear su paso. Medirlo con pautas de ganancia es aceptar una óptica de hombre común, incapaz siempre de acabar de comprender al héroe. Los provechos lo obsesionan en tanto que traducen el esplendor necesario de la gloria.

Tampoco cede el héroe a la pasión amorosa. La mujer es ocasional en su vida. En el áspero mundo de la épica, la mujer desempeña un papel forzosamente secundario. Es uno de los elementos del prestigio, una oportunidad de conquista, un galardón y no una finalidad en ella misma. Cuando la importancia femenina crece, estamos ya en presencia de la intromisión en la épica de ingredientes que la debilitan y enderezan hacia otras interpretaciones poéticas. La insistencia de Odiseo en volver a su hogar junto con la fiel Penélope resulta ya algo dudosa. Es un rasgo humanizador que lo aproxima a la visión más cauta, más precavida, más *burguesa* que distingue a la *Odisea* de la *Iliada*. El héroe estima su casa, sin duda, como uno de los componentes que lo definen. Pero

la actitud heroica —que Corneille se esforzó por destacar en sus personajes— está en la firme despedida de Héctor o en el abandono de Dido por Eneas que obliga a tantos profesores, esposos irreprochables, a justificarlo ante sus alumnos: había que obedecer el decreto de los dioses y la actitud de Dido no coincidía con la de una viuda decente.

Los arquetipos literarios no quedan, en la concepción de Borges, circunscriptos a la literatura. Entre lo literario y lo real hay relaciones ocultas que el escritor investiga. Los arquetipos literarios y los motivos de la ficción son modelos que la realidad en sentido platónico imita. Comprender lo real significa rescatarlo de la marea de las contingencias y revelar la situación o idea arquetípica a que hombres y sucesos obedecen. Esta correspondencia se muestra a lo largo de toda la obra de Borges y constituye una doctrina poéticamente rigurosa que maneja con destreza los más finos instrumentos de la filosofía. Nos interesa particularmente ahora inquirir la presencia de arquetipos épicos. Un ejemplo de notable acuidad lo ofrece el poema "El Tango", *Antología personal*, 153).

El tono inicial es la pregunta elegíaca: ubi sunt, ¿dónde están? El poeta se pregunta si habrá lugares en el tiempo donde persista aquella *secta del cuchillo y del coraje* que le llegó ya en relatos oídos en la niñez y que puebla sin descanso su memoria.

*¿Dónde estarán aquéllos que pasaron,
Dejando a la epopeya un episodio,
Una fábula al tiempo, y que sin odio,
Lucro o pasión de amor se acuchillaron?*

*Los busco en su leyenda, en la postrera
Brasa que, a modo de una vaga rosa,
Guarda algo de esa chusma valerosa
De los corrales y de Balvanera.*

La búsqueda de los personajes reales insinúa ya su reducción a los esquemas o arquetipos. Las palabras epopeya y fábula desli-

zadas en el cuarteto preparan la aproximación de estos héroes orilleros a los héroes ilustres. Pero todavía hay nombres que persisten en el recuerdo y Borges se pregunta por el otro mundo que acaso habiten estas sombras. Fugazmente se insinúa la posibilidad de un descenso a los infiernos, una suerte de nekuia como la cumplida por Ulises. Pero, constata el poeta, es inútil demorarse en la pesquisa de particularidades. El tiempo parece haberse ensañado con los hombres de las esquinas que pisaban fuerte en los años bravos del fin de siglo:

*Una mitología de puñales
Lentamente se anula en el olvido;
Una canción de gesta se ha perdido
En sórdidas noticias policiales.*

A epopeya y fábula se agregan otras dos palabras significativas: mitología y canción de gesta. Pero esta vez el olvido ha sido más fuerte y el esfuerzo de recuperar a los orilleros llevándolos a la épica fracasa. O, si se prefiere, y esta conjetura parece más acorde con el poema, el malevaje ya no guarda suficiente precisión para ser evocado de cuerpo entero y, sin embargo, se halla ligado con recuerdos personales del poeta que son, con otra suerte de minuciosidad, ese mismo pasado. Para decirlo de otro modo, la posibilidad épica se ha transformado en emoción lírica. Por eso, hay que buscarlos no en la memoria de callejones irremediabilmente perdidos o en anécdotas que los nuevos tiempos han rebajado a una triste condición policíaca, sino en la música, a la vez impersonal, capaz de hablar a todos los hombres, e irreductiblemente evocadora: dice a cada uno de nosotros lo que cada cual guarda. Esta virtud de la música, dice Borges en otra parte, sólo la logra la poesía más alta y es también ejercida por la mitología. El tránsito de la mitología fracasada a la música no es, pues, casual en el poema. Responde, como es habitual en Borges, a una premeditación siempre alerta.

*Hay otra brasa, otra candente rosa
De la ceniza que los guarda enteros;
Ahí están los soberbios cuchilleros
Y el peso de la daga silenciosa.*

*Aunque la daga hostil o esa otra daga,
El tiempo, los perdieron en el fango,
Hoy, más allá del tiempo y de la aciagā
Muerte, esos muertos viven en el tango.*

Pero la imposibilidad de recuperar la epopeya que compusieron no hace sino corroborar el carácter épico de los orilleros. Son hombres puestos al peligro, que sólo atienden a su fama de varones y que luchan por imponer el fulgor de su coraje. Sólo los guía esta fidelidad al destino. No los mueve, afirma Borges, ni el odio, ni la pasión amorosa ni el lucro. Es una guapeza gratuita que se despliega por la alegría de su exhibición famosa. Porque estos héroes de las esquinas también gustan ser recordados en la voz de los poetas, se saben ligados a la música.

Esta doble presencia de lejanía y precisión, de olvido y recuperación que recorre "El Tango" es un rasgo esencial de la invención poética. Cantar un mundo, recuperar una epopeya significa encontrarla dolorosamente en nosotros mismos y como dictada por circunstancias que parecen encaminadas al tormento y no a los ordenados asombros del poema. Borges encuentra el mejor símbolo de esta búsqueda en la figura legendaria de Homero. Quizás podría verse en este Homero que Borges nos presenta todo un arte poética. Sólo diré ahora lo más indispensable para esta revista de connotaciones épicas que he encarado.

En *El hacedor* se nos presenta un hombre inmerso en la diversidad del contorno. Vive, disfruta y padece el aluvión de las cosas, de los hombres, de los acontecimientos. En esta existencia volcada hacia afuera lo sorprende una comprobación dolorosa. El mundo circundante empieza a borrarse. Se está quedando ciego. Un desamparado estupor se apodera de este hombre. ¿Está condenado a

perder lo que hasta ahora ha constituido su vida? ¿Habrán de absorberlo las sombras irremediables? Pero una mañana despierta con una nueva esperanza. Su vida ha adquirido un sentido nuevo. Descubre que su memoria guarda un mundo tan diverso y tan inagotable como el que huye de sus ojos. La revelación lo abrumba con una suerte de alegría. Su mundo anterior empieza a volverse ilusorio frente a las riquezas que su intimidad despliega. Poco a poco, con lucidez creciente desciende a su pasado, empieza a descifrar y comprender su vida. Encuentra en ella los acontecimientos que la presiden y, liberados de las incitaciones externas, le proporcionan una verdad que antes no sospechaba. En este descenso hacia sí mismo, en fin, encuentra el canto que le deparaba el destino, la música de que era prodigiosamente dueño. Ciego, solo, se adueña de los heámetros que lo habitaban.

Hay una primera comprobación que nadie pasará por alto. La coincidencia entre esta ceguera del griego simbólico y la que ha tocado al propio Borges. Pero en vez de perderse en confesiones o comprobaciones biográficas, Borges prefiere inquirir algo más hondo. En vez de preguntarse por la condición particular de Homero o de Borges, hay en esta parábola una enseñanza arquetípica. Está, por lo pronto, la relación del poeta con el mundo, la verdadera posesión poética de las cosas.

El mundo sólo le pertenece al poeta cuando lo ha perdido como hombre común —hombre lanzado al torbellino de las cosas— y lo ha recuperado en la interioridad realmente suya de poeta. El desorden de la existencia se ordena en precisiones musicales. La conquista del verso es el premio de esta ascética iluminadora. El mundo verdadero está en nosotros porque nuestra alma, como creía Plotino, es de condición más próxima a los arquetipos que las imitaciones impresas en la materia. El descenso interior que la ceguera facilita es, a la vez, un ascenso hacia los arquetipos luminosos, los modelos inmutables donde la inteligibilidad reside.

Este simbolismo de la ceguera de Homero no es invención de Borges. Una vez más se advierte cómo los motivos de secular prestigio son las formas donde su pensamiento adquiere mayor inten-

sidad literaria. La cultura y la experiencia personal son en Borges rigurosamente inseparables. Aun la erudición más ardua cobra en Borges un valor de íntima proyección, de solidaridad completa con el pasado. Esta bella versión de *El hacedor* facilita un nuestra excelente de cuanto decimos.

La razón decisiva de la condenación platónica a los poetas consiste en su condición de imitadores de imitaciones. En vez de imitar los arquetipos, los poetas se entregan a la multiplicidad de las apariencias. Las cosas son imitaciones de las ideas; incapaces de elevarse hacia éstas, los poetas nos ofrecen imitaciones de las cosas. La poesía queda un grado por debajo de lo sensible en cuanto plenitud ontológica y por ello los poetas no tienen derecho al rango de educadores que tradicionalmente los griegos les habían atribuido. Su pretensión queda reducida a un engaño y el poeta ha de quedar sometido a la vigilancia del filósofo.

En el *Fedro*, Platón alude a la ceguera de Homero. Éste y Estesícoro fueron heridos por la ceguera como castigo por haber denigrado a Helena. Estesícoro compuso una palinodia y recobró la vista; Homero, que desdeñó o ignoró esta mágica retractación, permaneció ciego. El neoplatónico Hermias ha comentado el pasaje. Para Platón, nos dice, la ceguera de Homero encierra un sentido alegórico. Homero ha limitado su mirada a la belleza corporal, ha permanecido ciego a la verdadera belleza, la inteligible. Estesícoro, en cambio, se ha elevado hacia la belleza ideal sin ceder a los engaños de las apariencias: ha recobrado la vista. Sócrates, por su parte, ha sabido discernir entre las dos clases de belleza. Ha cerrado los ojos a la inferior para contemplar la de las alturas. Pero esta explicación más o menos ortodoxa no satisface a Hermias. Busca otra que vindique a Homero y lo coloque por encima de Estesícoro y aun de Sócrates. Esta es la interpretación que nos interesa. El procedimiento es eficazmente sencillo. Le basta invertir los términos. Estesícoro recobra la visión, pero es la visión de las bellezas sensibles. Homero mantiene sus ojos cerrados, persiste en la aparente ceguera. Es que sus ojos están vueltos a la contemplación interior, se esfuerzan en recobrar la verdad contra las seducciones visibles.

También Proclo alude a la ceguera de Homero. El cantor de Helena ha tratado la historia de la fatal esposa de Menelao con un alma más pura, *más perfecta* que Estesícoro. La belleza verdadera aparece ante sus ojos apagados.

Esta concepción estética reposa en Plotino. Contra Platón, Plotino afirma que el arte no es una copia de la naturaleza. El artista no toma por modelos los objetos sensibles, sino que los encuentra en sí mismo.

El poeta, pues, recupera el pasado encontrándolo en sí mismo. Sería un error, sin embargo, considerar que esta recuperación se limita al tiempo vivido por el poeta. No se trata de una captación subjetiva sino, esto es lo importante, de una universalización de la experiencia. La doctrina plotiniana y las observaciones precedentes sobre Homero aclaran suficientemente el proceso. El poeta lleva su experiencia individual al plano de las ideas que brillan en el interior de su alma. Esta asimilación purifica los acontecimientos de su ganga contingente y hace aparecer en ellos lo que tienen de realmente válido para todos los hombres y, por supuesto, para el total funcionamiento cósmico. El poeta rehace en sentido inverso el camino de la plasmación universal. Lo mismo que los personajes de las orillas perduran con universalidad tenaz en el rasgueo de la guitarra, la música de los hexámetros ennoblece las guerras y las errabundas peripecias marinas. La *Ilíada* ya no es un episodio sino un símbolo indestructible de la ciudad asediada, una rumorosa fiesta de la hombría. Las azarasas navegaciones de Odiseo se desprecupan de sus alusiones geográficas. Es el hombre que contra todas las asechanzas de la suerte y los rencores de los dioses se esfuerza por volver a la patria, lucha por salvar su vida y asegurar el retorno de los suyos. Los intérpretes alegóricos de la Antigüedad vieron en las aventuras de Odiseo una imagen de las ambulaciones del alma perdida en el mundo de la materia. Borges leerá en el destino de Odiseo la esencia verdadera de la poesía, que es, a su modo, interiorización, retorno a la patria.

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.*

(A. P.)

Esta universal proyección de la poesía significa que sus símbolos están siempre presentes a lo largo de la historia humana. Son las formas que la presiden y descifran. Acaso su trama secreta. Una obra poética no se agota en ninguno de sus momentos. El tiempo que recorre se incorpora a su sentido, lo enriquece y profundiza. Del mismo modo que un hombre está en su leyenda y, a veces, con más precisión que en su biografía, el poema cobra nuevas versiones, nuevos poderes en quienes lo leen y lo viven. En "La busca de Averroes", el filósofo musulmán afirma con emoción que un poema dictado por la añoranza de Orinete, le sirvió a él, desterrado en África para expresar su dolor por la España lejana... *el tiempo que despoja los alcázares, enriquece los versos* (p. 92).

Entre las tradiciones más pobladas de nuestra historia está la homérica. Es una leyenda tan intensa y apasionante como la que el aedo forjó para sus héroes.

La tradición homérica ha proporcionado a Borges tema para uno de sus cuentos: "El inmortal". Es un símbolo de las imágenes que el tiempo maquina y que, en su diversidad, dicen una verdad que es más fuerte que los años.

En el último de los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope vendidos por el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, a la princesa de Lucinge se halló un manuscrito redactado en inglés y abundante en latinismos. Borges dice ofrecernos una versión literal. Lo prosa del cuento exhibe, en efecto, una notable destreza lingüística. Sus giros traslucen los giros del fabuloso original y le comunican un sugestivo sabor antiguo que favorece la arcaica nobleza del relato. Sugiero que alguien más versado que yo en estos ajetreos gramaticales se demore en el estudio de la prosa deliberadamente latinizada de este cuento. El tema no es ocioso para más vastas cosechas críticas. El latín es una de las herramientas funda-

mentales de Borges, la clave de un estilo que llega a la fluidez familiar sin sacrificar la elegancia.

En el párrafo inicial se nos comunica una noticia que marca la intensión simbólica del relato.

“En octubre, la princesa oyó por un pasajero del Zeus que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la Isla de Ios”.

El narrador es un tribuno romano, en tiempos del emperador Diocleciano. Creyéndose postergado en los azares de una guerra en Mauritania, recibe la confesión de un jinete que llega de Oriente.

“Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes, anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río.”

Movido por esta decisión el tribuno decide llegar a la Ciudad. La travesía es penosa hasta lo increíble. Los seres extraños y los males de las tierras lejanas relajan la disciplina, corrompen y atormentan a los expedicionarios.

“Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte. Entonces comenzaron las deserciones; muy poco después, los motines.”

Enterado de que se trama asesinarlo, el tribuno huye. Erra, herido, sin encontrar agua, dejando el camino al arbitrio del caballo.

“En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había

un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.”

El tribuno recobra el sentido en un nicho cavado en una ladera. Está tirado y maniatado. En el valle corre un arroyo turbio, arenoso. En la margen opuesta, sobre una meseta de piedras, se levantan arcos, frontispicios y foros. Es la Ciudad de los Inmortales.

“Un centenar de nichos irregulares, análogos al mío, surcaba la montaña. y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezuquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Árabe y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes”.

El tribuno consigue despeñarse por la ladera y llegar al arroyo. Bebe. Unas palabras brotan inexplicablemente de sus labios: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...*

Pasan días y noches. Marco Flaminio consigue cortar sus ligaduras, come, como los seres abominables, carne de serpiente. Consigue, por fin, escapar y se dirige a la Ciudad de los Inmortales. Tres trogloditas lo siguen. Uno de ellos persiste, con tenacidad de perro, en acompañarlo hasta que pisa la sombra de los muros de la Ciudad ansiada. Ingresas en ella. Recorre corredores laberínticos de engañosa arquitectura. Por fin llega a una especie de patio: en lo alto brilla el cielo.

“Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones, fronteras triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad”.

La ciudad lo impresiona como antiquísima: anterior a los hombres, obra de obreros inmortales. La arquitectura carece de fin: parece, piensa el tribuno, obra de dioses locos.

“Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración,, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.”

La impresión es de un caos monstruoso. Una heterogénea y abrumadora acumulación sin otro sentido que el horror minucioso y gigantesco.

Consigue evadirse. Al salir, encuentra al troglodita en la boca de la caverna. Tirado en la arena, traza signos que corrige y acaba por borrar con la palma y el antebrazo. Marco Flaminio concibe el propósito de enseñarle a hablar.

“La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví fracasar. Los arbitrios, el rigor y la obstinación fueron del todo vanos. Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos que yo procuraba inculcarle. A unos pasos de mí, era como si estuviera muy lejos.”

Cuando la incomunicación parece definitiva, ocurre una circunstancia asombrosa. Llueve. Los trogloditas corren a recibir, *en una especie de éxtasis*, el don del agua celeste. Argos gime bajo el milagro. Por la cara le corre el agua aumentada por lágrimas. Marco lo llama por su nombre.

“Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras: Argos, perro de Ulises. Y después, también sin mirarme: Este perro tirado en el estiércol.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la Odisea. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años que la inventé.”

Ese día, M. Flaminio cree haber dilucidado el misterio. Los trogloditas son los inmortales y el turbio arroyo es el río que buscaba

el jinete venido de oriente cuya revelación lo impulsó a la aventura. La Ciudad es una parodia horrenda: los inmortales habían destruido la original nueve siglos antes y con los restos contruyeron la que ahora simboliza la irracionalidad incomprensible del mundo. Después, renuncian a todo, se sumergen en una meditación olvidada del contorno.

“Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.”

La reflexión lleva a M. Flaminio a conclusiones ambiguas. En un número de años suficiente, un hombre puede conocer todas las experiencias humanas. Los hechos mismos acaso obedecen a una ley de equilibrio y compensaciones. La mala acción de hoy impedirá volver a cometerla: es la condición para realizar otra, buena, en el futuro. Los Inmortales se entregan así a una pasividad que pretenden absoluta.

“Homero compuso la Odisea; postulando un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres.”

Separándose de Homero a las puertas de Tánger y, según cree recordar M. Flaminio, sin decirse adiós, el romano sigue ambulando por el mundo. Se suceden países y fechas. Fácilmente se reconoce en algunas de ellas su vinculación con la tradición homérica. Hacia 1729 discute con un italiano llamado Giambattista el origen de la *Iliada* y sus razones me parecieron irrefutables.

“En Aberdeen, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite.” ...“El cuatro de

octubre octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea. (Hay una tachadura en el manuscrito; quizás el nombre del puerto ha sido borrado). Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados. En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.”

Cada hecho, cada cosa tiene su opuesto. Al río que da la inmortalidad, hay otro que nos devuelve a la muerte. M. Flaminio, ya hombre como todos, revisa sus páginas. Cree percibir en ellas algo de falso. Quizás, piensa, se deba a la acumulación de rasgos circunstanciales, recurso aprendido de los poetas y que atribuye a la memoria la prolijidad que pertenece a los hechos. Pero hay algo más, más íntimo y que toca lo increíble.

Flaminio Rufo comprende que en su historia se mezclan sucesos ocurridos a dos hombres diferentes. No transcribiré los detalles. Baste un ejemplo:

“En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves”.

Otras instancias análogas llevan a la conclusión incontrovertible: *Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.*

El relato trae una breve postdata de 1950. Borges nos informa que un comentarista —el doctor Nahum Cordovero— infiere, basándose en las interpolaciones del manuscrito encontrado en la *Iliada* de Pope, que es apócrifo. No a otra conclusión puede llegarse —decreta el erudito— en un texto que usa como fuentes a Plinio, Thomas De Quincey, Descartes, Bernard Shaw. Borges no comparte este dictamen.

“Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan

imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos."

El cuento, uno de los más densos de Borges, ofrece varias posibilidades interpretativas. Uno de sus motivos es la inmortalidad, muchas otras veces meditada por el escritor. En este caso se la interpreta como un agotamiento fatal de los acontecimientos asignados a la vida. Esta es incompatible con una duración infinita. El solo pensamiento de que viviremos siempre nos quita la obligación de elegir un camino con preferencia a otros. Suprimida la urgencia de optar, esencial a la vida, que le imponen los días contados, el existir se sume en una indiferencia casi invencible. Sólo muy de tarde en tarde algún acontecimiento excepcional podrá, tal vez, disipar su apatía. Así la lluvia que cae sobre las laderas quemadas donde habitan los pobres inmortales.

En este esquema, hay un rasgo que particularmente nos interesa. Me refiero al carácter agotable, cerrado, de las posibles experiencias humanas. Un hombre que viviera un número suficiente de días podría conocer la experiencia humana entera. Pero no es necesario imaginar este portento. Basta con recapacitar que quizás ya la historia ha visitado todas sus posibilidades. Quizás, inclusive, esto sucede ya hace muchos siglos. Toda novedad es, por consiguiente, ilusoria. Sólo la ignorancia reviste a los hechos que vivimos, hombres con un larguísimo pasado, de ilusoria frescura. Cada una de nuestras experiencias no hace sino repetir la que otro hombre ya tuvo. El castigo de los inmortales se extiende a nosotros. A medida que nuestro saber del pasado crece, a medida que la cultura acumulada se nos hace accesible, estamos expuestos a caer en la convicción que paralizaba a los pobres trogloditas que descubrió con horror el tribuno romano. Todo acto es una repetición, toda novedad, un recuerdo.

Este descubrimiento es también una reiteración. Borges nos lo advierte en el epígrafe del cuento y que, en cierto modo, lo resume. *Salomón dice Nada hay nuevo bajo el sol; así como Platón imaginaba "que todo conocimiento no era sino remembranza"; así*

Salomón pronunció su sentencia, "que toda novedad no es sino olvido." (Ensayos, 58)

Según propia manifestación, Borges se ha sentido atraído con particular fascinación por el principio de los indiscernibles de Leibniz. En particular, por sus posibilidades literarias. Aquí tenemos una muestra de ello. Dos hombres que pasan por la misma experiencia son, en tanto la viven, el mismo hombre. Todos los hombres que leen un soneto de Shakespeare, son Shakespeare. Si la vida es un elenco finito, como se afirma en "El Inmortal" somos los hombres del pasado cuyas experiencias repetimos. Por ejemplo, sólo tenemos palabras ya acuñadas y ya dichas para expresar lo que creemos que es solo nuestro. La sola expresión verbal de una experiencia equivale a sumirla en el fondo común de los hombres: deja de ser ilusoria o realmente nuestra.

Esta aniquilación individual que la palabra comporta tiene su contrapartida. Gracias a ella existe la poesía. Gracias a ella la poesía, nacida en circunstancias limitadas, adquiere resonancias indefinidas. La grandeza de un poeta se mide por su identificación con los demás hombres, no por el sonido insólito, inconfundible de su voz. Frente al lirismo de la estética moderna con su culto de la originalidad individual, Borges sostiene la doctrina que está a la base de la épica. El aedo —o el bardo— es el cantor de un pasado compartido. Sus voces son las de su pueblo entero y en Homero llega a ser la de todos los hombres. Este poderío universal que borra las diferencias, los lugares, las fechas, aproxima, ya lo hemos dicho, la poesía a la música. Así como compartimos las hazañas de sitiadores y sitiados en Ilión, los compases de un tango crean en nosotros un pasado ilusorio de coraje que es el verdaderamente nuestro mientras la música dura. Homero, que anticipó tantas experiencias del hombre, conoció como castigo a su inmortalidad la experiencia de su futuro en la memoria y el olvido de los siglos venideros. El tribuno que buscó y encontró la Ciudad de los Inmortales era, como lo entrevió después, como nosotros lo entreveremos, una reencarnación de Homero. Le tocó la suerte de despertar, como a Sócrates en *Teeteo*, los saberes dormidos en el viejo poeta

que ya sabía de sus epopeyas menos que el rapsoda más pobre. Ambos, distanciados en el tiempo, son el mismo hombre por obra de los versos que comparten. Por eso el relato nos lo insinúa con una frase de apariencia trivial que empieza a recorrer el sentido profundo del relato.

“Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, i el fiel presagio de otros que en el futuro, lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós.”

La historia necesita de periódicas destrucciones para mantener en los hombres la ilusión de una vida sin repeticiones. Los propios inmortales lo han comprendido. Tal es el sentido —uno de los sentidos, al menos— de la conducta seguida con la Ciudad. Si ésta se hubiera mantenido intacta, los hombres venideros habrían caído en la apatía invencible de los inmortales. Homero, que cantó la destrucción de una ciudad, aconseja que la Ciudad perfecta sufra la misma suerte de Troya. Su reedificación caprichosa es una imagen del tiempo. La tradición sólo nos ofrece restos acumulados del pasado. Su orden se ha perdido. Así podemos soñar con descubrir ciudades remotas y recobrar, sin acabar de poseerlos nunca, los monumentos en que los antiguos dijeron todo lo que podía decirse.

Sólo recordaré que estas destrucciones pueden tomar una forma inteligible. Me refiero a la doctrina de los ciclos a la cual, dice Borges, suele regresar su pensamiento sin hastío.

Homero, el mundo épico, ofrecen así en la obra de Borges estímulo y fundamento para una teoría del poeta —*El hacedor*— y llegan en “El Inmortal” a una visión total del pasado y del porvenir del hombre. El cuento lleva implícita una filosofía de la cultura, desoladora y precisa, algunos de cuyos rasgos he querido destacar en estas páginas.

El estilo de Borges corrobora esta aceptación del pasado omnisciente. La erudición es uno de sus instrumentos constantes. Erudición e imaginación son en él inseparables y cumplen la función de subrayar, en una rica gama de flexiones, la colaboración de la memoria y el olvido que rige toda invención humana. Esta presencia del pasado llega, a la manera de algunos medievales, a concebir el universo como un libro. Muchas frases, muchas palabras están borradas o nos son incomprensibles. Acaso nosotros mismos no seamos otra cosa que ínfimos componentes en la gramática adoptada por la eternidad. Cada vida reitera situaciones que el gran Autor había previsto de una vez pasa siempre. Los guapos porteños son versiones de una épica que no encontró su Homero, pero que vive en el tango. Las luchas de nuestros montoneros recobran, al ser narradas, giros de la *Iliada*.

La conciencia de vivir en una época sin gloria y ser el heredero de nombres llenos de galopes y entreveros acompaña la obra de Borges. Sus largas cavilaciones, su pudor al confesarse un mero escritor, su reconocimiento de haber vivido sin riesgos totales, son otras tantas pruebas de esta nostalgia peleadora. También Borges, en un Buenos Aires que cambia y se modifica sin descanso, donde las huellas del pasado reciente son ya ínfimas, evoca, a veces, la figura del tribuno romano perdido en el laberinto. Le basta un leve símbolo —...una tapia celeste, / una higuera sombría y una vereda rota— para hacerse la ilusión de que las calles del pasado no han muerto. Sus ojos que casi no distinguen, lo ayudan a conversar con la casa de Adrogué o soñar con los abuelos. Este sentimiento de pertenecer a una generación final de argentinos —los últimos criollos nietos del coraje feliz y de la lenta llanura— lo aproxima aún más al fondo de la épica. Porque la épica es una búsqueda del tiempo perdido. En la *Iliada* y en el *Beowulf*, el poeta reitera que ya no hay hombres como aquéllos. Son libros melancólicos de donde se sale con la convicción de nuestra pequeñez y de nuestra pesada rutina. La realidad no coincide con los géneros literarios. Si se prefiere, los mezcla a la manera romántica. La épica y la elegía se confunden.

ADOLFO RUIZ DÍAZ

ALBERT SAMAIN Y LOS SONETOS DE LOS CREPÚSCULOS DEL JARDÍN DE LEOPOLDO LUGONES

ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Desde hace varios años ha dejado de interesar lo que en su momento se llamó *el pleito Lugones - Herrera y Reissig*. Fallado en favor del poeta argentino con pruebas irrefutables, nada quedaría ya por decir. Sin embargo algo perdura del discutido caso, que todavía no ha sido discernido con toda claridad: la influencia de Albert Samain sobre Lugones en los sonetos de *Los Crepúsculos del Jardín* (1905), especialmente en los de la serie de *Los doce gozos*. Sabemos que estos poemas fueron publicados en 1898 y comienzos de 1899 en las revistas *Iris* y *La Quincena* de Buenos Aires.¹ Más aún, un año antes en agosto de 1897, *La Revista Nacional* de Montevideo había incluido en sus páginas el soneto *El pañuelo* que luego aparecería en *Los Crepúsculos del Jardín* con algunas variantes². Si consideramos las fechas en que fueron publicados los libros del poeta francés, llegamos a la conclusión que solo *Au jardin de l'Infante* pudo haber influido en estas composiciones del argentino pues apareció en 1893. *Aux flances du vase* es ya de 1898 y *Chariot d'or*, lo es de 1901. Es decir que debemos limitar al primer libro la búsqueda de las presuntas similitudes.

1 VÍCTOR PÉREZ PETIT. "El pleito Lugones - Herrera y Reissig". *Nosotros* Núm. 26 - 28, mayo - julio de 1938.

2 JOSÉ PEREIRA RODRÍGUEZ. "El caso Lugones - Herrera y Reissig". *Nosotros*. Núm. 26 - 28, mayo - julio de 1938.

Pero antes queremos señalar algo. Leopoldo Lugones que con altísima ética intelectual soportó la falsa acusación de ser imitador de Herrera y Reissig —cuando lo sucedido era lo contrario— en una carta de 1914 dirigida al Dr. Asdrúbal E. Delgado ³, negó que la peculiaridad de su estilo en los sonetos impugnados, proviniera del poeta francés: *Aquella forma de soneto cuya novedad principal consiste en el manejo del endecasílabo* —(por donde tampoco pudo ser imitación de Samain)— *me vino por tendencia personal, constituyendo mi estilo poético....* Sin embargo, aquella *novedad* no consistió solamente en el *manejo del endecasílabo*. Hay en *Los doce gozos* y en los sonetos similares de los *Crepúsculos del Jardín*, un compuesto de elementos que provienen de la tradición poética francesa a partir del Parnaso y que Lugones —como lo hiciera Rubén Darío en otra perspectiva— aprovechó y reelaboró con una óptica particular.

Y hay algo más que nunca fue señalado: antes que Lugones y por lo tanto antes que Horacio Quiroga y Herrera y Reissig, ese *estilo* poético que provocara el conflicto de las influencias, ya tenía un claro antecedente argentino. Un poeta menor de nuestro parnaso, fácilmente olvidable ante el resplandor de otros, publicó un año antes de que apareciera *El pañuelo*, un soneto en el que ya estaba el *descubrimiento* de Lugones. Su autor, Leopoldo Díaz, lo ofreció en *La Nación* del 14 de septiembre de 1896. Los tercetos finales que transcribimos, fueron evidentemente recordados por el poeta que dos años después publicaría *Los doce gozos*.

*Cayó la flor y doblégó en la urna
su fúnebre corona taciturna
cual simbólica imagen de lo inerte*

*mientras el astro como esquife indiano
de vela de ámbar, se perdió en lo arcano
con rumbo a las riberas de la muerte.*

Este soneto —tal vez haya otros— agrega un antecedente de fundamental importancia —y en cierto modo anula lo actuado— al

3 JOSÉ PEREIRA RODRÍGUEZ. Ob. cit.

famoso *pleito* que desencadenara en 1912 el crítico venezolano Rufino Blanco Fombona y, además, nos ofrece una influencia en el estilo de *Los doce gozos*, que no es la directa de Albert Samain.

Pasando por alto algunas similitudes de lenguaje y algunos versos⁴ que han sido presentados como pruebas de imitación o influencia, tratemos de relacionar a Lugones de un modo más íntimo con el lírico francés.

Au jardin de l'Infante, su libro más difundido, ostenta ya desde el título, algo que compartirá con nuestro poeta: el jardín y sus ambientes propicios al amor discreto, a la elegancia difícil de lo sentimental, al velo crepuscular del eros. Raras veces los artistas de este período vieron jardines matinales: sus parques tenían una sola hora, la del ocaso y sus ojos miraban siempre un repetido espejismo de lagos, glorietas y soledad de dos furtivos amantes más o menos idealizados. Más que simples decorados, los jardines, en nuestro modernismo simbolista, fueron *un estado del alma*.

Jardines de Francia llamó Enrique González Martínez a su muy leída, entonces, recopilación de versiones de poetas franceses de esa época. Herrera y Reissig contribuyó a la exquisita jardinería poética con sus *Parques abandonados*.

Una temática de jardines y ocasos algo cercana aunque modulada en forma muy distinta, aproxima a Samain y Lugones. También el aseo formal, más cuidado en Samain, el rechazo de todo prosaísmo no necesario a la expresión (hablamos de *Los doce gozos*), la morosidad del ojo en su paseo por el paisaje, el gusto por el lujo, cierta *debilidad* aristocrática. Esta zona común se ensancha si atendemos al vocabulario cuidadosamente elegido, a los rasgos impresionistas de estilo, a una contenida actitud sentimental ante la dualidad hombre-paisaje.

4 JORGE L. BORGES. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires. 1955. Compara dos versos: *...Le dernier rayon agonise à tes vagues*. Y *Se apagó en tu collar la última gema...* Se podrían agregar algunos otros. A veces Lugones mejora al poeta francés, por ejemplo: *Voici que les jardins de la Nuit vont fleurir*. Nuestro poeta enriquece la imagen de este modo: *A la hora en que el crepúsculo surgía / como un vago jardín tras de los mares*.

Sin embargo, penetrando más agudamente en las obras cotejadas, el lector observa diferencias notables en la tensión de la cuerda expresiva ante temas muy parecidos o semejantes.

Lugones, por ejemplo, hace correr un *frisson* sensual por su verso de amor que no encontramos en Samain.

*Mientras en las espumas del torrente
deshojaba tu amor sus primaveras
de muselina, reveló el ambiente
la armoniosa amplitud de tus caderas...*

Nótese que en este incitante semi-desnudo hay una transgresión del tópico romántico-modernista de la delgadez y estilización femenina. Las venus de Puvis de Chavannes se truecan por las venus de Toulouse-Lautrec, de grueso muslo provocativo.

En cambio, ¿cuál es el Eros de la poesía de Samain? Tomemos algunos ejemplos de *Au Jardín de l'Infante*:

*Et mon amour qui s'exacerbe
dans ton silence superbe
cherche en vain, sans trouver la paix
ce je ne sais quoi de ton âme
de ton coeur, de tes sens, o femme,
qu'il ne possèdera jamais. (El subrayado es nuestro.)*

.....

*Et tel coeur d'ombre chaste, embaumé de mystère,
où veille, comme le rubis d'un lampadaire,
nuit et jour, un amour mystique et solitaire.*

.....

*Et tu sembles, dans l'air nocturne,
dure et fatale comme l'urne
impénétrable d'un tombeau.*

Algunas veces los enamorados que pasan por los parques de Samain, entran en contactos más íntimos; sin embargo, toda sensualidad posible está neutralizada por el contexto en que se presenta.

*Comme pour saluer les étoiles premières
nos voix de confidences au calme des claières
montent, pures dans l'ombre, ainsi que des prières
et je baise ta chair angélique aux paupières.*

Luego de las confidencias que han subido, puras como una oración, el beso se deshace sobre una carne angélica. Nada más alejado de la sensualidad que este beso *sororal* como diría Lugones.

Veamos otro ejemplo:

*Oh! écoute la Symphonie;
rien n'est doux comme l'agonie
de la lèvre à la lèvre unie
dans la musique indéfinie.*

Lugones ofrece un cuadro similar en el soneto *Paradisíaca*; pero el beso, inspirado por el Azul, por Dios, oscurece su inocencia en el contorno impregnado de sugerencias sensuales: *La dorada serpiente de mis males; la invasora suavidad de un mimo; bajo el caduco sátiro de yeso.*

El Eros espiritualizado, indefinido, sin densidad carnal, es el dominante en el francés. En cambio podría hablarse, en Lugones, de un donjuanismo fetichista, de orgullosa virilidad volcada en la mujer carnal. Donjuanismo que oscila entre la frivolidad de los detalles íntimos y cierta tristeza a veces generada por el amor cumplido o no, que trae pensamientos melancólicos:

*Pidiéndome la muerte tus collares
y su pompa fluvial de pedrería
desprendiste con trágica alegría
se ensangrentó de púrpuras solares.
Sobre tus bizantinos alamares
gusté infinitamente tu agonía,
a la hora en que el crepúsculo surgía
como un vago jardín tras de los mares.*

Lugones, aún a pesar del cristal estilístico que deforma lo cotidiano para conformarlo estéticamente; a pesar del marco espiritualizado o frívolo en que sus seres se aman, erige el mundo del Eros triunfante.

Samain diluye en paisajes similares un concepto ideal y tímido del amor como vaga apariencia que una individuación apenas definida existencialmente, hace visible. A este espiritualizado amor de Andrógino o Narciso responde Lugones:

*Abrióse con exótica eficacia
tu enagua de surá, y el viejo banco
sintió gemir sobre tu activo flanco
el vigor de mi torva aristocracia.*

La concepción del amor, expuesta en *Las Montañas del Oro* como conflicto entre el amor - sexo (crímen) y el amor - espíritu (pureza) ha variado en Lugones, quien asume ahora una actitud sensual, a veces frívola, aunque no exenta de melancolía.

De las dos actitudes que hemos señalado, en Samain y en el autor de *Los Crepúsculos*, frente al amor, se desprenden también otras diferencias menores. De este libro dijo Roberto Giusti: *Y cómo han de gozar de su lectura las señoritas, al dar con un modisto tan ducho en vestirlas y desvestirlas, prenda por prenda....*⁵. Recordemos:

*...La breve arruga de tu media lila...
...y sobre el broche de tu liga crema...
...y mientras Clori con fingido enojo
sonreía ajustando su camisa...*

¿Obedece esta actitud de Lugones, frívola, elegante, colorista, a una necesidad íntima de redimirse de lo tremendo y tenebroso de su libro anterior, o se trata simplemente de un juego banal para señoritas de buen gusto, como afirmaba Giusti? Creemos en la dicotomía de Lugones, pero en una dicotomía compensatoria. *Las Montañas del Oro* están en un extremo, *Los Crepúsculos* y *Lunario Sentimental* en otro. Pero en *Las Montañas* ya están implícitas algunas de las tendencias de *Crepúsculos*, así como en estos se da, formal y estilísticamente, lo esencial del *Lunario*. Es decir que sus dos actitudes, una vital, tremendista, profética, la otra esteticista e irónica, se ofrecen al

⁵ ROBERTO GIUSTI. *Nuestros poetas jóvenes*. Buenos Aires. 1911.

mismo tiempo y se implican mutuamente. (Así lo prueba, como lo hemos dicho ya, el hecho de que publicara en la época de su primer libro, en distintas revistas, composiciones del libro de 1905).

Samain es siempre uno, el mismo, sin situaciones extremas, sin contradicción evidente. Su falta de decorado colorista, de retratos personales, de *maquillage* plástico, hace de las apenas entrevistas figuras humanas de su poesía, seres uniformes, transparentes, a los que nunca vemos ni púdica ni impúdicamente desnudos:

La robe était de tulle avec des roses pâles...

Samain dice:

*Dans le parc vapoureux ou l'heure s'ennuie
les robes de satin et les sveltes manteaux...*

mentando, en general, indiscriminados vestuarios usados, no por una persona real, individual, sino por todas las paseantes del parque.

Lo mismo sucede en este otro ejemplo, que recuerda las *Fêtes Galantes* de Verlaine:

*Satins changeants, cheveux poudrés,
mousselines et mandolines...*

No hay diseño, no hay color, no hay figurín. Uno de los personajes femeninos de Lugones lee *revistas de modas*, y en los *Ramilletes* el autor dedica un soneto entero a describir con exquisita elegancia el atuendo de una muchacha, sin que nada le importe no hablarnos de ella misma.

*Su falda, más coqueta que sencilla,
riela con visos malva y cada paso
en un breve relámpago de raso
marca el relieve audaz de la rodilla.*

*Erige osadamente el busto escaso
una impúber miseria; arde la hebilla
del morado sombrero; en la sombrilla
gris, pululan los oros del ocaso.*

*La perla en guante perla y fino encaje,
a la estricta cadera ciñe el traje.
El césped otoñal, con tonos serios,*

*Como un triple senil se desiguala,
y sobre ese tapiz de hierba rala
la inquietante botina tasa imperios.*

Pasemos ahora al examen de un soneto de Samain, muy cercano al espíritu lugoneano:

*Le Bouc noir passe au fond des ténèbres malsaines.
C'est un soir rouge et nu! Tes dernières pudeurs
Râlent dans une a mare énervante d'odeurs;
Et minuit sonne au coeur des sorcières obscènes.*

*Le simoun du désir a balayé la plaine!...
Plongée en tes cheveux pleins d'une âcre vapeur,
Ma chair couve ta chair, et rumine en torpeur
L'amour qui doit demain engendrer de la haine.*

*Face à face nos sens, encore inapaisés,
Se dévorent avec des yeux stigmatisés;
Et nos coeurs desséchés sont pareils à des pierres.*

*La Bête Ardente a fait litière de nos corps;
Et, comme il est prescrit quand on veille des morts,
Nos âmes à genoux -là haut- sont en prières.*

Es evidente que esta composición no concuerda con la idea arquetípica que señalamos en otras similares. Hay una sensualidad patente, un sexo demoníaco (*la bete Ardente a fait litière de nos corps*). Aun así, esta caída carnal está muy lejos de la orgullosa virilidad que ha profanado los púdicos cendales .

Samain ofrece un momento de pasión en medio de un escenario terrible, sombrío, penitencial: *Le Bouc noir... ténèbres malsaines... un soir rouge et nu... mare énervante d'odeurs... sorcières obscenes... le simoun du désir... cheveux pleins d'une vapeur acre... amour qui doit demain engendrer de la haine...* Y el terceto final: la caída de la carne mortal y sucia, abandonada por el alma que,

incontaminada, en el cielo, reza de rodillas como cuando *on veille des morts*. El amor como muerte, los sentidos como verdugos, el sexo como traición al espíritu y a la integridad del ser, se rodean de un escenario de horror, de impureza, de pesadumbre. Así, pero con intencionalidad más compleja y profunda, también lo había visto Lugones en *Las Montañas del Oro*. El anterior *amor-crimen* se convierte en el amor de los sentidos expresado en enmarcaciones tópicas esteticistas.

Samain, en un soneto en que el espíritu erótico se acerca al de *Los Doce Gozos*, ha visto al amor carnal como un recinto de horror rechazado por el alma. A esta concepción maldita del *amor-libido* corresponde también su poema *Luxure*. La composición es una extensa letanía de alejandrinos pareados donde el apóstrofe y la sumisión corren paralelos. En la larga cadena enumerativa donde alternan la seductora belleza y el afrentoso horror del esclavo de la *bête Ardente*, no se ofrece posibilidad de elección. El resplandor de la belleza erótica, de las *médulas que han gloriosamente ardidido* sólo es el frágil velo apariencial de *l'Idole noire et terrible du monde*. Como ejemplo tomaremos el comienzo:

*Luxure, fruit de mort à l'arbre de la vie,
fruit défendu qui fait claquer les dents d'envie
Chimère d'or assise au désert de l'Ennui,
Fille infâme du vieux Désir et de la Nuit.*

Resumiendo este aspecto diremos: Samain ve al amor no espiritual como derrota y pecado; Lugones como un triunfo aristocrático de Don Juan. El de Molière. Los puntos de divergencia entre ambos poetas se extienden a muchos otros aspectos. Señalaremos sucintamente algunos de ellos. En primer lugar hemos de considerar los modos de ofrecer la materia poética: descripción y narración.

En Samain, la visión estática, carente de "pathos" activo, hace predominar casi exclusivamente la forma de la descripción: se conforma con demostrar calidades, figuras ordenadas de seres y cosas que están allí, frente a la inteligencia y los asordina-dos sentidos

del poeta, que debe también ordenadamente registrarlos y trasladarlos a sus correlativas expresiones estéticas.

En Lugones, en cambio (seguimos hablando de la serie de *Los doce gozos*), los elementos descriptivos —más cercanos, más personalizados que los del francés— están movilizados activamente por la anécdota vital. Lugones *cuenta* cómo eran y actuaban los protagonistas. Es decir: no solo describe, narra también. De ahí el uso permanente de determinados tiempos verbales en cada uno de los poemas. Lo que Samain muestra está allí y en ese momento. No tiene un pasado que se tienda y grave emocionalmente sobre ese *ahora* y *aquí*. Se trata de un ahora único, que pide como naturales a su estado las formas verbales del presente.

Por el contrario, Lugones *desarrolla* sus bocetos; hay un tiempo que fue, un tiempo en que sucedieron cosas que el poeta, valiéndose de veladuras y toques ópticos, relata dentro de la disposición cinemática que el soneto alcanza a ofrecerle. Por eso *Los doce gozos* y los poemas afines, rechazan el presente para ocupar el tiempo más adecuado a la narración: el pretérito, en sus distintas formas y matices. Es el propio autor el que subraya este carácter narrativo. En *El solterón*, asimila la historia de amor de su personaje a otra no especificada de un novelista casi coetáneo:

*Surge aquel triste percance
de tragedia baladí;
La novia... la flor... el lance.
Veinte años tiene el romance.
Turguenev tiene uno así.*

El estilo *veni, vidi, vici* con tres sustantivos comprime y expresa un relato que podría desarrollarse en cuento o novela. Notemos que *El solterón* no pertenece a la serie de sonetos, y que su tiempo es el presente. Pero la anécdota narrativa existe, también, en la memoria del hombre que cavila en un "racconto", o narración retrospectiva interior.

Hay otro pasaje más ilustrativo en el que Lugones utiliza una fórmula narrativa cristalizada y la mantiene a pesar de su irremisible

filiación de prosa y de consejo oral. Está en la primera línea del soneto *Tentación*:

Calló por fin el mar y así fue el caso...

Lugones se propone contar algo después de una breve introducción y para ello recurre a las andaduras tradicionales del relato.

Aunque Samain no desecha del todo el uso del pretérito, su predilección por el presente domina de un modo casi exclusivo y responde a una actitud coherente con la pausada proyección de sus visiones interiores en la pantalla siempre actual, impecable, sin tiempo:

*Mon âme est une infante en robe de parade
dont l'exil se reflète, éternel et royal.*

El autor se siente cómodo y paradójicamente más seguro en las zonas indeterminadas del sueño, de la ensoñación —ahora sí— de un pasado que le permite flotar sobre la aérea tarde de los jardines. Lo dice Samain en lo que sería su arte poética, que comienza:

Je rêve des vers doux et d'intimes ramages...

y termina:

Je rêve des vers doux mourant comme des roses...

Samain nos ofrece un nudo que solo dialécticamente puede ser resuelto: el soñar y la cosa soñada son poéticamente una sola realidad. El poeta francés está siempre en la escala del *rêve*; su sensibilidad delicada lo separa del esteticismo sensorial, del hedonismo de los sonetos de Lugones.

Samain, por lo señalado anteriormente, se aparece como un poeta más otoñal, más elegíaco; rara vez en sus —como él quería— *vers silencieux et sans rythme et sans trame / où la rime sans bruit glisse comme une rame...*, la descomposición cómica perturba el armonioso “glissement” interior.

Hay también más elementos reflexivos, más temas generales, menos situaciones concretas emplazadas en el discurrir lírico. Cuando estas se presentan, Samain extrae nociones abarcadoras de todas las situaciones similares. Su mundo estético se funde a menudo en pautas de valores éticos.

Los recursos expresivos retóricos brotan como de generoso caudal en Lugones, frente a los cuidadosos, pocos variados, parcos del autor de *Au jardin*. Un censo de las metáforas audaces, de las ricas matizaciones coloristas, de la adjetivación creadora e insólita, daría un amplio margen de ventaja al poeta argentino.

Todas las diferencias que hemos señalado y muchas otras que se podrían ofrecer, no invalidan el postulado de la presencia de Samain en el Río de la Plata. Leemos: *Et l'azur fin qu'exhale en fumant mon thé blond...*; *J'habite un kiosque rose au fond du merveilleux...*, y efectivamente pensamos en Lugones (y en Herrera y Reissig). Pero consideremos que estas muestras de un "modernismo" ampliamente desarrollado en Europa y América no son privativas del reservado poeta francés ni del plástico sensualismo de nuestro Lugones, sino que ilustran una general disposición a lo decorativo.

Sí hay semejanzas exteriores. El soneto III de *Soirs* puede sin duda, firmarlo Lugones y más especialmente el uruguayo:

*Le ciel comme un lac d'or pâle s'évanouit
On dirait que la plaine, un loïn déserte, pense;
Et dans l'air élargi de vide et de silence
s'épanche la grande âme triste de la nuit.*

*Pendant que çà et là brillent d'humbles lumières,
Les grands bœufs accouplés rentrent par les chemins;
Et les vieux en bonnet, le menton sur les mains,
Respirent le soir calme aux portes des chaumières.*

*Le paysage, où tinte une cloche, est plaintif
Et simple comme un doux tableau de primitif,
Où le Bon Pasteur mène un agneau blanc qui saute.*

*Les astres au ciel noir commencent à neiger,
Et là bas, immobile au sommet de la côte,
Rêve la silhouette antique d'un berger.*

Tal vez sea este soneto uno de los que con más derecho se podría mencionar como antecedente de la manera lugoneana. El movimiento sintáctico, la plasticidad, el pequeño cuadro (le Paysage), el "halo" poético que no sabríamos explicar, pueden justificar la postulada paternidad francesa. Sin embargo, notemos que falta algo esencial: la figura humana con un mínimo de vivacidad dinámica. El pastor aparece en las dos últimas líneas como silueta inmóvil, hierática. Exceptuando un breve conato de movimiento —*les grands bœufs accouplés rentrent par les chemins*— todo lo demás está fijado en una especie de "angelus" bucólico. Los verbos son de acción demorada, pasivos, reflexivos. El único verbo de acción dinámica —*sauter*— pertenece a una oración secundaria.

Este soneto sí nos recuerda a Lugones. Es un tema tratado también por nuestro poeta, y por su título *El éxtasis*, debe presumirse el canon de la inmovilidad. En el primer cuarteto de Lugones el movimiento es pausado; gradación de colores y de luces. En el segundo ya aparece el *otro, tú*, pero el movimiento está todavía frenado por una oración subordinada, un verdadero paréntesis explicativo:

*La estrella que conoce por hermanas
desde el cielo tus lágrimas tranquilas...*

Y de pronto todo el movimiento que parecía reprimido, da un salto con una brusquedad inesperada:

*brotó evocando el son de las esquilas,
el rústico Belén de las aldeanas.*

No es solo el cambio de tiempo verbal el que produce este plástico salto que desbarata la quietud mansamente desarrollada hasta ese momento. Es también la alianza afortunada del contenido semántico del verbo, que en este pretérito indefinido denota una acción instantánea, y de su colocación en la cadena sintagmática del dis-

curso poético, en el encabalgamiento, que hace más violenta la irrupción de lo dinámico en el poema.

Las dos actitudes poéticas se revelan mejor en otro aspecto común de ambas composiciones, el sonido evocado. En Samain:

*Le paysage, où tinte une cloche est plaintif
et simple comme un doux tableau de primitif
où le Bon Pasteur mène un agneau blanc qui saute.*

y en Lugones:

*y una vaca mugió sonoramente
allá por las sonámbulas praderas*

El verbo *tinter*, tañer una campana, es de acción durativa en el presente, está sucediendo dentro de un paisaje triste, lastimero —*plaintif*— al que agrega una nota más de melancolía. El resto ya no es el paisaje sino un desplazamiento de esa realidad casi móvil hacia su inmovilidad total, al fijarla en la imagen o recuerdo de un cuadro: ...*un doux tableau de primitif / où le Bon Pasteur mène un agneau...* Comprobamos ahora que el único movimiento declarado se inmoviliza en el momento en que el pintor lo fija dentro de su tela. El cuadro dentro del cuadro. Así nos encontramos en la situación extrema y paradójica del *movimiento estático*, en virtud de la reiterada actitud no vital, no dinámica de Samain.

Los dos versos de Lugones en una situación similar son estilística y visionariamente distintos. En vez de *tinte*, apunta *mugió*, que si bien puede expresar una acción durativa, no lo hace en este caso. Y luego —*allá por las sonámbulas praderas*— lo espacial. El *allá* de lo que puede escapar a los límites del caballete. La profundidad, la perspectiva aérea. El adjetivo *sonámbulos* agrega a su contenido semántico habitual, un halo de indecisión lejana en que los horizontes se confunden; un estado intermedio que esfuma lo real entre la incertidumbre de lo real y lo soñado e idealizado. Además el adjetivo esdrújulo, las consonantes nasales hacen resonar con ecos que parecen alejarlo hacia el horizonte, el paisaje sensible.

Sintetizando este somero análisis que reúne dos de los pocos

poemas de Samain y Lugones que pueden confrontarse, señalamos —dentro de los fragmentos elegidos— los elementos comunes, algunos de los cuales señalan precisamente las diferencias:

SAMAIN

tinte une cloche
doux tableau de primitif
Bon Pasteur
agneau blanc
là - bas

LUGONES

una vaca mugió
naturaleza viva
rústico Belén
vaca
allá

De un lado una línea literaria más refinada, más elegidos los elementos para crear un paisaje plásticamente más convencional; y por el otro, traslados estéticamente menos dignos. A *cordero blanco*, símbolo de pureza, blancura, etc. corresponde *vaca*, rural y vasta, y no toro o buey, más prestigiados por la literatura⁶; a tañido de campana, mugido sonoro. Por un lado la visión estática, literatura sometida a una pauta más conservadora y tímida; por el otro: visión más dinámica; literatura también, pero más libremente creadora, sin inhibiciones ante *todos* los objetos de la realidad.

Samain se nos presenta como el poeta que vivirá siempre exilado de lo real (*Mon ame est une infante en robe de parade / dont l'exil se reflète éternel et royal*); Lugones como el hombre que abarca toda la realidad material y cultural, el poeta que ya está escribiendo el futuro. Que está escribiendo ya el *Lunario sentimental*.

Lo que en Samain fue una actitud poética permanente —que llega a veces hasta la monotonía —*Aux Flanes du Vase*—, en Lugones es un episodio que, si bien reaparece a veces en su restante producción en verso, no basta para definirla ni mucho menos. Con el mismo derecho con que se adjudica a Samain la paternidad del Lugones de *Los doce gozos*, puede adjudicarse tal primacía a otros

⁶ Samain incluye, sin embargo, en *Au Jardin de l'Infante*, un soneto titulado: "La vache".

poetas, a todo un ciclo poético que trata ciertos temas con repertorio común de recursos estilísticos. Si se nombró a Samain ha sido, en gran medida, porque el autor de *Au Jardin de L'Infante* muy raras veces se desprende de las mallas sutiles de ese tejido estilístico. Muchos maestros y epígonos del simbolismo, antes o después de Samain, debieron influir sobre el poeta argentino⁷. Podemos ejemplificar en este sentido y considerar a otros autores finiseculares.

Rodenbach, en *Vieux Quais*:

*Il est une heure exquise, à l'approche des soirs
Quand le ciel est rempli des processions roses,
Qui s'en vont éffeuillant des âmes et des roses
Et balançant dans l'air des parfums d'encensoirs.*

.....

*Le gothique noirci de pignons se décalque
en escaliers de crépe au fil dormant de l'eau,
et la lune se lève au milieu d'un hâle
comme une lampe d'or sur un grand catafalque.*

En *Douceur du Soir*:

*Paysages de l'âme et paysages peints,
on croit sentir tomber comme une neige notre...*

O en *Apparition de Mallarmé*:

*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Révant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
de blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
—C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
s'ennivrait savamment du parfum de tristesse
que même sans regret et sans débotre laisse
la cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue
et dans le soir, tu m'es en riant apparue.*

⁷ Cuillermo Ara en Leopoldo Lugones cita con evidente acierto algunas composiciones de Verlaine que pueden relacionarse con *Los doce gozos*.

*Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
neiger des blancs bouquets d'étoiles parfumées.*

o en estos tercetos de *Le fugace décor*, de un poeta menos importante pero impregnado de auro simbolista, como es Víctor Margueritte:

*Et notre songe croit comme ta rêverie
qu'entraînent le soir morne avec l'aube fleurir
sans cesse se déroule un fugace décor.*

*Au lieu que tout le long de l'immutable rive
glisse, sur des reflets qui sont autant des morts
le frêle esquif du songe emporte dans l'eau vive.*

Mayor cercanía aún se patentiza recorriendo la obra de Henri de Regnier, que dice por ejemplo en *Nocturne*:

*Le souffle lent du soir défleurit les lilas
amoncelant au pied d' odorantes jonchées...*

.....

*Voici la nuit qui vient et ses folles paniques:
le vent ne souffle plus, le ramier s'est enfui,
le jet d'eau se lamente en des plaintes rythmiques
et tes yeux grand ouverts me suivent dans la nuit.*

Y en *Les lourds couchants...*

*Les lourds couchants d'Été succombent fleur a fleur
Et vers le fleuve grave et lent comme une année
choit l'ombre sans oiseaux de la forêt fanée
et la lune est à peine un masque de pâleur*

.....

*Nous voila, miroirs d'un même songe pâli,
emporter le regret d'être les âmes veuves
que rend douces l'une à l'autre le double Oubli.*

Giusti, en su libro de 1911, afirmaba: *En el primero* (de sus libros, *Las montañas del oro*) *ya se advertía la influencia de los*

poetas simbolistas, de Verlaine sobre todo, pero primaba la de Hugo y Poe; en "Los crepúsculos del jardín" (1905) triunfaban aquellos sin rivales. La aceptada filiación simbolista y sobre todo el destacado influjo verlainiano fue subestimado por la crítica posterior (ya hemos señalado la excepción de Guillermo Ara), que fijó el lente arbitrariamente sobre un solo autor. Léanse Poèmes saturniens, que comienzan con Nevermore:

*Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:
"Quel fut ton plus jour?" fit sa voix d'or vivant*

En otros poemas encontramos también esa atmósfera de intimidad melancólica que da la técnica de algunos sonetos de Lugones.

*Le Souvenir avec le Crépuscule
rougeoit et tremble à l'ardent horizon
de l'Espérance en flamme, qui recule
et s'agrandit ainsi qu'une cloison...*

.....

*Le couchant dardait ses rayons suprêmes
et le vent berçait les nénuphars blêmes;
les grands nénuphars entre les réseaux
tristement luisaient sur les calmes eaux.*

(Paysages tristes, II y III)

*Le ciel si pâle et les arbres si grêles
semblent sourire à nos costumes clairs
qui vont flottant légers, avec des airs
de nonchalance et des mouvements d'ailes.*

*Et le vent doux ride l'humble bassin,
et la lueur du soleil qu'atténue
l'ombre des bas tilleuls de l'avenue
nous parvient bleue et mourante à dessein...*

(A la promenade)

A estos fragmentos de un poema que pertenece a *Fêtes galantes*, podemos agregar otros de distintos libros de Verlaine, pero para no extendernos en excesivas transcripciones vamos a recordar solamente el comienzo del poema V de *Ariettes oubliées* correspondientes a *Romances sans paroles*:

*Le piano que baise une main frêle
luit dans le soir rose et gris vaguement,
tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
un air bien vieux, bien faible et bien charmant
rode discret, épeuré quasiment,
par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.*

Estas citas, que podrían prolongarse infinitamente, son suficientes para señalar una presencia múltiple, el estilo de toda una época, en las composiciones de Lugones que dieron lugar a una única atribución de influencia. Es innegable que en *Los doce gozos* se advierten modos, giros, tonos, etc., provenientes de Albert Samain pero ellos no alcanzan a explicar todo el estilo de estos sonetos. Tenemos para ello, que recurrir a otros poetas y la originalidad del mismo Lugones acerbamente discutida. Haya entonado o no en Leopoldo Díaz la inspiración inicial para construir *la forma de soneto cuya novedad principal consiste en el manejo del alejandrino*, como decía, la verdad es que a partir de *Los doce gozos*, fijó un estilo nuevo, consolidó un modo expresivo peculiar de formas inalterables, que le pertenecen y que fueron imitadas por muchos escritores americanos. Samain no podía ofrecerle *la forma* pues la índole rítmica del francés y sus sonetos contruidos con versos alejandrinos o eneasílabos, resultan musicalmente muy distintos al movimiento endecasílabo variadísimamente acentuado de *Los doce gozos*. Tampoco podía comunicarle su espíritu lánguido, pasivo, melancólico repetidamente manifestado en los versos de *Au jardin de l'Infante*:

*Et toi, soeur rêveuse et pâlie,
monte, monte, ô Mélancolie,
lune des ciels roses défunts...*

*Et je restais bercé sur un flot d'indolence
à respirer tan âme, ô beau soir de silence...
car j'ai l'amour subtil du crépuscule fin;
L'eau musicale et triste est la soeur de mon rêve.
Ma tasse est diaphane et je porte, sans fin,
un coeur mélancolique où la lune se lève...*

*La vie est une fleur que je respire à peine,
car tout parfum terrestre est douloureux au fond...*

Este apartamento de lo vital, la reclusión en *l'île d'Email* protegida contra la invasión de lo terrestre, de la pasión, del erotismo, no podía coincidir con la sensualidad agresiva, orgullosa de sí misma que se proclamaba en los sonetos lugoneanos: *Abrióse con erótica eficacia / tu enagua de surá y el viejo banco / sintió gemir bajo tu activo flanco / el vigor de mi torva aristocracia.*

El poeta que soñaba:

*J'ai rêvé d'un jardin primitif où des âmes
cueillaient le trèfle d'or en robes de candeur...*

*A l'ombre, au bord des eaux, sous des arbres légers,
les mystiques rêvaient leur Solitude...*

sólo podía transmitir reflejos superficiales de un estilo artístico al poeta fetichista de las enaguas de surá, de las medias negras y de las ligas cremas.

Estos aspectos exteriores han servido a casi todos los críticos para determinar la presunta imitación. Ellos, es cierto, son visibles de algún modo en Lugones, pero no bastan para explicar a un poeta por el otro. Las telas, los vestidos que tanta importancia adquieren en el argentino, también son frecuentes en el francés, aunque —como ya lo hemos advertido— no apuntan hacia lo sensual o colorido.

*Ton col... sort tout entier
d'un brocat de pontificat...*

Les fleurs dorment dans le velours...

Les ténèbres sont comme un lourd tapis soyeux...

*En robe héliotrope, et sa pensée aux doigts,
le Rêve passe...*

*Tes yeux tendres au fond de ton large chapeau
révoient: tu flotais toute aux plis d'un grand manteau...*

Sa robe était de tulle avec des roses pâles. ..

*Satins changeants, cheveux poudrés,
Mousselines et mandolines...*

Un lourd manteau d'ennui...

En casi todos estos casos —y son los más numerosos y predominantes— las telas, los vestidos se asignan a seres ideales o configuran metáforas; *no visten* como en Lugones y tampoco desnudan impudicamente, los corsets, las enaguas, las medias y las ligas.

Algún acercamiento también existe en la paleta colorista donde los matices, los trazos impresionistas, algunas sinestesias, pasan fácilmente de un poeta a otro. Citamos a Samain y solamente a Lugones cuando el color corresponda aunque solo de un modo aproximado.

*Sur les bois violets au mystère incitant...
Immobile, sous ses paupières violettes...
Le ciel suave était jonché des violettes...*

(*En un largo suspiro violeta
se extenuaba de amor...*)

(*Las sendas grises se tornaban lilas...*)

(*Una sutil decoración morada...*)

*La grise fleur des crépuscules pâlisantts...
Un pâle automne saigne au fond de l'avenue...
(la palidez dorada del ocaso...)*

*Le ciel suave était jonché de pâles roses...
(Una golondrina rayaba el cielo rosa...)*

*Vers de mauves lointains d'une douceur fanée...
(su falda... /riela con vivos malvas...)*

*Seule, ta lèvre éclate, rouge...
La bouche brûlant de carmin...
(Brotó un menudo pececito rojo
del trémulo coral de su sonrisa...)*

Exiguos resultados extraemos de esta confrontación de textos en los que ambos poetas se esmeran en disponer colores y matices. Faltan en Lugones los mejores efectos que ofrece Samain:

*Les tons pastellisés d'un Lawrence adouci...
Ce n' étaitrien: c' était, dans le soir améthyste...
Et le Crépuscule triste
ouvre ses yeux d'améthyste...
Au bord de l'étang couleur
d' améthyste...
Le ciel, en douceurs de turquoise et de perle...
Ecoute, l'heure est bleu et le ciel s' angélise...
Nuit d' été. Sous le ciel de lapis - lazuli
le parc enchanté butgne en des ténèbres molles...
J'habite un kiosque rose au fond du merveilleux...
Et l' azur fin qu'exhale en fumant mon thé blond...*

También se ha hablado de verbos en las indagaciones de preminencias⁸ y se han dado los siguientes ejemplos:

Et le ciel où la fin du pour se subtilise...

y

Ecoute, l'heure est blanc et le ciel s' angélise...

A estos podemos agregar:

Le calme des jardins profonds s' idéalise...

⁸ VÍCTOR PÉREZ PETIT. Ob. cit.

Ni en *Los doce gozos* ni en los sonetos similares, podremos encontrar formas verbales de esta naturaleza, lo que significa que la afirmación es gratuita y que la imperiosidad de encontrar semejanzas de cualquier modo, lleva a estos resultados que son negativos no sólo en cuanto al caso de los verbos se refiere, sino también a otros que forzosamente son aducidos para justificar un preconcepto. Recordemos el caso que cita José Pereira Rodríguez en el artículo citado anteriormente. Juan José de Soiza Reilly, en su afán de acusar de imitador a Lugones hace provenir el exaltado cuanto discutido verso *y sobre el broche de tu liga clara / crucifiqué mi corazón mendigo*, de esta neutralísima línea de Samain: *Laisse mon coeur sur tes genoux*.

Nos hemos detenido tal vez excesivamente en estos últimos aspectos, pues en ellos se hace hincapié cuando se trata de evidenciar la imitación o influencia.

Un balance general de todo lo expuesto nos coloca en una actitud de cauteloso rechazo ante la relación de maestro a discípulo que se pretende establecer entre el Samain de *Au jardin de l'Infante* y el Lugones de *Los doce gozos*. Ni las actitudes ante la vida y la poesía, ni los aspectos exteriormente formales, ni siquiera la mayor parte de las preferencias sensoriales de los dos artistas coinciden. Lugones, como en *Las montañas del oro*, trabajó en los *Crepúsculos del jardín*, con casi todos los poetas más significativos de su tiempo y todos ellos, de algún modo —desde Heredia a Mallarmé— están presentes en los bellísimos poemas rioplatenses. Esto no oscurece la originalidad de Lugones que creó, o si se prefiere, fijó, un estilo nuevo e introdujo una nueva sensibilidad enervadora —sí, un *frisson nouveau*—, en el viejo soneto castellano.

ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Cuyo

THE MAN IN THE MOON, DE FRANCIS GODWIN

BEATRIZ G. P. DE CUADRADO

Yet all experience is an arch wherethro'
Gleams that untravell'd world, whose margin fades
For ever and for ever when I move.

TENNYSON

La literatura inglesa tiene por primer viajero a la luna a un español, sevillano como el don Juan de Byron y también de noble prosapia. Domingo Gonsales, uno de los héroes más populares de la ficción del siglo XVII, es el protagonista de *The Man in the Moon*, un cuento escrito originariamente en latín por el erudito y fecundo obispo Francis Godwin. Probable obra de sus años estudiantiles en el Christ Church de Oxford, se conjetura que la completó más tarde en razón de referencias a sucesos e ideas ulteriores.

La primera traducción inglesa de *El Hombre en la Luna* apareció en 1638, cuatro años después del *Somnium* de Kepler. Estas dos obras anticipadoras de la ciencia ficción y el *Descubrimiento de un Nuevo Mundo* o un *Discurso que prueba que es probable que pueda haber otro mundo habitable en la luna* de John Wilkins, se combinaron para crear el motivo y establecer las convenciones del viaje a la luna en Inglaterra. Éstas se mantuvieron con tenacidad y amplitud, condicionando la invención del viaje extraordinario durante muchos años.

The Man in the Moon tuvo un éxito apreciable. Fue vertido a varios idiomas y se hicieron de él diversas adaptaciones: algunas laudatorias —el cuento se eleva a símbolo de las aspiraciones hu-

manas—y otras encaminadas a ridiculizarlo junto con la moda que ha suscitado. En este caso resume las exageraciones y ambiciones desaforadas de los hombres. Al publicarse la segunda edición en 1657, ya había aparecido la versión francesa cuya popularidad llevó a escritores como Verne y Poe a creer que el texto original era francés.

Este cuento en que lo narrativo comparte los honores con lo didáctico, reunía todos los elementos para deleitar a los lectores además de su gracia e ingenuidad. Es la feliz combinación de la novela picaresca con el relato de un viaje cósmico imaginario y la utopía.

Domingo Gonsales en quien encontramos aunados el narrador e infatigable cronista y el observador que pretende averiguar la causa de todo y explicarlo filosófica o científicamente, cuenta en orden cronológico los principales acontecimientos de su vida, desde que huye de la Universidad de Salamanca hasta su regreso a la tierra desde la luna y su estadía forzosa en la China. El relato de sus aventuras lo hace primero en este país al Padre Pandoja quien le da instrucciones sobre la forma de escribirlo y comunicar al mundo sus descubrimientos. Godwin relata con visos de verdad lo que le sucede a Domingo Gonsales, es decir, sigue las reglas consabidas del género. Trata de convencer al lector por distintos medios: referencias históricas, testimonios, la inclusión de la persona a quien Domingo narra confidencialmente sus aventuras o sea el Padre Pandoja, etc., de que sus hechos extraordinarios tienen firmes garantías de autenticidad. El traductor de la versión inglesa, sin embargo, pone sobre aviso al lector. Lo que va a leer se puntualiza, es un ensayo imaginativo, donde el juicio se combina con la invención y la intención del autor no ha sido hacer creer como ciertas cada una de las circunstancias del viaje. Deja entrever así que hay algo más de los detalles individuales cuando dice:

“En substancia tienes aquí un nuevo descubrimiento de un nuevo mundo que a lo mejor pueda encontrar en tu opinión mejor recibimiento que el que tuvo el de Colón, al principio, en la estima de todos los hombres... Una vez se pensó que

era paradójico que hubiera antípodas como ahora de que la luna sea habitable. Pero se puede decir que el conocimiento de esto parece estar reservado para esta edad nuestra de descubrimientos en la cual nuestros Galileos pueden con sus anteojos observar las manchas del sol y las montañas de la luna con gran comodidad. Pero esto y lo que aparece en el discurso siguiente dejo a tu cándida censura y al fiel relato del pequeño testigo ocular, nuestro gran descubridor".¹

Como *Robinson Crusoe*, *Los Viajes de Gulliver* y muchos otros relatos de viajes fantásticos o extraordinarios, *El Hombre en la Luna* comienza prosaicamente, con muchos de los detalles realistas de la crónica de un viaje auténtico. Las primeras páginas nos ofrecen una serie de aventuras de tipo picaresco. Domingo Gonsales, el menor de diecisiete hijos, a quien sus padres piensan dar una carrera eclesiástica, huye de Salamanca y se va a correr aventuras a los Países Bajos porque *Nuestro Señor, con la intención de usar más servicios en asuntos de una naturaleza y calidad muy diferentes me inspiró para que pasara un tiempo en la guerra*.²

Sigue la narración de sus andanzas durante cuatro años. Nos enteramos de que Domingo tiene un físico insignificante, pero que es ingenioso y de espíritu grande y valeroso. Por ejemplo, estando al servicio del Duque de Alba, quien se burla más de lo conveniente de su persona, Gonsales se resiente y dice:

"Porque aunque debo reconocer que mi estatura era tan poca que no había ningún hombre en la tierra que fuera tan bajo,

1 In substance, thou hast here a new discovery of a new world, which perchance may find little better entertainment in thy opinion than that of Columbus at first in the esteem of all men. . . . That there should be antipodes was once thought as great a paradox as now that the moon should be habitable. But knowledge of this may seem more properly reserved for this our discovering age, in which our Galileos con by advantage of their spectacles gaze the sun into spots and descry mountains in the moon. But this and more in the ensuing discourse I leave to thy candid censure and the faithful relation of the little eye-witness, our great discoverer. Francis Godwin, *The Man in the Moon*, from *The Anchor Anthology of Short Fiction of the Seventeenth Century*, selected and edited by Charles C. Mish. New York. Doubleday & Company. 1963, p. 239.

2 Our Lord, purposing to use my service in matters of far other nature and quality, inspired me with spending some time in the wars. p. 240.

sin embargo como era obra de Dios, no mía, no debía haber hecho de eso un medio de deshonrar a un caballero. Y lo que me ha pasado puede ser un ejemplo de que grandes y maravillosas hazañas pueden ser llevadas a cabo por cuerpos que no parecen ser capaces de nada si la mente funciona bien y la bendición de Nuestro Señor la ayuda y acompaña los esfuerzos de la misma".³

Domingo hace dinero, regresa a España, se casa en Portugal y después de un tiempo —ya tiene cuarenta y cuatro años y dos hijos— debe huir a América porque ha matado a un hombre en un duelo. Esta desgracia cambia fundamentalmente la vida de Domingo y el curso de la ficción. En las Indias la suerte le sonrío y hace grandes ganancias. En el viaje de regreso, al doblar el Cabo de Buena Esperanza, cae gravemente enfermo. Su salvación está en la Isla de Santa Elena, *el único paraíso, pienso, que nos ofrece la tierra. De lo saludable del clima, y la abundancia de toda clase de cosas necesarias para el sustento del hombre, qué tendría que decir viendo que escasamente hay un niño en toda España que no haya oído hablar de la misma.*

Allí queda sin más compañía que la de Diego un fiel sirviente negro, el Viernes de la narración, durante más de un año. Vive solo como Robinson, feliz, en un mundo encantado donde la fauna y la flora son presentadas con gran poder imaginativo y con la exuberancia propia de una mente nórdica puesta a darnos una visión de un lugar de clima cálido que nunca ha visto. Las observaciones que hace de la vida de ciertas aves son completamente erróneas —recordemos que la ornitología estaba todavía en pañales— pero tienen un

³ *For although I must acknowledge my stature to be so little as no man there is living I think less, yet inasmuch as it was the work of God, and not mine, he ought not to have made that a means to dishonour a gentleman withal. And those things which have happened unto me may be an example that great and wonderful things may be performed by most unlikely bodies if the mind be good and the blessing of Our Lord do second and follow the endeavours of the same. p. 241.*

⁴ *The only paradise, I think, that the earth yieldeth. Of the healthfulness of the air there, the fruitfulness of the soil, and the abundance of all manner of things necessary for sustaining the life of man, what should I speak, seeing there is scant a boy in all Spain that hath not heard of the same? p. 244.*

cierto ingenuo encanto. Entre sus ocupaciones mientras espera la llegada de los buques españoles que habrán de rescatarlos, está el criar y adiestrar unas gansas o cisnes salvajes, animales muy dóciles que se reproducen en grandes cantidades y se alimentan de peces y otras aves. Estas gansas tienen como característica especial el tener una pata con garras como de águila y la otra como de ave acuática. Domingo cría una buena cantidad y les enseña a transportar pequeños pesos y después se las ingenia —su imaginación está ya inflamada con la idea de volar —para que lleven un cordero, el antecesor en la literatura de la oveja, el gallo y el pato, los ocupantes del globo que los hermanos Montgolfier hicieron elevar frente al Palacio de Versailles en 1783.

Después es Domingo quien quiere volar y nos lo expresa así:

“Al fin, después de diversas pruebas, me sorprendí al sentir que tenía un gran deseo de ser llevado en la misma forma. Diego, mi moro, estaba también poseído del mismo deseo y si no hubiera sido porque lo estimaba y necesitaba su ayuda, su ambición me habría parecido muy mal porque considero mucho más honor haber sido el primero en volar que ser otro Neptuno que por primera vez se aventura a surcar el mar”.⁵

palabras estas dignas de figurar en cualquier antología sobre la aviación.

Su gran ingenio y su poca estatura hacen que la prueba sea todo un éxito. Domingo se acomoda en su aparato y las gansas, uncidas al mismo por medio de unas ingeniosas cuerdas y poleas, cubren la distancia de un cuarto de milla llevándolo por los aires. Su sensación al volar la expresa así: *¡Oh, cómo sentía el corazón henchido de gozo y admiración ante mi propio invento! ¡Cuántas*

⁵ *At last after divers trials. I was surprised with a great longing to cause myself to be carried in like sort. Diego my Moore was likewise possessed with the same desire, and but otherwise I loved him well and had need of his help, I should have taken that his ambitious affection in very evil part, for I hold it far more honour to have to have been the first flying man than to be another Neptuno that first adventured to sail upon the sea. p. 248*

*veces deseé estar de vuelta en España para que con toda celeridad la fama de mi gloria y renombre se extendiera por todo el mundo.*⁶

En el buque que lo lleva de regreso a España, Domingo convence al capitán para que le permita transportar sus gansas y su "máquina" y le pide que mantenga el secreto que por fuerza ha tenido que revelar. Las gansas son su salvación cuando los españoles tienen que elegir entre caer en manos inglesas muy cerca de la isla de Tenerife o ser destrozados por el mar contra las rocas. Domingo salva su vida y su libertad por vía aérea. Una vez en la isla la tranquilidad le dura poco y para evitar ser presa de unos salvajes que habitaban las partes altas, nuevamente huye con sus gansas que no lo llevan a donde él quería, un gran acantilado blanco, sino que se dirigen a... ¿Pero que importancia tiene esto? *Oh lector, arrige aures, prepárate para oír la más extraña ocurrencia que alguna vez sucediera a mortal alguno y que sé no te dignarás creer hasta que la repetición de experimentos similares, como creo que verás muchos en corto tiempo, te ayuden a hacerlo*⁷

Las gansas se dirigen a El Pico, una montaña muy alta jamás hollada por hombre alguno y llegan allí jadeantes, como si se fueran a morir, pero antes que Domingo tenga tiempo de nada, como si se hubieran puesto de acuerdo, comienzan a volar en dirección de la luna! Domingo que creía saberlo todo acerca de sus gansas, ignoraba por supuesto, que éstas hibernaban en la luna.

Aquí comienza el viaje cósmico de Domingo Gonsales que luego se combina con la utopía. Aquí encontramos unidos dos temas eternos de la literatura. Desde tiempos inmemoriales a nuestra era atómica en que la ciencia corre casi pareja con la imaginación, el amor a los viajes y a lo desconocido, a lo extraño y lo inaccesible y el deseo de volar han fascinado a los hombres. Antes de la apari-

6 *O how did my heart even swell with joy and admiration of mine own invention! How often did I wish myself in the midst of Spain, that speedily I might fill the world with the fame of my glory and renown.* p. 249.

7 *O reader, arrige aures, prepare thyself unto the hearing of the strangest chance that ever happened to any mortal man, and that I know thou not have the grace to believe ill thou seest it seconded with iterations of experiments in the like, as many a one, I trust thou mayest in short time.* p. 254

ción de teorías científicas sobre el vuelo y ensayos y experimentos reales, el tema está en la estatuaria, mitos, cuentos y leyendas de Oriente y Occidente y desde los tiempos de Luciano, el viaje al espacio por distintos medios y el descubrimiento de otros seres y otros mundos, han transitado por la literatura. Críticos y eruditos los incluyen en un género literario llamado viaje extraordinario.

Los viajes cósmicos de los siglos XVII y XVIII tienen un doble origen: la vieja literatura y la nueva ciencia. Los autores están bajo la influencia de Luciano, Platón, Plutarco, Cicerón y otros, y de las adaptaciones de las fuentes clásicas hechas por escritores renacentistas: Dante, Ariosto, Milton, Rabelais, Cervantes. Usan estructuras y patrones establecidos por Luciano o Rabelais y sacan detalles de Cervantes o Ariosto. Sin embargo las diferencias son más que las similitudes. Que un rasgo literario persista o reviva no es suficiente para explicar la súbita popularidad de las narraciones de vuelos cósmicos alrededor de 1630, ni las tradiciones literarias solas explican las características peculiares de los relatos de viajes celestes de estos dos siglos en que además de los de Kepler, Godwin y Wilkins podemos mencionar los de Cyrano de Bergerac, Swift, Defoe y otros.

Para comprender las razones reales de la aparición de este nuevo género debemos ir de la literatura a la ciencia que es el material inevitable de estos viajes cósmicos, ya que los escritores se apoderan con avidez de cada nuevo descubrimiento y lo adaptan a los viejos esquemas. Godwin, Kepler, Cyrano no dejan de lado la tradición literaria, pero en los descubrimientos de la nueva filosofía, especialmente de la astronomía y física contemporáneas, encuentran motivos para inflamar su imaginación. Construyen máquinas y aparatos jamás vistos o descriptos anteriormente y usan combustibles y medios de propulsión nunca soñados antes. Es así como vemos a Domingo Gonsales volando sin querer a la luna en una máquina de tracción a sangre de... gansa.

Frente al hecho consumado del viaje y sin otra alternativa, Domingo que conserva el pleno dominio de sus facultades nos va dando en los doce días que dura el viaje todas sus impresiones:

desde que sus gansas se lanzan al espacio desde la cima de El Pico hasta el feliz alunizaje, también sobre la cima de una montaña. Domingo siente miedo: *En verdad debo confesar que el horror y admiración que me producía el lugar eran tales, que tendría que haber muerto allí de miedo si no hubiera estado armado de legítimo coraje español y resolución.*⁸

Pero pronto este sentimiento cede su lugar a la curiosidad e intercaladas con los distintos momentos y episodios del viaje, Domingo nos va dando sus observaciones y conclusiones del mismo, candidas y pueriles, a veces justas y adecuadas, las más de las veces erróneas —disparatadas para nosotros, los poseedores de la ciencia del siglo XX— sobre astronomía, física, fisiología, entomología, ornitología y hasta sobre educación.

Estas observaciones tienen importancia porque revelan el nuevo espíritu. Domingo ve, comprende una serie de hechos y fenómenos; siente, experimenta en carne propia nuevas sensaciones; se hace preguntas y contesta, olvidando muchas veces que lo que está brindando al lector no es un tratado de cosmografía, sino un relato de una aventura en el espacio.

Domingo nos habla de gravedad terrestre y sus efectos en el organismo, de distancias siderales y escalofriantes velocidades, de la posición y movimiento de los astros, de la rotación de la tierra, de la forma de mares y continentes, etc., etc. Discute la teoría copernicana —Godwin es hombre que está entre dos mundos, el saber tradicional y la nueva ciencia— y aunque acusa de ceguera a matemáticos y filósofos que no aceptan que la tierra gira sobre su eje, dice por otro lado que no se va a aventurar a sostener la teoría heliocéntrica de Copérnico. Otro detalle muy significativo revela la persistencia del sistema tradicional y de la mezcla de magia y religión, superchería y ciencia que hay en su espíritu.

El primer día de su viaje por el espacio una multitud de espíritus perversos y demonios en forma de hombres y mujeres lo acosan

⁸ *Truly I must confess the horror and amazement of that place was such as if I had not been armed with a true Spanish courage and resolution I must needs have died there with very fear.* p. 255

con su presencia y lo tientan de mil modos. Domingo habla con toda naturalidad de estos seres que según la tradición medieval compartían con los ángeles buenos las regiones supralunares y se desplazaban desde allí por todo el universo creado. Pero por otro lado, y aquí se manifiesta marcadamente moderno, discute las aseveraciones sobre la impureza del aire en el espacio sublunar y desdeña, por haberlo comprobado con sus propios ojos, la existencia de las regiones de fuego de que hablan los filósofos.

Otro detalle interesante de esta parte del cuento es que al describir Godwin la extraña sensación de Domingo de no sentir su cuerpo, de ser casi como un espíritu, establece una convención del viaje cósmico que persistirá en casi todas las narraciones de viajes extraordinarios siguientes.

La última parte es la descripción del mundo de la luna, hasta entonces la residencia de Diana y otras divinidades y ahora gracias a Galileo y su "tubo óptico", lugar que los novelistas, ni lerdos ni perezosos, poblaron de mortales.

Este nuevo mundo de Godwin en que Domingo permanece cerca de dos años, es una mezcla encantadora de romance y fantasía. No es una grosera deformación del mundo terrestre para poner en tela de juicio el valor de sus instituciones y los alcances de su filosofía, sino la descripción y exploración de un mundo ideal, la visión arcádica de una comunidad de seres descomunales que viven en completa paz y armonía puesta como ejemplo a la corrompida sociedad europea del siglo XVII, que veía con pesimismo cómo se iba achicando la figura del hombre en un universo cuyas márgenes se alejaban más y más.

Godwin puebla este paraíso lunar que ignora las inclemencias del tiempo, donde todo el año es primavera y no es necesario ganar el pan con el sudor de la frente, con seres tan altos y fornidos como titanes mitológicos y de vida tan larga como la de Matusalén. Moralmente son también superiores a los terráqueos. Son amables y generosos; detestan la falsedad y la mentira. En este mundo donde los seres y las cosas son de tamaño ciclópeo no existen ni la corrupción ni el vicio. No hay cárceles ni abogados y como llevan

una vida sana, comiendo sólo aquello que les hace bien y el aire es puro y templado, no necesitan médicos. La muerte es una cosa natural que se recibe con regocijo porque los que mueren saben que dejan este mundo y sus aparentes placeres para gozar de verdadera felicidad y gloria en el otro. Los cuerpos no reciben sepultura y como no se descomponen se guardan en recintos especiales para que los hombres puedan exhibir a sus antepasados.

Las clases sociales, porque las hay como en toda utopía bien organizada, son tres. El "status" depende de la talla y el poder de resistir despierto la luz solar y la reflejada de la tierra que actúa para ellos como una luna, Domingo por su estatura y su poca resistencia al día lunar, se clasifica irónicamente —el hombre es el rey de la creación— entre los más bajos de la escala social.

Todos, jóvenes y viejos, odian el vicio y viven en completa paz y amistad, trabajando, sí, pero derivando sólo placer de sus ocupaciones.

Algunos seres están mejor predispuestos que otros para vivir en este paraíso. Cuando se dan cuenta que los que nacen van a ser malos o imperfectos, los mandan, un poco espartanamente, a la tierra, y los cambian por otros niños. Hay una región en los Estados Unidos cuyos habitantes, así dice la tradición, descienden de estos exilados...

Domingo nos informa también de la organización política, social y religiosa de este país sin problemas económicos y donde la ciencia está tan avanzada que han logrado maravillas como la producción y almacenamiento de luz y calor en pequeñísimas cantidades de materia. En medicina, el jugo de una hierba cura cualquier herida en unas pocas horas.

De todas estas cosas y de otras que aquí sería tedioso enumerar nos va informando Domingo a medida que nos cuenta su vida y aventuras. La gente del lugar lo trata amistosamente y después de unos días lo llevan al palacio del príncipe Pylonas, el señor del lugar, quien lo recibe espléndidamente y ordena se le enseñe el idioma que Domingo, como buen viajero de Utopía, ¡aprende en sólo dos meses!

También llega a conocer al poderoso monarca Irdonozur cuyos

ascendientes se dice que vinieron de la Tierra. Para ganarse su favor Domingo le obsequia unas gemas de las Indias Orientales y a cambio recibe unas piedras que tienen poderes asombrosos. *Los obsequios que me dio eran de tal valor que un hombre daría montañas de oro por ellos*⁹. Una de estas piedras almacena luz, otra calor y la tercera según el lado que se la use, agrega a los cuerpos peso o se los quita, aumentando o disminuyendo en consecuencia la fuerza de atracción.

Domingo se siente tan a gusto entre los lunares, es tal la cortesía y consideración con que lo tratan, que siente pena cuando debe pedir al príncipe Pylonas permiso para regresar. Este trata de disuadirlo haciéndole ver los peligros del viaje, el infortunio y desesperanza que reinan entre los hombres y la gran felicidad en que ahora vive. Pero el recuerdo de los suyos es más poderoso que las razones del príncipe y también como él mismo lo dice:

“Pero, a decir verdad, hasta aquí me había movido el deseo de alcanzar esa merecida gloria que podría obtener a mi regreso, ya que pensaba que no me correspondía el calificativo de español si no arriesgaba veinte vidas antes que perder una pequeña posibilidad de la misma”.¹⁰

Una vez que consigue el permiso, Domingo alista su máquina y sus gansas de las cuales tres ya han muerto por no haber emigrado oportunamente y, rodeado de una multitud de lunares que lo van a despedir, se lanza valerosamente al espacio y se pierde en la lejanía.

El relato de sus aventuras lo escribe en la China en donde aterriza después de nueve días de viaje que transcurren sin mayores alternativas. Aquí siguen sus aventuras; parece que la suerte no quiere que Domingo Gonsales regrese a su país natal a cosechar

9 *The gifts he bestowed on me were such as a man would forsake mountains of gold for.* p. 272

10 *To tell you the truth I was so far forth moved with a desire of that deserved glory that I might purchase as methought I deserved nor the name of a Spaniard if I would not hazard twenty lives rather than lose but a little possibility of the same.* p. 277

sus merecidos laureles. Pero a pesar de todos los infortunios su espíritu no cambia. Hay en él una confianza en el futuro de la humanidad, un optimismo y una fe en el poder y porvenir de la ciencia que le hace escribir casi al principio de su narración unas palabras que son realmente proféticas:

“Entonces veréis a los hombres ir por los aires de un lugar a otro; podréis sin moveros o sin mandar a ninguna otra persona, enviar mensajes en un instante a muchas millas de distancia y recibir respuesta inmediatamente; estando en algún lugar privado y remoto de una ciudad populosa podréis transmitir vuestro pensamiento a un amigo, y un montón de cosas parecidas, pero aquella que sobrepasa todas las otras es que tendréis noticias de un nuevo mundo, de muchos rarísimos e increíbles secretos de la naturaleza que todos los filósofos de otras épocas anteriores ni siquiera soñaron conocer”.¹¹

BEATRIZ G. P. DE CUADRADO

¹¹ *You shall then see men to fly place to place in the air; you shall be able, without moving or travelling of any creature, to send messages in an instant many miles off and receive answer again immediately; you shall be able to declare your mind presently unto your friend, being in some private and remote place of a populous city, with a number of such like things; but that which far surpasseth all the rest, you shall have notice of a new world, of many most rare and incredible secrets of nature that all the philosophers of former ages could never so much as dream of.* p. 130

A STUDY OF CONRAD'S *YOUTH* AND *HEART OF DARKNESS*

BY ETHEL M. GRAY

“...that infernal tale of ships and that obsession of my life, which has about as much bearing on my literary existence, on my quality as a writer, as the enumeration of drawing-rooms which Thackeray frequented could have on his gift as a novelist. After all, I may have been a seaman, but I am a writer of prose.”

This quotation is from Conrad's *Life and Letters*. It would be interesting to discuss this with reference to *Youth* and *Heart of Darkness*.

The fact that he writes about the sea, he seems to say, is merely accidental; his pride is that he is a *writer of prose* — a conscious artist in prose. Yet the sea, I think, with its solitude, the enforced life in the small community of the crew for weeks and months at a stretch, the vastness of the horizon and the physical challenge in moments of danger, all contributed to his formation as a writer, quite apart from the subject matter of his tales. The sea was not only the setting with which he was familiar. He could have chosen village life in Kent, or the subject of the landowner class in Poland, or life in France, which he visited frequently and for long periods. But although his subject was not sea, it is the sea or the thought of it that serves to spark off his genius as a writer. The sea, it is true, is only the environment of the man-soul he is examining, but it enabled him to carry out his particular study of moral qualities as affected by certain circumstances. The sea, too, is one of the elements which set his novels apart as unique, for we get first-

hand accounts of the life and characters on board told expertly and with the personal experience of the writer in such a way that no other writer, except perhaps Melville and Smollet, can compare with him.

The sea affords him the circumstances most favourable for the study of man in isolation, which is his real theme, because the isolated society on board an ocean-going ship is unaffected by contemporary events elsewhere. Conrad frequently emphasizes the isolation by references to the vast emptiness and silence of the watery expanse surrounding them. It is even the sea voyages which enable Conrad to contact that other setting of man in isolation – that of the European in distant tropical jungles – and the study of the psychological degeneration he almost inevitably undergoes.

One could almost add that it was the sea that gave Conrad his tone. There is something of its translucent calm and yet its depth, something of its voluptuous roll, in the periods, in the rich rhythm, in the wealth of his prose. I wonder if otherwise he would ever have attained that sonorous breadth. There is what might be called a sheer voluptuousness in Conrad's English prose which rises and swells like the waves of the Atlantic! One might even see an analogy in his idiosyncrasy of repetition. He uses the device more frequently than any other, and the words, the phrases and clauses rise in series and flow onward like the waves in their sameness and their fascination.

I may have been a seaman, he says, as though deprecating the fact, *but I am a writer of prose*. The present tense of the second clause might not have been but for the *have been* of the first. Had he not to face personally the challenge he is so fond of writing about, that triumph through ordeal by which manhood is found, he might have missed what became the keynote of his work. So I think the sea had rather more to do with his writing than the *drawing-rooms* on Thackeray's, or at least equally. It was in the drawing-rooms that Thackeray observed the society of his time and portrayed its superficiality. It was at the trading-stations or on such as the *Judea* or Marlow's river steamer boats that Conrad met and observed the life he portrayed.

But there is another point in the quotation that we may analyze. Conrad does not claim that he is a great novelist. He says only *I am a writer of prose*. This is justly claimed, and it is perhaps as a writer of prose, and not as a novelist that he attains the heights, although we must acknowledge that he experimented with new techniques and opened the door to a new type of novel-writing.

Though the present study is limited to his short stories *Youth* and *Heart of Darkness*, some splendid examples of his power as a writer of prose may be quoted. His introduction to the latter, like the first chapter in Hardy's *Return of the Native*, is in itself so beautiful a piece of prose that it stands on its own merits (quite apart from its relation to the story). I refer to that beautiful evocation of an imagined past, the history of the Thames River, which must surely be one of the perfect gems of the literature of the imagination.

Description in *Youth* of dramatic scenes such as the storm in the North Sea when the ballast shifted, and the fierce hurricane in the middle of the Atlantic, the fire on board, and the explosion, are full of vigour, realism, and shot through with dramatic vividness. The narrative is direct and gripping, told neither in a faked seaman's style, nor coloured by any idiosyncrasy of the narrator. The description of action — the pumping out in the North Sea and the pumping in when they are on fire — are convincing and dramatic, truthful, not only because they are told in the first person, but because of the realistic and colorful details. With it all, the prose draws attention to itself in certain passages for its quality as prose, and as beautiful use of language. A fine example is the paragraph: *And we pumped. . .*¹

The recognition of its beauty is at the same time an acknowledgement of Conrad's superiority as a prose-writer rather than as a novelist. Since the narrative is in the first person, it is a technical flaw to include what sounds incongruous within the frame of a supposed oral narrative. Other examples of this are the descriptions

¹ Joseph Conrad. *Youth*. In *Three Short Novels*. Bantam Books. New York. 4th. Edition. April 1963. p. 102.

of the Java bay at the end of *Youth*, which seem to depart from the narrator and the group of listeners around the table, and go off into a lyricism quite unconnected with either narrative or character. One wonders why Conrad did not tell the narrative *in propria persona*. The tone he uses would have been equally possible and convincing if he had written without the *frame*, and with it he risks incongruity if he loses the narrative manner even for a moment, which he does, frequently, gaining nothing, since the person of the narrator plays no part as prism or filter in the story other than that which Conrad himself plays.

Some of the most beautiful examples of his famous prose rhythm seem to be at the same time his most glaring faults as a novelist. In art, surely, if one of the elements or parts draws attention to itself, it is to the detriment of the whole, and that is what Conrad's prose does. It sometimes loses sight of the necessity of its playing a part in proportion to and in keeping with the narrative. Furthermore, even as a whole, the ebb and flow, the roll, and the roar of his prose continually act as a sound curtain between the ear of the reader and the object being described; it sometimes is so thick as to smother the image completely. Yet we forgive him, for the beauty of it. Was Conrad perhaps a little too proud of the fact that he was a *writer of prose*?² Such passages as the following must have been written for the pleasure of their rhythm, and not for their verisimilitude as oral narrative:

“...The great walf of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasion, of soundless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not”.²

“...seemend to beckon with a dishonouring flourish before the sunlit face of the land a treacherous appeal to the lurking death, to the hidden evil, to the profound darkness of its heart”.³

2 Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. In *Three Short Novels*. p. 34.

3 *Ibidem*. p. 38.

“...On we went again into the silence, along empty reaches, round the still bends, between the high walls of our winding way, reverberating in hollow claps the ponderous beat of the stern-wheel”.⁴

Reverberating. Perhaps that was what he wanted to achieve — a vibration that continues in the air after the reading is done. In Marlow’s words: *You remember it — you dream of it, you wake up at night and think of it — years after...*⁵

But to return to the subject of Conrad’s study of the effects of solitude, the latter theme runs through many of his novels, and no less in these two short stories. It has even been said that loneliness is central in Conrad. This does not mean necessarily that the main character experiences a sense of solitude. In *Youth*, for instance, the isolation and the challenge bring a predominant sense of triumph and exhilaration; and in *Heart of Darkness* the loneliness is not entirely that of the central character. The study is the effect of it on the man he has gone to rescue, and only partially on the rescuer. But the fact of being isolated while undergoing testing, and of triumph or defeat through that trial, is the central theme in both stories.

Conrad was interested in the human soul. He is painstakingly analytical in his study of the soul in certain surroundings and under certain conditions; for this study it was essential that the character be isolated from ordinary civilized society. Our attention is drawn to the importance of isolation in *Heart of Darkness* as a necessary means for such an analysis, when he examines and explains the changes undergone by the man Kurtz living alone in the jungle with only the savages for company:

“You can’t understand. How could you? — with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and

⁴ Ibidem. p. 41.

⁵ Ibidem. p. 40.

gallows and lunatic asylums — how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude — utter solitude without a policeman — by the way of silence — utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? These little things make all the great difference. When they are gone you must fall back upon your innate strength, upon your own capacity for faithfulness".⁶

Cut off from intercourse with civilization, man must look only to his own integrity for strength to endure. If that integrity does not exist, or if there be any flaw in his composition, collapse is certain. Of Kurtz the narrator says:

"They (the heads on the fence posts) only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him — some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence. Whether he knew of the deficiency himself I can't say... But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance...".⁷

It is not a question of whether the will power is strong enough. It is a question of an inner rectitude which will decide the final stand or fall. If this inner lack is to be exposed, it requires that the character be stripped of companionship. He must be taken to the wilderness. *The wilderness had found him out early*. The narrator continues:

"I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude...".⁸

For the young second mate in *Youth*, the testing while in a lonely position of responsibility brought a sublime courage and a

6 Ibidem. p. 58.

7 Ibidem. p. 69.

8 Ibidem. Id.

wild exhilaration at the discovery of what the human heart can endure. For Kurtz the great solitude *echoed loudly within him because he was hollow at the core* . . . ⁹

But in *Heart of Darkness* it is not only isolation, not only the experience of solitude that is studied. There is also occasion for the study of the physical and spiritual effects of the surroundings of primitive jungle and primitive man on the soul and mind of a civilized man. For Conrad the important value is the spiritual, not the physical. His rendering of setting and background is the means to his end: the final aim is the revelation of spiritual qualities. In *Youth* we have splendid descriptions of storm at sea or the blazing wreck, but it is not the physical trial that Conrad aims to show us. We see the truth he wants to convey in the significant details such as when the men obey the order and carefully make the *harbour furl* on a ship *doomed to go nowhere*, and when they quietly drop their bundles as the captain decides they will stay on the burning hulk. Through the narrator Conrad says:

“To an onlooker they would be a lot of profane scallywags, without a redeeming point. What made them do it? . . .’ What? They had no professional reputation — no examples, no praise. It wasn’t a sense of duty . . . They didn’t think their pay half good enough. No; it was something in them, something inborn and subtle and everlasting . . . There was a completeness in it, something solid like a principle, and masterful like an instinct — a disclosure of something secret — of that hidden something, that gift of good or evil that . . . shapes the fate nations”.¹⁰

The importance of the spiritual above the material may also be seen in *Heart of Darkness*. Marlow had brusquely interrupted Towson’s account of the ceremonious approach of the natives to Kurtz. He remarks:

“Curious, that feeling that came over me, that such details would be more intolerable than those heads drying on the

⁹ Ibidem. p. 70.

¹⁰ *Youth*. p. 115.

stakes... After all, that was only a savage sight, while I seemed at one bound to have been transported into some lightless region of subtle horrors, where pure, uncomplicated savagery was a positive relief...".¹¹

The atmosphere is presented through the setting which Conrad paints with masterly skill. He constantly emphasizes the silence on the journey up-river by Marlow and even on the two hundred mile tramp into the bush. The only sounds are mute, indistinct, faint:

"A great silence around and above. Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint; a sound weird, appealing, suggestive, and wild — and perhaps with as profound a meaning as the sound of bells in a Christian country".¹²

Marlow remembers the words of the doctor who medically examined him for the job: *It would be interesting for science to watch the mental changes of individuals, on the spot.*¹³ He feels *he is becoming scientifically interesting.* When he reaches the steamer (of which he is to be the captain), he finds it sunk in the river. Meanwhile he hears of Kurtz again and his strange personality is described to him. But above all he stresses the silence:

"Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight, and through the dimstir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one's very heart — its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life".¹⁴

And again:

"I had my shoulders against the wreck of my steamer, hauled up on the slope like a carcass of some big river animal. The smell of mud, of primeval mud, by Jove! was in my nostrils,

11 *Heart of Darkness*. p. 70.

12 *Heart of Darkness*. p. 22.

13 *Ibidem*. p. 23.

14 *Ibidem*. p. 29.

the high stillness of primeval forest... All this was great, expectant, mute, while the man jabbered about himself. I wondered whether the stillness on the face of the immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in here? Could we handle that dumb thing, or would it handle us? I felt how big... was that thing...".¹⁵

The further he penetrates into the forest, the more deeply he senses its primeval quality. They pass river stations; white men were there, who *had the appearance of being held there captive by a spell*. He feels they are *wanderers on prehistoric earth*. As a frightful contrast, impinging the more forcibly on them for the oppressive silence they have been coming through, he describes the river stations:

"... suddenly, as we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy and motionless foliage".

He cannot tell if they are cursing or praying, but in spite of their weird howling, he feels his human unity with the savages:

"The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us — who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings; we glided past like phantoms, wondering and secretly appalled... We could not understand because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of first ages... We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there — there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were — No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it... If you were man enough you would admit to yourself that there was in you... the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it

15 Ibidem. p. 30.

16 Ibidem. p. 41.

which you — you, so remote from the night of first ages — could comprehend”.¹⁷

He meditates on *truth, stripped of its cloak of time*, and the manhood necessary to face it thus naked. Here he expresses frankly what the silence, the isolation and the surrounding savagery can do to a man. In imagination Conrad travels further than the present *in his search for surroundings to bring out this truth*. He penetrates into the dim reaches of a primitive era. In *Heart of Darkness* he makes several excursions into pre-historic times, and speculates on the effect of savagery and solitude on the earliest colonisers, the Romans. He concludes that the experience brings the revelation of the self and of the power of endurance or the capacity for failure.

The effects of the same isolation on primitive man is quite different: it is the experience of his *oneness* with nature. And only a very sensitive civilized mind can glimpse this. Through Marlow in *Heart of Darkness* we begin to realize it. The savage finds it easy. The civilized man must go back through all the layers of his inherited culture until the core of his real animal self is reached and then he discovers his oneness, his union with savagery and with nature. This discovery comes as a shock or it comes to soothe according to the mood of the moment of revelation. In the following passage Marlow is describing the frenzied dance of the natives in the bush as the boat approaches Kurtz's station:

“... They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity — like yours — the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you — you, so remote from the night of first ages — could comprehend”.¹⁸

17 Ibidem. p. 42.

18 Ibidem. p. 42.

Conrad's ultimate aim is the search for truth. Above and beyond and through all he is searching for the truth about the human soul, and the human mind. By getting his character away and making him suffer loneliness, he gets right down to the white bone of his subject — truth. He finds it to be something

“which you . . . could comprehend. And why not? The mind of man is capable of anything — because everything is in it, all the past, as well as all the future. **What was there after all?** Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage — who can tell? — but truth — truth stripped of its cloak of time. Let the fool gape and shudder — the man knows. . . . He must as least be as much of a man as these (savages) on the shore. He must meet that truth with his own true stuff — with his own inborn strength. Principles won't do. Acquisitions, clothes, pretty rags — rags that would fly off at the first good shake. No; you want a deliberate belief”.¹⁹

What, we might ask, was the effect on Marlow (and perhaps on Conrad) of the discovery of the truth about himself? He says *Droll thing life is. . . . The most you can hope from it is some knowledge of yourself. . . .*²⁰

Marlow tells of his return to the civilized world and we see the effect of his discovery of the truth:

“I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other, to devour their infamous cookery, to gulp their unwholesome beer, to dream their insignificant and silly dreams. . . . They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew. . . . I tottered about the streets. . . . grinning bitterly at perfectly respectable persons”.²¹

19 Ibidem. p. 42.

20 Ibidem. p. 85.

21 Ibidem. p. 86.

But he had also learned pity. When the not-so-young *Intended* begs him to tell her Kurtz's last words, he does not tell her they were the hair-raising cry of: *The horror! the horror!* but — *The last word he pronounced was — your name*; and it seems to him that the house would collapse before he could escape and that the heavens will fall on his head for the falsehood.

I tell you, the youthful disciple of Kurtz had said, *this man has enlarged my mind.*²²

The gradual impress of the savage surroundings can be clearly traced in the personal comments of Marlow as he tells his story. To him at first the sights and sounds and silence of that strange dark jungle-country were seen or heard objectively, as when he asks why the former man had committed suicide. The answer to his question was: *Who knows? . . . The country perhaps.* But gradually the savagery, the primitiveness, exerts its hypnotic power and he feels in himself a strange unsuspected response. But there is more. What Conrad does not state but gradually develops is the influence on Marlow's mind and nerves as he proceeds farther and farther into the depth of darkness. Eight miles from Kurtz's station, he is delayed overnight because the navigation is dangerous. He was *annoyed beyond expression . . . most unreasonably too.* He acknowledges the absurdity of his fears of arriving too late to hear Kurtz discourse. He says: *My sorrow had a startling extravagance of emotion, even such as I had noticed in the howling sorrow of those savages in the bush. I couldn't have felt more of lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life.*²³ Out of sheer nervousness he flings a new pair of shoes overboard — as if some inner reach of his mind wanted him to go barefoot like the savages. When Kurtz is discoursing of his ivory, his this, his everything, Marlow says: *It made me hold my breath in expectation of hearing the wilderness burst into a prodigious peal of laughter . . .*²⁴ Then he remarks on the power of ordinary civi-

22 Ibidem. p. 65.

23 Ibidem. p. 56.

24 Ibidem. p. 58.

lized life to keep us sane (*the solid pavement under your feet, ... the kind neighbours, etc*). He says:

“Of course you may be too much of a fodd to go wrong - too dull even to know you are being assaulted by the powers of darkness... Or you may be such a thunderingly exalted creature as to be altogether deaf and blind to anything but heavenly sights and sounds... But most of us are neither one nor the other. The earth for us is a place to live in, where we must... breathe dead hippo, ... and not be contaminated. And there ... your strength comes in, the faith in your ability... your power of devotion, not to yourself, but to an obscure, backbreaking business”.²⁵

The young Russian assistant of Kurtz, the *motley* youth whom he meets on Kurtz's station, is, he says, unscathed because of his *absolutely pure, uncalculating, unpractical spirit of adventure... this modest clear flame, the glamour of youth*. Kurtz had become the willing victim of that dark, evil fascination, and now Marlow is drawn into the orbit of Kurtz's power. He admires him blindly: *I turned mentally to Kurtz for relief... I think Mr. Kurtz is a remarkable man...*²⁶. Marlow realizes what power it is that has taken possession of Kurtz's soul. He feels the sinister weight of the primeval forest. When he discovers Kurtz had escaped from his rescuers and returned to the jungle, he says:... *the moral shock I received, as if something altogether monstrous, intolerable to thought and odious to the soul, had been thrust upon me unexpectedly*²⁷. As he watches Kurtz die, he sees how *the diabolical love and the unearthly hate... fought for the possession of that soul*²⁸ and felt *the heavy, mute spell of the wilderness - that seemed to draw him to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions ... this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations*²⁹. His

25 Ibidem. p. 58.

26 Ibidem. p. 75.

27 Ibidem. p. 77.

28 Ibidem. p. 83.

29 Ibidem. p. 80.

soul had gone mad, being alone in the wilderness and looking into itself.

* * *

A civilized man's soul experience during physical isolation is the theme of Conrad's great story. It is, of course, a theme as old as literature, from Ulysses down. The isolation of the solitary seaman is the theme of another great story in English which pictures the soul's anguish and regeneration. Innumerable details of this story, an earlier one than Conrad's, which find a parallel in the later lead one to speculate on whether or no the Polish author consciously took the story as his model. I refer to Coleridge's *Ancient Mariner*. The result of an analytic comparison of the two works is surprising.

In the first place it is not the story itself that really matters, but how it is told. We all agree that it is the sense of magic that pervades Coleridge's *Rime*, it is the supernatural atmosphere which surrounds the tale and is communicated to us that remains of value to us and is that for which we owe most gratitude to Coleridge — and to Conrad in his *Heart of Darkness*.

Conrad emerges as great a master in the creation of the mysterious and of magic as Coleridge. Did he take the older author as his master for language and incident as well as theme and style?

First let us take the sense of mystery, the fear induced by the undefined and the consciousness of some supernatural force pervading the scene. One of the most impressive factors about the narrative is its atmosphere, an atmosphere of vagueness and expectancy that grows until it becomes oppressive. The descriptions of the forest, the fog, the river and the environment as a whole is carried out with a masterly use of a vocabulary which suggests unreality and mystery. Something vague and undescrivable hovers over the foliage, something that is driving Marlow to madness. This strange atmosphere communicates to the reader the feeling that something hidden is lurking there, and we, like Marlow, want to find an answer to the questions we ask ourselves: What is it? What is the answer

to the profound silence which is at the same time a loud voice without sound? The reader continually comes across such words and phrases as the following, which stress the mysteriousness of the unknown, all outlines are blurred, and the human being begins to lose his hold on reality:

“...spectrally in the moonlight... faint sounds... its mystery...” (p. 30). “...bewitched pilgrims... dreamsensation...” that notion of being captured by the incredible...” (p. 31). “...like a rioting invasion of soundless life... A deadened burst of mighty splashes...” (p. 34). “...till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once... the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention...” (p. 39). “...had the appearance of being held there captive by a spell...” (p. 41). “...we glided past like phantoms...” (p. 42). “It was not sleep — it seemed unnatural, like a state of trance” (p. 46). “... the steamer... her outlines blurred as though she had been on the point of dissolving...” (p. 47). “...the playful paw-strokes of the wilderness...” (p. 49). “The bush began to howl” (p. 54). “...vague forms of men running bent double, leaping, gliding, distinct, incomplete, evanescent...” (p. 54). “This initialed wraith from the back of Nowhere...” (p. 59).

Even Kurtz has become incorporeal:

“And I heard — him — it — this voice — other voices — all of them were so little more than voices — and the memory of that time itself lingers around me, impalpable, like a dying vibration of one immense jabber...”³⁰

When he actually came into Kurtz's presence he was *that Shadow — this wandering and tormented thing*.³¹ *He rose, unsteady, long, pale, indistinct, like a vapour exhaled by the earth and swayed slightly, misty and silent before me.*³² As he lay dying, *the shade of the original Kurtz frequented the bedside of the holloy sham,*

30 Ibidem. p. 57.

31 Ibidem. p. 79.

32 Ibidem. p. 79.

*whose fate it was to be buried presently in the mould of primeval earth. But both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions.*³³

The sea is the setting for Conrad's story, and navigation, up a mysterious river. Coleridge's ballad is also set on the sea and includes navigation. In one fundamental respect the two authors differ. Coleridge's tale is told in the simplest language and in the simplest of verse forms — the ballad, while Conrad's tone has the rich voluptuous rhythm of tropical seas. Coleridge's magic is in the supernatural elements he employs — the spirits of sea, earth and air, the ghost ship, the figures of her crew, etc.; but also in the natural elements — the albatross, the calm, the sea-creatures, the lightning play, the moonlight, and so on; it is also in the mesmerism of the Ancient Mariner's glittering eyes and is emphasized by the occasional intrusions from the real world which serve as contrast during his narration, and perhaps as much as anything it lies in Coleridge's use of rhythmic variations.

A careful reading reveals over one hundred parallels, incidents, phrases, words, hints and other details which show such a close relationship and resemblance to Coleridge's poem that it is impossible to image it to have come about by chance.

To begin with there is the *frame*, a group of men listening to a mariner's story which is thrust upon them by the narrator who *resembles a seaman*, Marlow tells how his ship travels *all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to word off intruders...*³⁴ Coleridge, or rather his Ancient Mariner, tells how *...through the drifts the snowy clifts/... Nor shapes of men nor beasts we ken.*³⁵ As they progress they come to a place of terrible noises: *The rapids were near, and an uninterrupted,*

³³ Ibidem. p. 83.

³⁴ Ibidem. p. 85.

³⁵ Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*. In *Poetry & Prose*. Int. & Notes by H. W. Garrod. Clarendon Press. Oxford. 1960. Line 55.

uniform, headlong, rushing noise filled the mournful stillness... as though the tearing pace of the launched earth had suddenly become audible.³⁶

Coleridge's description of the region of unearthly sound is: *It cracked and growled, and roared and howled, / Like noises in a swound!*³⁷

When Marlow is becalmed in the tropics the banks of the river *were rotting into mud...* (its) *waters, thickened into slime*³⁸, and Coleridge: *Yea, slimy things did crawl with legs/ Upon the slimy sea.*³⁹ *The very deep did rot: O Christ!*⁴⁰

When Marlow reaches his destination he finds that his ship is out of commission, useless, and he must wait an unendurable time. Weeks turned into months, and he could do nothing. Like the Ancient Mariner, he and his steamboat were *As idle as a painted ship/ Upon a painted ocean*⁴¹, in the jungle heat of the tropics, and now it is not the noise but the silence that assails him — *...the silence of the land went home to one's very heart — its mystery, its greatness.*⁴²

Coleridge describes it: *And we did speak only to break/ The silence of the sea!*⁴³

The *frame* is pierced periodically as the listeners pass a remark or two and then relapse into silence, just as the music of the wedding-feast serves to remind us that the young man is still there, spell-bound, listening.

The moon for Conrad's Marlow, meanwhile, had risen, it *had spread over everything a thin layer of silver — over the rank grass, over the mud... oce the great river. I could see through a sombre gap glittering, glittering, as it flowed broadly by without a murmur*⁴⁴.

36 *Heart of Darkness*. p. 18.

37 *Rime*. L. 61.

38 *Heart of Darkness*. p. 15.

39 *Rime*. L. 125.

40 *Ibidem*. L. 123.

41 *Ibidem*. L. 117.

42 *Heart of Darkness*. p. 30.

43 *Rime*. L. 109.

44 *Heart of Darkness*. p. 30.

Coleridge's moon: *Her beams bemocked the sultry main/ Like April hoar-frost spread.*⁴⁵

Days passed on and Marlow could only watch how *On silvery sandbanks hippos and alligators sunned themselves side by side.*⁴⁶ In the *Rime*, the sea-creatures sporting in the shadow of the ship, *...moved in tracks of shining white/ And when they reared, the elfish light/ Fell off in hoary flakes.*⁴⁷

Then we also have the *ghastly crew*⁴⁸ in *Heart of Darkness*: *...twenty cannibals splashing around and pushing*⁴⁹, who helped the boat along when she could not float. These are also like Coleridge's water-spirits, for the Ancient Mariner describes: *Slowly and smoothly went the ship, / Moved onward from beneath.*⁵⁰

Gradually Marlow and his men *...penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. It was very quiet there.*⁵¹ They were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. *We could have fancied ourselves the first of men taking possession.*⁵² And Coleridge's Mariner says: *We were the first that ever burst/ Into that silent sea.*⁵³

The *blazing little ball of the sun*⁵⁴ hangs over the men in *Heart of Darkness*, while in the *Rime*: *All in a hot and copper sky / The bloody Sun, at noon, / Right up above the mast did stand, / No bigger than the Moon.*⁵⁵

Everything is so still for Conrad: *The living tress, lashed together by the creepers, and every living bush of the undergrowth, might have been changed into stone... It was not sleep, — it seemed unnatural, like a state of trance...*⁵⁶ And for Coleridge: *...the*

45 *Rime*. L. 267.

46 *Heart of Darkness*. p. 39.

47 *Rime*. L. 274.

48 *Ibidem*. L. 340.

49 *Heart of Darkness*. p. 40.

50 *Rime*. L. 375.

51 *Heart of Darkness*. p. 41.

52 *Ibidem*. p. 41.

53 *Rime*. L. 105.

54 *Heart of Darkness*. p. 46.

55 *Rime*. L. 111.

56 *Heart of Darkness*. p. 46.

*sky and the sea, and the sea and the sky / Lay like a load on my weary eye.*⁵⁷

Conrad says: *The night came suddenly, and struck you blind as well as deaf.*⁵⁸ In Coleridge's *Rime: At one stride comes the dark.*⁵⁹

After many days of loneliness the Ancient Mariner comes to the point where he finds that water-snakes which had formerly so disgusted him, had a beauty of their own: *Within the shadow of the ship / I watched their rich attire: / Blue, glossy green, and velvet black, / They coiled and swam; and every track / Was a flash of golden fire. / O happy living things! no tongue / Their beauty might declare: / A spring of love gushed from my hart, / And I blessed them unaware.*⁶⁰

Have we a parallel in Conrad's story? Here it is. The glossy-skinned cannibals had been eating disgusting rotten hippoflesh. It had been ordered thrown overboard but no provision having been made for their food, what, Marlow asks, was to prevent them from eating him? Suddenly:

"I saw that something restraining, one of those human secrets that baffle probability, had come into play there. I looked at them with a swift quickening of interest... in a new light, as it were... Yes; I looked at them as you would on any human being, with a curiosity of their impulses, motives, capacities, weaknesses, when brought to the test..."⁶¹

And he gets the revelation that these crude savages — *the many men so beautiful* — were capable of:

"...some kind of primitive honour?... Restraint! I would just as soon have expected restraint from a hyena... But there was the fact facing me — the fact dazzling, to be seen, like the foam on the depths of the sea..."⁶²

57 *Rime*. L. 250.

58 *Heart of Darkness*. p. 46.

59 *Rime*. L. 200.

60 *Rime*. L. 277.

61 *Heart of Darkness*. p. 49.

62 *Ibidem*. p. 49.

But relief does not yet come, even as the Ancient Mariner's penance continued after the sleep *that slid into (his) . . . soul*.⁶³

Unexpectedly, in the ballad, *the upper air burst into life!*.⁶⁴ In Conrad's story: *Sticks, little sticks, were flying about — thick; they were whizzing before my nose . . .*.⁶⁵ The Mariner says: *Like the whizz of my cross-bow!*.⁶⁶

Marlow says: *All this time the river, the shore, the woods, were very quiet, perfectly quiet.*⁶⁷ And in the *Rime*: *The loud wind never reached the ship.*⁶⁸

In Conrad's story: *I could only hear the heavy splashing thump of the stern-wheel and the patter of these things.*⁶⁹ *With heavy thump, a lifeless lump, / They dropt down one by one —* says the Mariner.⁷⁰

Then suddenly, instead of silence, Marlow's ears are assailed by sound — a flood of it. In the dead stillness of fog:

“Before it (the anchor chain) stopped running with a muffled rattle, a cry, a very loud cry as of infinite desolation, soared slowly in the opaque air. It ceased. A complaining clamour, modulated in savage discords, filled our ears . . . to me it seemed as though the mist itself had screamed, sosuddenly and apparently from all sides at once, did this tumultuous and mournful uproar arise”.⁷¹

Later, he says it was . . . *like a dying vibration of one immense jabber . . .*⁷² The corresponding passage in the old Mariner's tale tells of the sudden rush of sounds: *Sometimes a-dropping from the sky / . . . How they seemed to fill the sea and air / With their sweet jargoning! / . . . It ceased; yet still the sails made on / A*

63 *Rime*. L. 296.

64 *Ibidem*. L. 313.

65 *Heart of Darkness*. p. 53.

66 *Rime*. L. 223.

67 *Heart of Darkness*. p. 53.

68 *Rime*. L. 327.

69 *Heart of Darkness*. p. 53.

70 *Rime*. L. 218.

71 *Heart of Darkness*. p. 46.

72 *Ibidem*. p. 57.

pleasant noise till noon / ⁷³. The same words. The same magic change of tone and rhythm, and, daringly enough, the same device to mark the change: *It ceased*.

Even the ship Marlow is on is for a time on the point of disappearing like Coleridge's *spectre bark* — *With far-heard whisper o'er the sea*.⁷⁴ Marlow says:

“The steamer we were on, her outlines blurred as though she had been on the point of dissolving... The rest of the world was nowhere, as far as our eyes and ears were concerned. Just nowhere. Gone, disappeared; swept off without leaving a whisper or a shadow behind”.⁷⁵

In this weird unsubstantial mistiness of blurred outlines: *The faces twitched with the strain, the hands trembled slightly, the eyes forgot to wink; . . . as they hauled at the chain*.⁷⁶

In Coleridge's ballad: *They groaned, they stirred, they all uprose, / Nor spake, nor moved their eyes; / . . . The mariners all 'gan work the ropes, / Where they were wont to do*.⁷⁷

We shall get the *helmsman* later. Meanwhile *the ship moved on*. Marlow and his men had had to spend the night in midriver, impeded by the thick fog, which . . . *did not shift or drive; it was just there, standing all around you like something solid. At eight or nine, perhaps, it lifted as a shutter lifts*.⁷⁸ It was like the mist that suddenly lifted when the Albatross was killed: *In mist or cloud, on mast or shroud, / It perched for vespers nine; / While all the night, through fog-smoke white, / Glimmered the white Monn-shine*.⁷⁹ The Mariner turns pale as he confesses: *I shot the Albatross*, but soon after: *The glorious sun uprist; / Then all averred, I had killed the bird / That brought the fog and mist. /*

73 *Rime*. L. 358.

74 *Rime*. L. 201.

75 *Heart of Darkness*. p. 47.

76 *Ibidem*. Id.

77 *Rime*. L. 331.

78 *Heart of Darkness*. p. 46.

79 *Rime*. L. 75.

... *The fair breeze blew, the white foam flew / The furrow followed free.*⁸⁰ They are able to proceed on their way. *Sterr her straight,* Marlow said to the helmsman, ... *He held his head rigid, face forward ... but he kept on.*⁸¹ It was just at this point that the Ancient Mariner saw how *the souls* of the crew ... *did from their bodies fly, / ... And every soul, it passed me by, / Like the whizz of my cross-bow.*⁸² As they fell, *Each turned his face with a ghastly pang, / And cursed me with his eye.*⁸³

For Marlow it was much the same experience:

"The twigs shook, swayed and rustled, the arrows flew out of them... the arrows came in swarms... I threw my head back to a glinting whizz that traversed the pilot house... The man stepped back swiftly, looked at me over his shoulder in an extraordinary, profound, familiar manner, and fell... The man had rolled on his back and stared straight up at me; ... his eyes shone with an amazing lustre... I had to make an effort to free my eyes from his gaze..."⁸⁴

I could not draw my eyes from treirs, the ballad says.
When Conrad's helmsman died:

"... he frowned heavily, and that frown gave to his black death-mask an inconceivable sombre, brooding, menacing expression. The lustre faded swiftly into vacant glassiness⁸⁵ ... the intimate profundity of that look he gave me when he received his hurt remains to this day in my memory".⁸⁶

Coleridge's Mariner says: *The look with which they looked on me / Had never passed away.*⁸⁷

Meanwhile, Marlow is feeling his aloneness more keenly than

80 Ibidem. L. 98.

81 *Heart of Darkness*. p. 53.

82 *Rime*. L. 220.

83 Ibidem. L. 214.

84 *Heart of Darkness*. p. 53.

85 Ibidem, p. 55.

86 Ibidem. p. 61.

87 *Rime*. L. 255.

ever. He was responsible for his ship, he could not communicate to any of the passengers the predicament they were in, and now the man who had been his companion in the pilot-house lay dead at his feet. *I missed my late helmsman awfully.*⁸⁸ He now feels a *lonely desolation.*⁸⁹ The Mariner says: *Alone, alone, all, all alone, / Alone on a wide, wide sea, / And never a saint took pity on / My soul in agony.*⁹⁰

The ship in Conrad's story was now getting well away down the river, *when I saw, says Marlow, the outline of some sort of building. "What's this?" I asked. He (the manager) clapped his hands in wonder. "The station!" he cried... I steamed past prudently then stopped the engines and let her drift down.*⁹¹ Coleridge's mariner says: *Oh! dream of joy! Is this indeed / The lighthouse top I see? / Is this the hill. Is this the kirk? / ... We drifted o'er the harbour-bar.*⁹²

It is the end and home for the Ancient Mariner, but Marlow is still at the farthest point away. Like Coleridge's hero he falls into a swoon or trance and is unconscious of how he gets back. Like Coleridge's narrator, Marlow is interrupted during the account of his near death. *I fear thee!* — the wedding-guest said and the old man answered: *Fear not, fear not... / This body dropt not down.*⁹³

So also Marlow:

“... the pilgrims buried something (Kurtz) in a muddy hole.
And then they very nearly buried me.

However, as you see, I did not go to join Kurtz then and there. I did not. I remained to dream the nightmare out to the end...”.⁹⁴

“No, they did not bury me, though there is a period of time

88 *Heart of Darkness*. p. 60.

89 *Ibidem*. p. 56.

90 *Rime*. L. 232.

91 *Heart of Darkness*. p. 62.

92 *Rime*. L. 464.

93 *Ibidem*. L. 230.

94 *Heart of Darkness*. p. 85.

which I remember mistily, with shuddering wonder, like a passage through some inconceivable world. . . ." ⁹⁵

When he got back to the civilized world, Marlow said:

"I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other. . . whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew". ⁹⁶

Like the Wedding-Guest, he was now a *sadder and a wiser man*, ⁹⁷ and the Mariner himself, who told the story was under compulsion to do so: *That moment that his face I see, / I know the man that must hear me: / To him my tale I teach.* ⁹⁸

Marlow will not tell his story to the Company director, or to the spectacled man in the city; he puts off the *cousin* who turns up, and to the journalist he gave only the bulky report written by Kurtz. It was to the *Intended* he went to tell his story, he knew not why: *Perhaps it was an impulse of unconscious loyalty, or the fulfilment of one of those ironic necessities that lurk in the facts of human existence. I don't know. I can't tell. But I went.* ⁹⁹ Also at the opening of Conrad's story, while the four friends are waiting for the tide and Marlow starts his tale, the first narrator remarks: *We knew we were fated. . . to hear.* ¹⁰⁰ In Coleridge's ballad: *The Wedding-Guest sat on a stone: / He cannot choose but hear.* ¹⁰¹

* * *

Some important elements remain to be accounted for: the Albatross, the female figure *Death-in-Life*, the *spirits' converse* overheard, the fight for a man's soul, the spiritual crime that brought it all about, the lesson to be learned as the outcome of it all.

95 Ibidem. p. 86.

96 Ibidem. Id.

97 *Rime*. L. 624.

98 Ibidem. L. 588.

99 *Heart of Darkness*. p. 89.

100 Ibidem. p. 6.

Although we may trace such a close parallel between the plot of the two stories, several of the important elements, such as those listed above, do not come in the same chronological order. But they are there. What about the Albatross? It comes to the Ancient Mariner out of the thick mist and snow, supra-natural powers are attributed to its presence as well as to its absence, it is surrounded by mystery; once dead and hung around the Ancient Mariner's neck, it symbolizes his crime and perhaps his remorse when it drops off after he had *blessed* the *slimy* but now *beautiful* water-snakes. It is the killing of the Albatross that is the centre of the story, not the Albatross itself. This is represented as a spiritual crime against God's lower creatures. At the centre of Conrad's story we find the spiritual crime of Kurtz against the savages. He accepted or compelled their worship. Towson says in an awestruck whisper: *They adored him*¹⁰² . . . *They would crawl* . . .¹⁰³. This, Marlow remarks, was *more intolerable than those heads drying on the stakes under Mr. Kurtz's windows. After all, that was only a savage sight, while I seemed at one bound to have been transported into some lightless region of subtle horrors, where pure, uncomplicated savagery was a positive relief* . . .¹⁰⁴. He tells us later: *I tried to break the spell — the heavy, mute spell . . . This alone, I was convinced, . . . had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations*.¹⁰⁵

Death-in-Life is described by Coleridge as a voluptuous and evil woman: *Her lips were red, her looks were free, / Her locks were yellow as gold*.¹⁰⁶

When Kurtz is being taken away:

“ . . . from right to left along the lighted shore moved a wild and gorgeous apparition of a woman.

101 *Rime*. L. 17.

102 *Heart of Darkness*. p. 67.

103 *Ibidem*. p. 70.

104 *Ibidem*. p. 70.

105 *Ibidem*. p. 80.

106 *Rime*. L. 190.

She walked with measured steps... She carried her head high; her hair was done in the shape of a helmet; ... a crimson spot on her tawny cheek... She was savage and superb, ... there was something ominous and stately in her deliberate progress ... She came abreast of the steamer...".¹⁰⁷

In Coleridge's *Rime: The naked hulk alongside came*.¹⁰⁸

Though the woman's hair in Conrad's story could not have been *yellow as gold*, the colour is hinted at by the description of the *brass leggings to the knee, brass wire gauntlets to the elbow*, and a few lines farther on, *a glint of yellow metal*.¹⁰⁹ *She stood looking at us without a stir, ... with an air of brooding over an inscrutable purpose*.¹¹⁰

Over Kurtz's deathbed, ... *both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame*...¹¹¹.

In the ballad: *And the twain were casting dice: / "The game is done! I've won! I've won!" / Quoth she, ...*¹¹²

There are snatches of overheard conversation, too, as Marlow listens unwittingly in the dusk to the manager and his nephew discussing Kurtz and himself. Careful analysis would seem to suggest that sometimes Kurtz and sometimes Marlow is the *Ancient Mariner*.

Conrad is often obscure but the Mariner left his message clearly stated: *He prayeth best, who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all*.¹¹³

Marlow, too, has learned compassion. When at the close of his story he tells how he confronted Kurtz's *Intended*, he says: *My*

107 *Heart of Darkness*. p. 73.

108 *Rime*. L. 195.

109 *Heart of Darkness*. p. 73.

110 *Ibidem*. Id.

111 *Ibidem*. p. 83.

112 *Rime*. L. 196.

113 *Ibidem*. L. 614.

114 *Heart of Darkness*. p. 93.

anger subsided before a feeling of infinite pity,¹¹⁴ and, as we have already said, he told her a compassionate lie.

Many other details occur, although out of context in relation to the great original, or echoes of them, memorable as part of Coleridge's ballad. Some of these are: ... *in and out of rivers*¹¹⁵ and *in and out of the fireflags' sheen*;¹¹⁶ ... *Paths, paths, everywhere ... not a hut*¹¹⁷ for Marlow, ... *water, water every where, / Nor any drop to drink*, for the Mariner;¹¹⁸ ... *Day after day*, in both.¹¹⁹ *It ceased*, after a tumult of sound, in both narratives.¹²⁰ *Having the appearance of being held captive by a spell*, by Conrad, and for the Mariner, the spell under which he was held by the dead men's eyes, as well as the spell under which the Wedding-Guest was held by the Mariner's *glittering eye*, compelling him to listen.¹²¹ Marlow's trying to find the channel *till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known*, has strong overtones of Coleridge's: *Nor shapes of men nor beasts we ken*, and the inference by the sailors, that they had been bewitched by the circling Albatross.¹²²

We find that plot and theme are very closely parallel, and that frequently the some wording is used. If Coleridge's power lies in his magic use of words, and if it is the devices of the story that make Coleridge's ballad immortal, to whom should we attribute the magic of *Heart of Darkness*?

Yet the magic, the fascination, is not only in the manner of telling after all, or in the language, the handling of the subject, in the subtle rhythms and suggestions alone. That which casts its spell over the reader in both cases is the perhaps unconscious realization that both writers set out to describe two journeys at once. Conrad not only describes Marlow's trip on his steamboat up the

115 Ibidem. p. 15.

116 *Rime*. L. 314.

117 *Heart of Darkness*. p. 21.

118 *Rime*. L. 119.

119 *Heart of Darkness*. p. 22. *Rime*. L. 115.

120 *Heart of Darkness*. p. 46. *Rime*. L. 367.

121 *Heart of Darkness*. p. 41. *Rime*. L. 13.

122 *Heart of Darkness*. p. 39. *Rime*. L. 57.

Congo river, but also his mental penetration into the heart of darkness. As the river course is full of snags which make navigation virtually impossible, so is the way to understand the impenetrable mystery which surrounds the white man among savages, isolated from civilization. There is something in all that darkness which attracts him — the attraction is evil — but at the same time he feels he can dominate it if his integrity holds. As he relies on his experience as a navigator to pilot the ship to her final destination, he considers that by using his inner strength and his moral resources he will conquer that darkness. It takes a great deal of self-restraint and calm not only to save the ship and her crew from shipwreck, but also to save his mind from insanity and his soul from perdition.

One part of the voyage is the description of what we call the geographical journey, that is to say, the description of the places they arrived at, their troubles with the steamboat, the strange characters they met, the various stages of their journey and the *stations*, the fight with the savages, and so on. But the most important is the voyage that appeals to our imagination, the inner voyage to the *heart of darkness*. One of the steps in this voyage is his becoming interested in the savages, in their humanity, in their behaviour, their souls. This is the journey to the *truth* that Marlow is seeking for, and he realizes afterwards that the answer to his quest was this discovery. The stages of his experience are recognizable the same as those of every man who attempts the arduous journey towards knowing himself.

ETHEL M. GRAY

Octubre de 1967
Escuela Superior de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba

ARISTÓTELES EN LOS PREFACIOS DE RACINE

MARÍA CELIA DARRÉ
GUILLERMO BIBILONI

Cuando llegan a Italia los primeros textos aristotélicos se inicia una activa labor de traducción y comentarios. Desde Jorge Valla, en 1498, a F. Patrizzi, en 1586, los nombres de Vida, Scalígero, Robortello, Piccolómini, Minturno, Castelvetro, se suceden. Ellos elaborarán las teorías que heredan los franceses del siglo XVII.¹

No hay que pensar, sin embargo, que Chapelain, La Mesnardière, los jesuitas, en fin, todos aquéllos que contribuyeron a la formación de la doctrina clásica, tomaron servilmente la obra de sus predecesores. El Culto de la Razón, del buen sentido, hicieron que ellos seleccionaran de ese material lo que estaba acorde con su genio y con la época.

Cuando Racine aparece en escena, la doctrina clásica ya ha sido formada por la generación de Richelieu. He ahí la seguridad que alienta en sus prefacios. Tienen, en sí, todo el valor de una poética. Recorrerlos es encontrar, a cada paso, no los preceptos, pero sí los fundamentos de lo que él concibió como obra trágica.

1 El Prof. Bernard Weinberg, de la Universidad de Chicago, tiene sobre este tema una serie de estudios muy valiosos reunidos en su libro *Critics and criticism: Ancient and Modern* (The University of Chicago Press, Chicago, 1954). En el Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras existen traducciones, realizadas por Fanny Torres de algunos de ellos (*Robortello y la Poética; La Poética de Castelvetro*).

No hay aspecto de ella que no haya enfocado. En su contra puede argüirse que la mayoría de los prefacios nació en la necesidad de una defensa, de una evidente justificación frente a sus adversarios. Pero señalemos a su favor, que la suya es una defensa que trae de la mano el testimonio de Aristóteles sobre todo, y el de Horacio luego, en una cabal interpretación; cabal y no servil. El tomó y a partir de ahí creó; y fue fiel a ambos, a la fuente que le brindaron los antiguos —en temas y en teoría— y al momento cultural para el que compuso, unido plenamente a su tiempo y a su espacio. De ahí que junto a todo lo prestado de su obra se erige también el tono personal, en una acabada simbiosis.

Otro mérito singular tienen sus prefacios. Alienta en ellos la vivencia de quien los compuso. No es la obra a partir del precepto, sino a la inversa. Es el precepto —la palabra no es demasiado dura en el siglo XVIII— que se impone, sencillamente; que, incluso, se lo siente ya necesario, porque se gestó con la obra misma. De ahí su peso; incluso, su calor, porque es norma previamente vivida. No es forzoso imponerla; tiene, en sí, su propio valor; el de la obra. Por eso la preceptiva no traba y no se la siente *desde afuera*. Aflora, natural y espontáneamente, en el curso mismo de la obra.

Verdad, verosimilitud y decoro

La lectura de los prefacios de Racine nos revela una minuciosa insistencia en consignar las fuentes de sus tragedias:

“Virgilio en el tercer libro de la Eneida, habla Eneas: “Litora...”. He aquí en pocas versos todo el tema de esta tragedia”... “En realidad mis personajes son tan famosos en la antigüedad, que por poco que se la conozca se verá con claridad que los he hecho tales como los antiguos poetas nos los han dado” (*Andromaque*).²

² Las citas de prefacios pertenecen a la traducción completa de los prefacios de Racine, realizada por los autores de este trabajo.

“Cuando leí *Las Avispas* de Aristófanes, ni soñaba que pudiera escribir *Los Litigantes*” (*Les Plaideurs*).

“Había copiado mis personajes del más grande pintor de la antigüedad, es decir, Tácito. Y en ese momento estaba tan saturado de este excelente historiador que casi no hay un solo rasgo brillante en mi tragedia que no me haya sido inspirado por él”. (Segundo prefacio de *Britannicus*).

“Nada hay más célebre entre los poetas que el sacrificio de Ifigenia” (*Iphigénie*).

“Titus reginam Berenice...” (Suetonio) (*Bérénice*).

“He aquí la tragedia cuyo asunto está tomado de Eurípides” ... “Aunque no le debiera más que la idea del carácter de Fedra podría decirse que le debo lo más razonable que quizás he puesto en el teatro” ... “Aricia no es un personaje de mi invención. Virgilio dice que Hipólito la desposó”... (*Phèdre*).

En *Bayaceto*, tragedia de actualidad, cuida de avalar sus derechos para utilizar ese argumento por la existencia de documentos escritos y relatos de personas dignas de fe:

“Aunque el tema de esta tragedia no esté todavía en ninguna historia impresa es, sin embargo, muy verdadero” ... “El señor conde de Cézzy era entonces embajador en Constantinopla. Conoció todas las particularidades de la muerte de Bayaceto” ... “Mi principal cuidado fue no confiar nada en los hábitos y en la costumbre de la nación y he puesto atención en no adelantar nada que no estuviera de acuerdo con la historia de los turcos y con el nuevo *Relato sobre el Imperio Otomano*, que han traducido del inglés”. (*Bajazet*).

En *Esther* y *Atalía* las fuentes son tan obvias que no las menciona concretamente. Por otra parte, las circunstancias tan especiales en que fueron concebidas nos permiten considerarlas fuera del bloque de las obras de Racine en el aspecto que estudiamos.

Al observar la lista de autores mencionados: Virgilio, Eurípides, Séneca, Sófocles, en *Andrómaca*; Aristófanes, en *Los Litigantes*; Tácito, en *Británico*; Suetonio, en *Berenice*; Esquilo, Sófocles, Lucrecio, Horacio y muchos otros, en *Ifigenia*, vemos que se trata siempre, excepto en el caso de *Bayaceto*, *Esther* y *Atalía*, de autores clásicos, de preferencia griegos. No se trata, pues, pensamos, de un prurito de veracidad, porque en ese caso serían mencionados especialmente los historiadores y notaríamos una tendencia a tratar temas de actualidad, más fáciles de controlar. Se trata, más bien, de

un deseo de invocar un antecedente ilustre que le brinde a la obra un prestigio. La imitación de la antigüedad no tenía ya, en la época de Racine, la autoridad indiscutida que tuvo en el Renacimiento; pero la razón reconocía todavía sus magistrales aciertos. Habrá que llegar a fines del siglo para que un cambio de interés en la enseñanza de los clásicos haga tambalear su trono. Racine justifica sus imitaciones con la frase siguiente, mencionada en el prefacio de *Ifigenia*: *He reconocido con placer, por el efecto que han producido en nuestro teatro todo lo que he imitado de Homero y Eurípides, que el buen sentido y la razón eran los mismos en todos los siglos.*

No olvidemos que para la concepción clásica la historia y la literatura eran terrenos afines y aun coincidentes. Cuando se apoya en la historia, el héroe no es un personaje de primera magnitud, Nerón por ejemplo, sino uno de segundo orden: Británico, Junia; y que, cuando un personaje de capital importancia es mencionado no lo toma en la época más característica de su vida sino en su juventud, cuando aún era un *monstruo naciente* del que muy poco se sabe.

Este cuidado por invocar un antecedente ilustre se ve limitado por una reserva: la libertad de modificar en parte la fábula imitada:

“La única libertad que me he tomado ha sido suavizar un poco la ferocidad de Pirro”. (Primer prefacio de *Andromaque*).

“Es verdad que me he visto obligado a hacer vivir a Astyanax un poco más de lo que ha vivido”. (Segundo prefacio de *Andromaque*).

“Hay quienes llegaron a tomar la defensa de Nerón; contra mí, dijeron que lo hacía demasiado cruel”. . . . “Otros, demasiado bueno”, . . . “Si presento (a Junia) más recatada de lo que fue no he oído decir que nos haya sido prohibido rectificar las costumbres de un personaje, sobre todo cuando no es conocido”.

“Narciso y él (Británico) viven dos años más de lo que en realidad vivieron”. . . . “he hecho entrar a Junia en las Vestales, donde, según Aulio Gelio, no se recibía a nadie de menos de seis años ni de más de diez”. (Primero y segundo prefacio de *Britannicus*).

“He procurado también mostrarla menos odiosa de lo que aparece en las tragedias de los antiguos donde ella acusa personalmente a Hipólito”. (*Phèdre*).

Notamos en estos fragmentos un cierto tono justificador de disculpa, que muy bien pudiera ser retórico, pero que, como vemos, tiene su sentido, aparte de que siempre se trata de modificaciones de detalles: la edad de un personaje, los pormenores de un carácter que se mantiene en líneas generales, la elección, entre varios ejemplos antiguos, de uno de ellos. Racine mismo nos lo dice: *Hay mucha diferencia entre destruir el principal fundamento de una fábula y alterar en ella algunos incidentes que cambian en casi todas las manos que lo tratan (Andromaque)*. Y a propósito de su *Ifigenia* habla de *esta otra Ifigenia que he podido representar a mi gusto*.

¿Cuál es el motivo de estas modificaciones y el criterio con que se las introduce? ¿Es un prurito de originalidad? Veamos como lo explica el mismo Racine:

“He creído en esto acomodarse a la idea que ahora tenemos de esta princesa. La mayoría de los que han oído hablar de Andrómaca no la conocen más que como la viuda de Héctor, la madre de Astyanax” . . . “Dudo que las lágrimas de Andrómaca hubieran hecho sobre el espíritu de mis espectadores la impresión que han hecho si hubiera corrido por otro hijo que por el que ella tenía de Héctor”. (Andromaque).

“¿Cómo hubiera podido verosímelmente manchar la escena horrible de una persona virtuosa . . . ? Y hubiera podido, además, provocar el desenlace de mi tragedia con el auxilio de una diosa o de una máquina o por una metamorfosis, que podría resultar convincente en tiempos de Eurípides, pero que sería demasiado absurda, demasiado increíble entre nosotros” (Iphigénie).

“Otros se escandalizaron porque hubiera elegido un hombre tan joven como Británico para héroe de una tragedia.” “...Me ha parecido capaz de excitar la compasión y no quiero otra cosa” (Britannicus).

Es decir, que el criterio que se impone para introducir las modificaciones es adecuar la fábula a lo que un espectador de París o de Versalles del siglo XVII puede considerar verosímil. Esta verosimilitud en lo que se refiere a los personajes, y es en el tratamiento de los personajes donde ha introducido más modificaciones; es lo que se conoce con el nombre de *decoro*, externo o interno; según sus conocimientos, sus costumbres, el público espera que un personaje actúe de una manera que a él le parezca propia, es decir, en

general, en una época en que el sentido histórico no se ha desarrollado, como un rey, una princesa, un hombre o una mujer del siglo XVII o de la literatura del siglo XVII. (Recordemos, sin embargo: *Pirro no había leído nuestras novelas. Era de natural violento. Y todos los héroes no están hechos para ser Celadones*). (*Andromaque*)

Según el prefacio de *Británico* y de *Fedra* esta adaptación al gusto de la época tiene por fin: *excitar las pasiones*, es decir, un fin moral. Aunque sabemos que el prefacio de *Fedra* está dirigido, en realidad, a un solo hombre, M. Nicole de Port-Royal, con quien quería reconciliarse, no deja de ser una verdad general, que encontramos insinuada en otros prefacios, la que allí aparece: *el vicio está pintado, sobre todo con los colores que hacen reconocer y odiar su deformidad. Este es, propiamente, el fin que todo hombre que trabaja para el público debe proponerse*.

Consultemos ahora la *Poética* de Aristóteles y examinemos, en especial el cap. IX en el que filósofo se manifiesta acerca de este tema:

“...no es obra del poeta relatar hechos que sucedieron sino lo que puede suceder, esto es lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad.”

“El historiador y el poeta ... difieren en que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder ... la poesía refiere más bien lo universal. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar de tal o cual manera, según lo verosímil o necesario; a ello aspira la poesía, aunque imponga normas personales”.

“La tragedia... se atiene a los hombres tradicionales. La razón es que lo posible es convincente. Las cosas que no sucedieron no las consideramos aún posibles, en cambio es evidente que las que sucedieron lo son, pues no habrían sucedido si fueran imposibles...”

“El poeta debe ser el creador de fábulas más que de versos, por cuanto es poeta de acuerdo con la imitación e imita acciones y aun cuando por accidente haga poesía acerca de hechos sucedidos, no es por ello menos poeta, pues nada impide que algunos de estos sucesos sean según lo verosímil y posible; por tal motivo, pues, puede ser poeta de tales sucesos”.

En el cap. IX de la *Poética*, Aristóteles preconiza entonces que la obra poética y en especial la tragedia tiene por base lo verdadero, siempre que esta verdad sea posible y verosímil. Más adelante agrega: *En lo que se refiere a la poesía lo verosímil posible vale más que lo inverosímil posible*. Al excluir lo posible quiere dar a entender que una verdad que no sea creída por su público no puede conmoverlo porque le parecerá falsa. De lo cual se desprende que la base de esta verosimilitud se encuentra en la opinión, en los conocimientos del público medio.

Vemos que la coincidencia entre ambos autores es mucha.

Notamos, en primer lugar, que Racine nunca aprovecha la libertad que le brinda Aristóteles de crear íntegramente sus fábulas; pero que, en cambio aprovecha abundantemente la libertad de transformar las tradicionales.

Ambos coinciden en el criterio de verosimilitud tanto en el aprovechamiento de argumentos dados como en su modificación y también indican, como motivo de este anhelo de verosimilitud, la necesidad de conmover al público y están de acuerdo en que el criterio de verosimilitud es la opinión del público.

Racine ha aprovechado poco las indicaciones de algunos comentaristas italianos de la *Poética*, como Vida y Robortello que pretendían colocar lo verdadero por encima de lo verosímil para la elección del tema de la obra. Tampoco coincide con el alemán Heinsius, para quien el tema histórico es admisible en la tragedia porque lo verdadero es siempre verosímil.

La opinión de los críticos franceses del siglo XVII se divide en dos grupos. Uno, el más numeroso, integrado por los grandes doctrinarios de la época: Chapelain, La Mesnardière, el abate D'Aubignac, adopta el criterio de Vauquelin y sostiene los derechos indiscutidos de la verosimilitud que reduce a los límites más estrechos. Oigamos al autor de la *Pratique du Théâtre*, que resume lo dicho por sus predecesores: *Lo verdadero no es tema para el teatro, porque hay muchas cosas verdaderas que no deben ser vistas en él... Lo posible tampoco lo será pues muchas cosas se pueden hacer... que resultarían ridículas y poco creíbles si fueran expresadas. Sólo*

*lo razonable pues puede fundar, sostener y terminar razonablemente un poema dramático: esto no quiere decir que las cosas verdaderas y posibles sean proscriptas del teatro, pero sólo son recibidas en tanto son verosímiles. Y sólo es verosímil aquello que puede suceder habitualmente.*³

La otra corriente, cuyo principal representante es Corneille, sostiene, siguiendo a Vida, Robortello y Heinsius los derechos de lo verdadero y lo histórico.

La tragedia de Racine, es, pues, la ilustración de la teoría de Chapelain y D'Aubignac.

Il n'y a que le vraisemblable qui tuche dans la tragedie. —
(*Berence*).

Y al fundar la verosimilitud en el criterio del público, las leyes del decoro debían fatalmente imponerse en esa sociedad en la que el sentido histórico no estaba desarrollado; basta pensar en el *Discours sur l'Histoire universelle*, de Bossuet.

Quedaría por explicar la preocupación por justificar las fuentes que con tanta insistencia hemos señalado. Aparte de ser una tradición en la temática de los prefacios desde la *Sophonisba* de Mairet, estaría también justificada por la admiración y el respeto por los antiguos, de quienes se pensaba que habían hecho una selección tan eficaz de los temas de la poesía que todavía tenía vigencia y difícilmente podría ser superada.

El héroe trágico.

La concepción nacional del siglo de Luis XIV tenía que influir en la visión de los héroes. No fue, sin embargo, un cambio de perspectiva sino una nueva modelación del repertorio tradicional heroico. Quizás mejor, los héroes de la tradición tenían aún la suficiente plasticidad para adecuarse a los nuevos tiempos y expresarlos con elocuencia. Esta versión heroica goza, además, ventaja nada desde-

³ RENÉ BRAY: *Formation de la doctrine classique*. A. C. Nizet. París, 1963, pág. 200.

ñable, de apropiarse con vistas a ideales modernos del prestigio milenario de una galería de personajes que dominaban todas las memorias.

El héroe fue una de las preocupaciones centrales de la primera mitad del XVII. Las poderosas individualidades del Renacimiento adquieren ahora una clara vocación ejemplarizante. Al héroe justificado en su virtud se lo sustituye por el héroe que proyecta su norma en la comunidad. Se trata, en suma, de una valoración *política* en el más hondo sentido del término. Piénsese, por ejemplo, en el sentido de *el héroe* memorablemente trazado por Gracián y que tanto influyó en su época.

La comunidad debe verse reflejada de algún modo en el héroe. Su destino toca la suerte de todos los hombres. Por esa, la idea de *compasión* se vuelve fundamental: constituye uno de los nexos educadores que tendrán siempre presentes los tratadistas y dramaturgos del XVII. Su fundamento teórico es el texto ilustre de Aristóteles:

“...la compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia; el temor tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros”. “Es el caso del hombre que, sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en la desgracia, no en razón de su maldad y perversidad, sino como consecuencia de uno u otro error que ha cometido, el cual pertenece —el héroe— a los que están situados en alto grado de honra y prosperidad, como por ejemplo Edipo, Tyeste y los miembros famosos de las familias semejantes. Es, pues, necesario que la fábula para estar bien, sea simple, mas no doble como quieren algunos y debe haber en ella cambio no de la desdicha a la felicidad, sino al contrario, de la fortuna a la desgracia, cambio que ocurre no por causa de la perversidad, sino por razón de un error grave de un héroe del tipo que acabo de decir o mejor antes que peor que el dicho”. (*Poética*, XIII).

En última instancia, los seres a los cuales se refiere Aristóteles son seres tales cuales somos nosotros. De lo contrario, sin un mínimo de identificación con el ser que padece ante nuestros ojos, la finalidad moral que Aristóteles quiso restituir a la poesía no se cumpliría.

Y esa identificación con el dolor se hace más intensa ante la contemplación de que el héroe trágico no tiene posibilidad de evitar

su destino; esta inmerso ahí, como si hubiera adquirido una forma definitiva y sólo le restará conservarse igual o sucumbir.

En manos de un comentarista como S. A. Butcher la interpretación del texto quedaría así⁴: La idea de catharsis implica la expulsión de un doloroso e inquietante elemento: *ta lypunta*. Ahora bien, la lástima y el temor en su relación con la vida son reconocidos por Aristóteles entre los *ta lypunta*: lo inquietante, lo afligente, lo molesto. Cada uno de ellos es una forma de dolor, de acuerdo con la definición que da en la *Retórica*. Aristóteles define al temor como una especie de dolorosa perturbación que surge de la impresión de una amenazante mal, que es destructivo o penoso en su naturaleza. Más aún, el mal es cercano, no remoto y las personas amenazadas somos nosotros mismos. Del mismo modo, la lástima es una clase de misericordia ante un mal evidente, de un tipo destructivo o angustioso, en el caso de alguien que no lo merece; ese mal es algo que debemos esperar que nos pase a nosotros mismos o a alguno de nuestros amigos, todo ello en un momento que parece que está al alcance de nuestra mano.

La lástima, a su vez, se vuelve temor, asombro, donde el objeto está tan cercanamente relacionado con nosotros que el sufrimiento parece ser el nuestro propio. Así, lástima y temor, en Aristóteles, son sentimientos estrechamente relacionados: compadecemos a otros en aquellos casos en que, bajo las mismas circunstancias nos compadeceríamos nosotros. De ahí que aquéllos que son incapaces de temor, son también incapaces de lástima.

El temor es la primera emoción de la cual deriva el significado de la lástima. Su base es el propio aprecio; brota del sentimiento o del sentir que un sufrimiento similar nos puede tocar a nosotros. Tiene, en sí, un latente y potencial miedo. La idea aristotélica es que, simplemente, temeríamos por nosotros mismos, si estuviéramos en la posición del que es objeto de nuestra lástima.

⁴ Hemos seguido fielmente el pensamiento de Butcher en *Aristotle's theory of poetry and fine art*. Translated and with critical notes by S. A. Butcher. Dover Publications Inc., U. S. A., 1951, págs 255 y sigs.

La piedad tiene por objeto la desdicha de uno que no la merece; dicha frase, interpretada por Aristóteles, significa que se refiere no a una víctima totalmente inocente, sino, más bien, a un hombre que se enfrenta con sufrimientos superiores a los que merece.

La emoción del temor es profundamente alterada cuando es transferida del mundo real al de la imaginación; no es ya la directa aprehensión de una desgracia inminente sobre nuestra vida. No es causada por un acercamiento real del peligro. Es el misericordioso estremecimiento que sentimos por un héroe cuyo carácter, en su parte esencial, parece ser el nuestro.

La semblanza sobre la que Aristóteles insiste es la de carácter moral. Su héroe no es un hombre de perfección entera, sin tacha; no es tampoco un hombre de consumada villanía; sin embargo, no debemos entender que tiene sólo cualidades mediocres, de persona ordinaria o propias de un término medio. Lo importante es que él se eleva, por cierto, sobre el nivel común y lo hace en elevación moral y dignidad; pero no está libre de imperfecciones, quebrantos y debilidades. Debe ser rico y pleno de humanidad, compuesto de elementos que otros hombres posean, pero combinados más armoniosamente o con una calidad más potente. Tanta naturaleza humana debe poseer —termina Butcher— para que podamos nosotros, en algún sentido, identificarnos con él y hacer de su infortunio el nuestro propio.

Los comentaristas están de acuerdo con el hecho de que Racine fue fiel a esta ortodoxia, ya que no aceptó héroes perfectos. Pero no fue esa, en todas sus partes, la postura que lo precedió. Entre los italianos, Scalígero y Castelvetro criticaron el razonamiento de Aristóteles. Insisten en que el fin de la tragedia se consigue o mediante la representación de la maldad castigada y de la virtud premiada o por medio de los preceptos morales expresos en el desarrollo de la obra, y de ahí las calidades del héroe trágico que Corneille presentará luego en tragedias de un tono evidentemente ejemplarizador.

Por su parte, los críticos franceses, con Chapelain a la cabeza, se contentaron con repetir la teoría o, simplemente, la conclusión

de Aristóteles. Bray señala que, pese a ello, Vossius y Le Bosu hicieron notar que el precepto no era imperativo⁵: no se aplica más que a las fábulas complicadas, sin incluir absolutamente de los temas trágicos un héroe virtuoso como Ulises o vicioso como Ixión y Medea. La Mesnardière admitía también los Edipo, Orestes, Alceón, Medea y Tieste. Pero él aconsejaba al poeta que introdujera raramente a estos criminales detestables y que no se sirviera de una licencia perjudicial, cuyo uso era más dañino que ventajoso. Toleraba a estos héroes porque, a falta de piedad, ellos elevan al temor, pero desaconsejaba su uso porque la piedad es una pasión más bella que el temor y el poeta debe más bien provocar aquélla que ésta.

Corneille aquí se aleja de Aristóteles y se acerca — como se dijo— a los italianos. Apoyándose en Minturno y en el éxito de *Polyeucte*, estima que se puede colocar en el teatro a un inocente que cae en el infortunio, con la única condición de hacer de tal manera que el acontecimiento excite más piedad hacia el inocente que indignación contra su perseguidor. Igualmente se puede colocar en escena a los malos desdichados, porque la expiación de un gran crimen puede corregir en nosotros cualquier imperfección que tenga relación con él. De ese modo la tragedia, y en ella, el héroe trágico, serviría de ejemplo aleccionador.

Racine, cargado de humanidad en virtudes y defectos; de humanidad, en la contradicción; de humanidad, en la angustia que deja cada caída y en la esperanza de un empezar de nuevo, ama al héroe trágico que concibió Aristóteles: un hombre ni totalmente bueno ni totalmente malo; un hombre capaz de virtud y capaz de debilidad. En 1668, a quienes exigen que los héroes sean perfectos, les reconoce una buena intención, pero les pide que:

“...recuerden que no me corresponde a mí cambiar las reglas del teatro. Horacio nos recomienda que pintemos a Aquiles feroz, inexorable, violento, tal como era y tal como se pinta a su hijo. Y Aristóteles, lejos de pedimos héroes perfectos quiere, por el contrario, que los personajes trágicos, es decir, aquéllos cuya

5 RENÉ BRAY: ob. cit., págs. 315-316.

desgracia constituye la catástrofe de la tragedia, no sean ni totalmente buenos ni totalmente malos. No quiere que sean extremadamente buenos, porque el castigo de un hombre de bien excitaría la indignación antes que la piedad del espectador; ni que sean malos en exceso, porque no se tiene piedad de un perverso. Es necesario, pues, que tengan una bondad media, es decir, una virtud capaz de debilidad y que caigan en la desgracia por alguna falta que los haga compadecer, sin hacerlos detestar". (*Andromaque*).

Compara el Hipólito de Eurípides con el suyo y hace notar Racine que aquél tiene el inconveniente de ser un joven filósofo sin imperfecciones; de ahí que la muerte de un joven príncipe indigne más que lo que entristece. Con respecto a su creación de Hipólito expresa:

"He creído deber darle alguna debilidad que lo volviera un poco culpable para su padre, sin restarle, por otra parte, esa grandeza de alma con la cual resguarda el honor de Fedra y se deja oprimir sin acusarla. Llamo debilidad a la pasión que él siente a pesar suyo por Aricia, que es la hija y hermana de los enemigos mortales de su padre". (*Phèdre*).

Racine se ha sentido obligado a dotarlo de cierta debilidad.

Abiertamente muestra satisfacción por el carácter de su Ifigenia, acorde con lo que él pedía de sus héroes:

"Puedo decir que he tenido mucha suerte al encontrar en los antiguos esta otra Ifigenia, que he podido representar a mi gusto y que, al caer en la desgracia en la que esta amante celosa quería precipitar a su rival, merece, en cierto modo, ser castigada, sin ser, sin embargo, indigna de compasión". (*Iphigénie*).

A quienes le preguntan por qué eligió como héroe de una tragedia a un hombre tan joven como Británico, les responde que:

"...un joven príncipe de 17 años, que tiene mucho corazón, mucho amor, mucha franqueza y mucha credulidad, cualidades ordinarias de un joven, me ha parecido capaz de excitar la compasión y no quiero otra cosa". (*Britannicus*).

Así, Fedra es el modelo de héroe trágico, porque tiene todas las características que Aristóteles señala:

"Fedra no es del todo culpable ni del todo inocente. Ella está comprometida con su destino, y por la cólera de los dioses, en

pasión ilegítima, por la cual siente, antes que nadie, horror. Ella hace todo lo posible por superarla. Desea más dejarse morir que mostrarla a nadie. Y cuando es forzada a descubrirla, habla con una confusión que hace ver bien que su crimen es más un castigo de los dioses que un impulso de su voluntad. He procurado mostrarla menos odiosa que lo que aparece en las tragedias de los antiguos donde ella acusa personalmente a Hipólito. He creído que la calumnia era una cosa demasiado baja y negra para ponerla en boca de una princesa que tiene, por otra parte, sentimientos tan nobles y tan virtuosos". "...el rumor de la muerte de Teseo, fundado sobre ese viaje fabuloso, da lugar a Fedra a hacer una declaración de amor que será una de las principales causas de su desgracia y que no hubiera osado jamás hacer si hubiera creído que su marido estaba vivo" (*Phèdre*).

Fedra, así, está presa de sus deseos y, a la par, de sus remordimientos. Y porque su amor no pierde conciencia de lo ilegítimo y de lo pecaminoso, ella es más víctima que culpable. Está lo impuro, lo celoso, lo terrible, más aún, lo enfermo, pero en una dramática conciencia de su estado.

Comparando los héroes de Racine y de Corneille, Battistessa señala:

"...el voluntarismo de Corneille (culto del honor, brío patriótico, ánimo heroico) es ajeno a la visión primordialmente pasional —y pasiva— de casi todos los héroes del autor de Fedra. En las piezas de este último no faltan nobles perfiles y actitudes generales, pero ante todo Racine está con los espontáneos, con los sensuales, con los impulsivos, con los alocados".⁶

Los personajes de Corneille —sigue el comentarista señalado— nos amaestran desde la admonitora lejanía de los arquetipos. Racine, en cambio, discurre casi siempre a nuestra vera y, como si ambulara por la vida diaria, sus criaturas participan de cuanto en nuestro ser supone instinto, sinrazón, caprichoso. Por eso el interés de Racine se detiene en los imperfectos, en los que sufren, por su culpa o no, en los ambiciosos, en los angustiados, en los celosos, en los que se debaten entre el amor y el odio; en una palabra, en las quebradizas naturalezas humanas.

6 JEAN RACINE: *Tres tragedias (Británico, Berenice, Bayaceto)*. Traducción de Rosa Chacel. Estudio preliminar de Angel Battistessa. Sudamericana. Buenos Aires, 1958, pág. 26.

Racine no abre juicio sobre cuál es la mejor de sus tragedias. Deja a los lectores y al tiempo decidir sobre su verdadero valor. Pero sí deja firmemente aclarado:

“Las menores faltas aquí son penadas. El solo pensamiento del crimen es mirado con tanto horror como el crimen mismo. Las debilidades del amor pasan allí por verdaderas debilidades; las pasiones son presentadas a los ojos nada más que para mostrar el desorden del cual son causa. El vicio está pintado ahí sobre todo con los colores que lo hacen reconocer y odiar su deformidad. Este es, propiamente, el fin que todo hombre que trabaja para el público debe proponerse y esto es lo que los primeros poetas trágicos tuvieron en cuenta sobre toda otra cosa”. (*Phèdre*).

La sencillez de la acción

El padre René Rapin, en 1674, en sus *Reflexion sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* sintetizó una opinión trascendental de los críticos de su época:

“No son las intrigas admirables, los acontecimientos sorprendentes y maravillosos, los incidentes extraordinarios los que hacen la belleza de una tragedia; son los discursos, cuando son naturales y apasionados”.⁷

El suyo es un testimonio en el que convergen italianos, franceses y otros críticos al enfrentar el problema de la concepción de la acción trágica. Vayamos por partes. En el cap. X de la *Poética*, Aristóteles distingue dos clases de acciones trágicas: la acción simple y la compleja. Es simple

“...cuando es, en el sentido definido, coherente y unitaria y el cambio de fortuna se verifica en ella sin peripecia ni reconocimiento, y compleja, cuando el cambio de fortuna deriva de ella por medio de un reconocimiento o con peripecia o con las dos cosas a un tiempo” ...“Peripecia es un giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo, según lo que se ha dicho ya antes, y esto, una vez más, según la verosimilitud o la necesidad” ...“El reconocimiento o anagnórosis, como ya el mis-

7 Citado por RENÉ BRAY: ob. cit. pág. 314.

mo nombre lo indica, es una transición de la ignorancia al conocimiento, llevando consigo un paso del odio a la amistad o de la amistad al odio en los personajes destinados a la felicidad o al infortunio”.

Para entender cabalmente el pensamiento de Racine, que luego veremos en los prefacios de *Británico* y *Berenice* debemos aclarar el sentido cabal de la *acción simple*. Ya Aristóteles precisó que la tragedia por excelencia debe ser compleja y no simple y de ese modo recibió la teoría y creó tragedias el siglo XVII. En otras palabras, la tragedia simple, sin peripecia ni reconocimiento es desconocida en el siglo. No hubo, pues, discusiones ni enfrentamientos. Otra es la connotación de la acción simple que nos interesa: la simplicidad —como señala Bray⁸— no en el sentido de ausencia de peripecia y reconocimiento, sino la simplicidad con un sentido más ordinario: opuesto a la abundancia y a la complicación. Indudablemente que esto está relacionado con la longitud de la tragedia y en el cap. VII de la *Poética* Aristóteles llama la atención sobre ello... *para las fábulas se requiere una determinada extensión, tal con todo que la memoria las pueda fácilmente retener*. Heinsius, cuya opinión trae Bray a colación, piensa que eso debe aplicarse sobre todo al poema dramático, en el que el espectador no tiene tiempo para demorarse. La doctrina de Horacio está acá también presente: al hablar de los méritos de Homero destaca cómo el poeta no se mete en devaneos ni en compromisos de los cuales no podrá salir... *ni hace derivar la guerra de Troya de los gemelos nacidos de un solo huevo, sino que se apresura hacia el desenlace e introduce al oyente en el meollo del asunto como si le fuera conocido...*⁹

Jean de la Taille, Voissius y Scaligero siguen en la misma línea y en 1630, Chapelain dice con respecto a la teoría de la simplicidad de la acción:

“...los antiguos han reservado con gran criterio el teatro solamente a la catástrofe, por ser la que contenía virtualmente toda la fuerza de las cosas que le precedían” ...“El poema dramático

8 RENÉ BRAY: ob. cit. pág. 312 y sigs.

9 HORACIO: *Arte Poética*. Introduzione e commento di Augusto Rostagni. Loescher Editore. Torino, 1964. vv. 147 - 149.

no debe contener más que una acción y aún de moderada longitud" . . . "De otra forma, entorpecería la escena y haría recargar demasiado la memoria",¹⁰

Como bien señala Bray, convergen en el texto los preceptos de Aristóteles y de Horacio y está presente, en el mismo sentido, la regla de la unidad de la acción. De ahí la crítica de Scudéry y Chapelain cuando reprochan a Corneille el abarcar excesiva materia.

D'Aubignac corrobora a sus contemporáneos al afirmar que el poeta debe tomar siempre su acción lo más simple posible y destaca cómo los pequeños temas, en las manos de un hombre de ingenio y que sabe hablar, no podrán dejar de tener éxito. Así, un tema sin complicaciones de intriga, en el que la intriga sólo sirva para hacer nacer las pasiones y que, para darle más lugar, no comience sino en el instante de terminar, se convierte en el ideal de este crítico y en uno de los caracteres fundamentales de la tragedia clásica, con excepción, en parte, de la tragedia cornelliana a la que D'Aubignac reprocha la *polimfitia* ¹¹.

Todas las tragedias de Racine presentan poca materia y sin complicaciones. Del contenido del prefacio de *Berenice* queda evidente que la verdadera tragedia está en el alma de los protagonistas. Pero ya en el prefacio de *Alejandro*, en 1666, había expresado: *¿De qué se quejan mis críticos si con pocos incidentes y poco material he sido suficientemente feliz como para hacer una pieza que los ha interesado, tal vez a pesar de ellos, desde el comienzo hasta el fin?*

En el de *Británico*, en 1670, expresa en forma más extensa y categórica:

“¿Qué podría hacerse para contentar a jueces tan exigentes? Sería fácil si se quisiera traicionar el buen sentido. Bastaría con apartarse de lo natural para arrojarse en lo extraordinario. En lugar de una acción simple, cargada de poca materia, tal como debe ser una acción, que pase en un solo día y que, avanzando gradualmente hacia el fin, sólo es sostenida por los intereses, los sentimientos y las pasiones de los personajes. Habría que llenar esta misma acción con cantidad de incidentes que no podrían

10 Citado por RENÉ BRAY: ob. cit., pág. 312.

11 RENÉ BRAY: ob. cit., pág. 313.

pasar más que en un mes, con un gran número de juegos teatrales, tanto más sorprendentes cuanto más inverosímiles, con una infinidad de declamaciones en las que se haría decir a los actores todo lo contrario de lo que deben decir...”

Mucho se ha hablado y mucho se ha escrito sobre la intensidad trágica que late en cada instante de la separación de Dido y Eneas. El poeta tomó de acá el motivo para Berenice. La acción le interesó —expresa en el prefacio— por su simplicidad: *Hacía mucho tiempo que yo quería intentar si podría hacer una tragedia con esta simplicidad de acción que fue tan gustada por los antiguos*. Sencillez cautivante en la que, de nuevo con poca materia, Racine logra la mayor intensidad dramática. Como Fedra, Tito y Berenice, en la plenitud de su renunciamiento y en el asumir plenamente las dimensiones de su sacrificio, se convierten en víctimas. No hay complicaciones, no hay truculencias, no hay catástrofe exterior. La tragedia se desencadena —y quizás más intensamente— en el interior de los protagonistas. En silencio, respetuoso uno del dolor del otro, se separan y en la separación el corazón del espectador se conmueve, más que por una muerte, por una vida a la que será muy difícil volver a dotarla de sentido. Nada más, pero tampoco nada menos; lejos, sí, de lo inaudito. Los caracteres estaban logrados; después vendría la concepción de los temas.

Con la misma pasión que Racine puso en su obra, se lanzó contra sus detractores en lo que Bray llama el apogeo de su sistema dramático:

“Hay quienes piensan que esta simplicidad es una manera de poca inventiva. No imaginan, al contrario, que toda la invención consiste en hacer algo de la nada y que todo este gran número de incidentes ha sido refugio de los poetas que no sentían en su genio ni suficiente abundancia ni suficiente fuerza para cautivar durante cinco actos a sus espectadores por una acción simple, sostenida por la violencia de las pasiones, por la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión” ... “No es que algunas personas no me hayan reprochado esta simplicidad que había buscado con tanto afán. Creyeron que una tragedia tan poco cargada de intrigas no podía ser según las reglas del teatro. Yo me informé si se quejaban de que los hubiera aburrido. Se me dijo que todos confesaron que no los aburría para nada, que los conmovía, asimismo, en varias partes y que la volverían a ver con placer. ¿Qué más quieren? Los conjuro a tener suficiente

buena opinión de ellos mismos para no creer que una pieza que los conmueve y les da placer pueda estar absolutamente contra las reglas. La principal regla es la de agradar y conmover. Todas las otras no están hechas sino para conseguir esta primera”.

Con razón destaca Battistessa que la preocupación dominante de Racine descansa en la pintura de caracteres, en el nuevo planteo de los conflictos, en lo que es radicalmente drama. De ahí la fuerza aclaradora de una de las confesiones del mismo Racine: *Tengo ya concluida mi tragedia; ahora sólo me falta escribir los versos*¹².

Mendoza, setiembre de 1967.

MARÍA CELIA DARRÉ
GUILLERMO BIBILONI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

12 ANGEL BATTISTESSA: Introducción señalada: pág. 32.

NOTAS

LA SEGUNDA EDICION DE ZAMA (1967)

Los antiguos, buenos observadores, sabían que en las edades del hombre hay años de particular peligro. Una de esas etapas insidiosas era, si no me equivoco, el final de la treintena; otra, la entrada en los sesenta. Algo semejante le sucede a los libros, quizás para que tomemos un poco en serio su tan proclamada condición de obras humanas. Entre la primera y la segunda edición, el brillo de la mera novedad se ha ido gastando. Salvo casos excepcionales, el tiempo no alcanza para que los libros lleguen a la zona apacible y un tanto ambigua de las consagraciones. A la segunda edición no acudirán los ávidos de estar al día ni los del otro bando: los que sólo se deciden a comprar y hasta a leer una obra cuando exhibe alguna garantía de clásica.

Por lo que toca a *Zama*, estas incómodas alternativas no son inquietantes. La segunda edición no obedece a un azar o una rutina. Es una novela cuya reaparición en las librerías era previsible y justificada. Ahora, con la segunda edición a la vista, no sólo confirma calidades que se le reconocieron en 1956, sino que estos once años la han enriquecido. *Zama* desprende nuevas incitaciones, nuevos interrogantes, nuevas desazones. Hay que leerla y vale la pena releerla.

El contexto en que ahora habrá de funcionar *Zama* ha variado de manera notoria. La faz social de la literatura argentina y, en general, latinoamericana es otra. El proceso se ha cumplido hacia dentro y hacia fuera. Con aceleración impresionante los escritores de estos países se dirigen a un público creciente que cuenta efectivamente con ellos. Está en vías claras la afirmación de una comunidad literaria en nuestro idioma. Todo parece indicar que pronto parecerá remota la que se dio en llamar la condición fantasmal de los escritores argentinos. La propia calificación, que circuló hacia el cuarenta y tantos, tiene estilo de época. Pero hay algo más. Correlativamente con el público interno, llamémoslo así, crece también la atención en otros continentes, en otros idiomas. Este aspecto del proceso invita, sin duda, a la cautela. No confundamos un optimismo perfectamente explicable y aún necesario con realidades. Creo, sí, que lo que queda de exotismo en el interés europeo por nuestra literatura de ahora desaparecerá en plazo relativamente corto si las obras traducidas son elegidas por su riguroso mérito. Desde 1956, Di Benedetto

ha avanzado hasta un lugar de primera fila. Junto con la segunda edición de *Zama* fue publicada ya su traducción alemana.¹ En una y otra vertiente del proceso, la reaparición y la traducción corroboran y suscitan esperanzas.

Novelistas tan dispares como Walter Scott, Dumas, Sienkiewicz, el Anatole France de *Thats* y el Larreta de *La gloria de Don Ramiro* coinciden en un recurso que molesta a los lectores actuales y que no pasó inadvertido a los contemporáneos. Llevados por un propósito de reconstrucción del pasado se inclinan a tratar por separado los personajes y el contorno. La descripción detallada, que abunda con frecuencia en el pormenor arqueológico, se extiende, a su vez, a los personajes. Éstos nos son presentados antes de que actúen. Se nos proporciona en ocasiones un detallado *curriculum vitae* al cual se añade la presencia física, la indumentaria, la acotación psicológica y un anecdotario. No sobra recordar que los naturalistas aumentaron estas generosidades informativas. La novela histórica, en suma, dedica una proporción excesiva de páginas a prolegómenos y marcos de la novela que no acaban de fundirse con la novela misma.

Zama, que transcurre a fines del siglo XVIII difiere sistemáticamente del género que tiene sus comienzos y modelos en el siglo XIX. En este sentido no es una novela histórica. Empieza en 1790 en una ciudad que no se nombra. Las casas, los otros hombres, el paisaje, el contorno entero que desde la ciudad se manifiesta, se hacen con la vida de Diego de Zama. Zama y la tierra que pisa son inseparables y hasta indiscernibles. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia. Esta interpenetración esencial y en marcha se advierte desde las primeras líneas.

“Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría.

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de la legua arriba.

Entreverada entre sus palos, se manea la porción de agua del río que entre ellos recae.

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no”. (p. 5).

1 Antonio Di Benedetto, *Zama* Nueva edición corregida por el autor Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S.A., 1967. *Und Zama wartet.* Autorisierte Übersetzung aus dem argentinischen Spanisch unter Berücksichtigung der vom Autor für die Neuauflage 1967 vorgesehenen Änderungen von María Bamberg. Tübingen. Horts Erdmann - Verlag.

La narración procede así por cuidadosas incertidumbres, construye mediante un juego de entrecruzadas y fluidas alusiones. El perfil indeciso de las frases quizás desorienta al pronto. Eluden la sintaxis rotunda, parecieran buscarse a medida que las leemos. Se trata de una decisión congruente con lo dicho acerca de la circunstancia y, salvo pequeños reparos, admirablemente ejecutados. Di Benedetto ha logrado que tampoco las palabras obedezcan a una estructura impuesta de fuera al mundo de la novela. No sé si sería exagerado afirmar que tenemos un estilo no para la novela sino desde ella. Porque esta adecuación original no consiste en la transcripción del modo de hablar de los personajes —uno de los grandes problemas de la novela histórica corriente— ni siquiera en una sugestión de la fisonomía interior al modo de la novela psicológica. La lengua literaria de *Zama* acepta como principio la prescindencia lo más absoluta posible de toda intención imitativa. Su relación con lo que cuenta podría expresarse con referencias musicales. Prefiero no abusar de estos símiles. El estilo de la novela es precisamente su protagonista, el doctor Diego de Zama y, si me he explicado, en él se hace con nosotros la novela. Porque *Zama*, al introducirse de golpe en un mundo sin guías turísticas ni cartas de recomendación, nos impone una convivencia de partes responsables, no de espectadores fuera del contexto. Esta participación constituye uno de los rasgos distintivos no ya de la literatura, sino de todo el campo estético contemporáneo. Traduce una actitud fundamental que también ha sido y sigue siendo inquirida por la filosofía y que condiciona de manera variadísima las ciencias todas. En la narrativa, uno de los intentos más interesantes de interpretar este dinamismo inexorable del siglo XX es la llamada novela objetiva. Todo esto no va encaminado sino a reconocer la innegable actualidad de la visión de *Zama*, de su técnica, de su estilo. Pero me parece mucho más importante destacar que Di Benedetto no ha caído en excesos de oficio. *Zama* no es un ejercicio de taller o una muestra de que su autor está muy versado en las últimas recetas. Para decirlo de una vez, me disgusta que se insista demasiado en que *Zama* es una novela precursora de la novela objetiva. Me parece injusto. Hasta no hace mucho los argentinos se complacían, confesándolo o no, en ser los primeros y más perfectos discípulos de lo que se escribía, pintaba o componía en otras partes. No caigamos ahora en la vanidad opuesta e igualmente empequeñecedora. No nos pongamos en precursores a todo trance.

Zama ofrece una versión admirable de uno de los motivos en que se reconoce nuestro tiempo. Diego de Zama es un hombre incapaz de vivir en los lugares que habitaba y que se decía apostar su vida a otros lugares. Al parecer, no tiene imaginación ni valentía para trocar sus anhelos en proyectos. Los años, los días, los instantes se le van en un vaivén cotidiano indescifrable. Sospecha que él, Diego de Zama, consiste cruelmente en esa indeterminación contradictoria y muy a menudo humillante. Pero vacila en hacerla suya: todo se le vuelve ocasión para no decidirse. Lo mismo una mujer que no ama que

un empleo honroso que no llega o un plato de comida en la taberna sórdida. Que el motivo nos hable tan íntimamente a los argentinos no debe hacernos olvidar que es una de las figuras ineludibles de la condición humana.

A ratos pienso que Diego de Zama se disolvió entre los hombres y las cosas porque creía que alguna vez podemos tener el mundo como tiene agua el pez y ondas el agua. Pienso también que la coincidencia de su apellido con una batalla ilustre no se agota en la homonimia casual o ingeniosa. Las historias escolares enseñan que en Zama se jugó la suerte de Roma y con ello la nuestra. Agreguemos que la batalla de Zama persiste en el recuerdo por el esplendor de Aníbal, el vencido.

ADOLFO RUIZ DÍAZ

PETRARCA: DOS ASPECTOS QUE NO HAN DE OLVIDARSE *

LUGI FIORENTINO

Los epistolarios

Petrarca consideró el idioma vulgar como lenguaje popular, indicado para la poesía de amor pero inmaduro para las obras de cultura y para expresar sentimientos elevados. Habitado a conversar con los clásicos más que con los contemporáneos, fue un enamorado del latín, la lengua de los doctos, universalmente comprendida: en latín escribió casi todas sus obras con la convicción de que éstas iban a darle gloria. La gloria la obtuvo, sí, pero debido a esas líricas en lengua vulgar que él con falsa modestia solía llamar catulianamente "nugae" o "nugellae", cosas de poco valor. Mas no debía juzgarlas como tales en realidad, dado que a ellas se dedicó con obstinado empeño, revisándolas y puliéndolas casi hasta su muerte.

De índole egocéntrica se nos muestra Petrarca en lo más vivo de sus obras: una de las fuentes más ricas de su vida, de sus incertidumbres, de sus viajes, de sus ideas, nos la ha dejado en su vastísimo epistolario (*Epistolae*) por él en gran parte ordenado y distribuido en grupos: *De rebus familiaribus* o *Familiares*, en veinticuatro libros en los que están reunidas las epístolas escritas desde 1326 hasta 1361; *Seniles*, en diecisiete libros que contienen las que fueron escritas después de 1361; *Sine nomine*, reunidas en un libro, éstas no llevan el nombre de los destinatarios pero se sabe que se trata de personajes de la curia de Aviñón. Las *Variae*, también reunidas en un libro, son las que no fueron tenidas en cuenta por Petrarca y las descubiertas más tarde por los estudiosos.

*Versión castellana de "Gli epistolari" y de "Il sentimento umanistico e le idee politiche", del capítulo VI: Francesco Petrarca, de la *Storia della Letteratura Italiana*, volumen II: "Il Trecento". Ed. Mursia, Milano, 1965. La traducción se ha hecho con permiso especial del autor y ha estado a cargo de la profesora María Elena Chiapasco.

Las *Familiares* dedicadas a Ludovico de Campinia, dirigidas en su mayor parte a parientes y amigos a quienes a veces llama con nombres clásicos; y a clásicos (Cicerón, Séneca, Livio, Virgilio, Homero, etc.) se dirige en el último libro doliéndose por sus escritos perdidos, bosquejando los rasgos de los que se han salvado, mostrándose de acuerdo a menudo con ellos, otras veces discutiendo algunas de sus opiniones. Las *Seniles* dedicadas a Francisco Nelli, ponen en luz las ideas políticas del autor y su aversión por la Escolástica y por la astrología. Las *Sine nomine* critican la corrupción y la pompa de la corte pontificia de Aviñón.

El modelo para estas cartas es Cicerón. Se equivocaría quien buscarse en ellas confesiones realmente sinceras y la palpante intimidad del poeta. El sabía que pasarían a la posteridad: escribiéndolas, raramente se abandonaba o se descubría a sí mismo por entero; por el contrario, se vigilaba también en el estilo, el cual, si bien admirable, no es el estilo brillante de los humanistas del siglo sucesivo. Cuando más tarde las ordenó en grupos y en libros, las sometió a una atentísima revisión, eliminando lo ocasional y lo superfluo, alterando fácilmente los hechos a fin de mostrarse en la perspectiva más favorable. Ellas, pues, lejos de entregarnos el ánimo de un hombre y su verdadero comportamiento, deben ser consideradas como escritos de arte que, iluminados ocasionalmente por el centellear de algún sentimiento sincero, atestiguan la erudición de Petrarca, su argucia al narrar ciertas anécdotas, su capacidad para fijar con breves rasgos el íntimo y oculto sentido de los lugares visitados, el vastísimo círculo de sus relaciones en Europa.

La misma *Epístola ad posteros* o *posteritati* que no está vinculada a las demás y que probablemente debía concluir el ciclo de las *Seniles*, no se sustrae a la mistificación realista a que se ha aludido. En ella Petrarca narra las vicisitudes de su vida hasta 1351, deteniéndose a analizar su carácter cambiante en un cuadro de reflexiones morales; pero es bien evidente el intento de querer transmitir a la posteridad un retrato idealizado de sí mismo.

El sentir humanístico y las ideas políticas

La complejidad del epistolario, y más aún, las actitudes contradictorias en que se lo sorprende a Petrarca han dividido a los estudiosos en dos grupos. La perplejidad y variabilidad de su índole, los numerosos viajes y el amor por los clásicos son, para algunos, claras señales para afirmar que se está frente a un hombre nuevo, más aún, frente al *primer hombre moderno*, precursor del humanismo y hasta de ciertos espíritus prerrománticos; los reiterados latigazos contra la corrupción de la Iglesia y la sincrónica exhortación a un retorno a la antigua austeridad del catolicismo son, para otros, elementos suficientes para incluir al poeta en la tradición medieval.

Hay algo de verdad en una y otra tendencia, especialmente en la primera; pero cabe observar que Petrarca es un gran poeta y no un filósofo y mucho

menos un político. De temperamento demasiado apacible para la política militante se limitó a cumplir misiones diplomáticas y a actuar como pacificador entre las ciudades en conflicto. No tuvo un claro, definido pensamiento político, sino más bien aspiraciones políticas, anhelos, ideas. Y estuvo acertado De Sanctis cuando observó que la política para él fue ocasión, no vocación. En este sentido ciertas incoherencias del poeta aretino se comprenden mejor: su amistad por los Colonna y su entusiasmo por Cola di Rienzo que fue despiadado perseguidor de los Colonna; su exaltación de César y su proclamada fe en la libertad y en la justicia; su hostilidad contra los bárbaros germanos y sus exhortaciones a Carlos IV de Bohemia a fin de que éste restableciera el orden en Italia; su amor por la República Romana y su esperanza de ver en Roma la sede del emperador de Bohemia. En cambio, puede decirse que es constante su sentimiento de devoción por Italia y por Roma. Cuando viaja por Europa las recuerda constantemente. Comparando las bellas cosas que ha visto con las de Italia se declara orgulloso de ser italiano: *Italicus sum*. Italiano significa latino, latino significa civil, civil significa antibárbaro: *Sumus enim (...) non Barbari, sed Itali et Latini*. No deja de exaltar la cividad de su patria en muchas etapas de sus viajes. Dice que Italia es el país que goza del más bello clima, añade que en él querría vivir y morir porque fuera de él se está como exilados. Muchas veces sueña con una Italia geográfica, histórica y moralmente unida haciendo notar que su confin occidental es el Varo, *más allá del cual está Niza en tierra italiana*.

Por Roma sintió una especie de culto: no es casual que la visitara cuatro veces. La llama *ciudad única en el mundo*, la que *en la tierra hace las veces del cielo*, la que contiene las cenizas de los mártires de la fe, *bañada con la sangre preciosa de los testigos de la verdad*. En Roma reposan los huesos de los antiguos poetas. Ella no defrauda a quien la visita porque la realidad se revela superior a lo imaginado. Ni tampoco —dice— hay que maravillarse de que una ciudad de esa naturaleza haya dominado al mundo; por el contrario, se sorprende de *que tardara tanto en ser dominado*. Cuanto más la contempla más está *dispuesto en su ánimo a creer como verdaderas las grandes cosas que de ella se han escrito*. Siente a Roma en lo íntimo de su corazón por sus glorias pasadas, sí, pero especialmente porque ella sola puede enaltecer los destinos de la patria. Para sus adentros piensa en una monarquía italiana encomendada a Roberto de Anjou, pero lo entusiasmo la tentativa de Cola di Rienzo a quien saluda (*Varie*, 48) con retóricas pero convencidas palabras: *Salve, oh fundador de la libertad, de la paz, de la tranquilidad de Roma. Por ti los que ahora viven podrán morir libres, libres nacerán por ti los que vivirán en el futuro*. Reclama el retorno del Papa a Roma, califica a la corte aviñonesa como *presidio, Babilonia occidental, fuente de dolor, albergue de ira, escuela de errores y templo de herejía* (CXXXVIII), invoca que el cielo haga descender sus *llamas* sobre ella.

Aquí el poeta se coloca en una línea dantesca, pero con diferencias nota-

bles: la poesía del florentino es a un tiempo rupestre y tajante, la del aretino plácida y *hortatoria*. Ahí donde Dante logra estremecer, Petrarca no va más allá del consejo y el llamado al buen sentido, como en sus más felices canciones políticas *Spirto gentil* (LIII) e *Italia mia* (CXXVIII). En la primera se dirige a un personaje (probablemente Cola di Rienzo) a quien el pueblo ha llevado al gobierno de Roma, primera etapa para la resurrección de Italia. Ahora que tiene en sus manos el poder es cuando debe preocuparse por restaurar los edificios ruinosos, por rehabilitar la religión, por restituir la paz y la seguridad las que se pueden alcanzar haciendo cesar el odio entre los nobles; y debe castigar a los revoltosos. Ellos no son ciudadanos de Roma, son sus enemigos:

*Di costor piange quella gentil donna
che t'à chmato, a ciò che di lei sterpi
le male piante che fiorir non sanno.*

(v. 74-76) ¹

La segunda canción nace del deseo de ver aligerados los males de Italia que son cada vez mayores y más dramáticos a causa de la guerra fratricida que se hacen entre sí los distintos príncipes sirviéndose de mercenarios extranjeros: *Che fan qui tante peregrine spade?*² pregunta. Esos bárbaros jamás darán su sangre por una causa que no les concierne. Dios ha puesto los Alpes entre Italia y Alemania y ahora, oponiéndose a la Providencia, los italianos permiten que un verdadero flagelo descienda a través de los Alpes e invada nuestras comarcas. Sean expulsados de una vez por todas los invasores. Ilumíñese la mente de los príncipes, cegada por la pasión, retorne finalmente la paz:

I' vo gridando: Pace, pace, pace.

(v. 122) ³

La diferencia entre él y Dante no está solamente en el tono *hortatorio*, que es constante en el Petrarca político. Dante exalta en Roma la doble sede espiritual y temporal del Imperio universal. Petrarca, ciudadano de un mundo en el que no hay lugar para una coexistencia tan anacrónica, piensa en Roma como en la única virtud moral e histórica capaz de unir a los italianos dentro de un más vasto cuadro de pacificación europea. Ya en este pensamiento, aún en el cruce de las contradicciones, él es un hombre nuevo; pero son sus inquietudes, su directa experiencia del mundo, la ilusión de huir de

1 Por ellos se lamenta esa gentil dama / que te ha llamado para que de ella arranques / las malas plantas que no saben florecer.

2 ¿Qué hacen aquí tantas espadas extranjeras?

3 Yo voy gritando: Paz, paz, paz.

su propio tormento mediante la evasión, su profundo sentimiento de romanidad, los que lo hacen verdaderamente nuevo y moderno. Su modernidad está en las señaladas inquietudes, y más aún, en su modo de leer: no es la suya lectura de gramático o de retórico, sino gozosa lectura de amor, expresión de un sentimiento que, vinculándose a una tradición de cultura interrumpida desde hacía siglos, aspira a una radical renovación espiritual.

Debe también notarse que de la antigüedad no lo aceptó todo: acoge a Livio pero tras haberlo comparado con los testimonios de otros historiadores, demuestra que ciertas cartas atribuidas a César no son de él; en contra de la leyenda de un Virgilio precristiano ⁴ que en su IV Egloga había anunciado el futuro nacimiento de Cristo, él con intuición moderna, declara no compartir ese parecer. Entre los escritores a él más caros tiene preferencias: sus modelos para la prosa latina son Cicerón y Séneca, para la poesía Virgilio y Horacio. Así se explica por qué, en oposición a sus contemporáneos, no sigue las normas del *cursus* y del *ars dictandi*. Su sentimiento de romanidad le hace buscar libros que no posee. Su biblioteca es rica, pero él opina diversamente. Quiere conocerlo todo de los clásicos y al mismo tiempo desea salvar las obras antiguas de la destrucción. Para procurarse los libros difíciles de conseguir se declara dispuesto a cualquier sacrificio. Lleva sus búsquedas a las bibliotecas que han sobrevivido al vandalismo, escribe a los amigos rogándoles adquieran para él las obras que le faltan. Si la adquisición no es posible, las pide en préstamo, las copia o las hace copiar. En Lieja en 1329 ⁵ consigue hallar dos oraciones perdidas de Cicerón; en Verona en 1345, tras *muchas y largas búsquedas, allí donde menos lo esperaba* halla las ciceronianas *Epistolae ad Atticum*. Lee ávidamente, repetidas veces. En los libros que le pertenecen anota a menudo al margen o a pie de página, las impresiones recabadas o el resultado de sus búsquedas históricas. También los prehumanistas de la Italia septentrional se habían conducido del mismo modo, pero con ánimo distinto como se ha visto. Petrarca obedece a una incontenible vocación. Está además convencido de que para renovar a los hombres espiritual y moralmente es preciso leer a los antiguos clásicos con el apoyo de la fe cristiana. Dice que la vida es una incógnita. Las letras y la filosofía, con la ayuda de Dios, guían a los hombres al conocimiento y al bien. Así él se esfuerza por determinar un punto de encuentro entre el pensamiento cristiano y el clásico. Su apertura hacia el humanismo también se manifiesta en esta dirección que él recorre sin plantearse problemas de método o de filología.

En cuanto a la filosofía petrarquesca, es de observar que ésta consistió más bien en una actitud de su espíritu y carecía por lo tanto de una elabo-

4 Véase a tal propósito el Purgatorio dantesco, XXII, 64-72.

5 Acerca de este hallazgo casi todos los estudiosos concuerdan en el año 1333, olvidando que Petrarca visitó Lieja también en 1329. Para fijar la fecha exacta hay una de las *Seniles* (XVI, 1) que debería disipar toda duda.

ración sistemática. Ya se dijo que Petrarca fue indiferente al racionalismo de la Escolástica cuyas verbosas pedanterías le parecían estar fuera de la realidad. A él le interesaba la felicidad del hombre sobre la tierra y el modo de lograrla a través de una vida virtuosa. El problema de la existencia le hace preguntarse por qué hemos nacido, de dónde venimos, a dónde vamos. Responde siguiendo a Platón y afirmando que el alma ha sido creada por Dios junto con el cuerpo: ella viene del cielo y, puesto que al cielo deberá retornar, es inmortal. Creador del mundo es Dios, nada es *sub caelo stabile*, siempre son mudables las cosas humanas. Esto basta para hacer comprender su aversión por el averroísmo hasta en sus extremas derivaciones. De Aristóteles subraya la grandeza de su doctrina, aprecia su pensamiento retórico pero rechaza el ético. Al saber lógico de la Escolástica antepone el saber empírico de la Patrística, humano y persuasivo, especialmente el de San Agustín al cual se siente próximo. Preocupado por el conocimiento del hombre ve en Platón —a cuyo estudio lo habían llevado sus maestros de *humanitas*, Cicerón y San Agustín— al filósofo príncipe: Cicerón lo había divulgado romanizando su pensamiento; San Agustín lo había considerado como un espíritu precristiano. La moral filosófica de Petrarca nace del encuentro entre la verdad cristiana y la doctrina platónica mediada por Cicerón. Poco importa si luego intentará, sin lograrlo, subordinar ésta a aquélla. *No soy* afirma en su *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia, ni ciceroniano ni platónico, sino cristiano, ya que estoy convencido de que Cicerón habría sido cristiano, de haber conocido a Cristo y a su doctrina. En cuanto a Platón no hay duda alguna, según el mismo Agustín, de que si él viviese en esta edad, o si, cuando vivía, hubiese podido prever el futuro, de que hubiese sido cristiano.*

LUIGI FIORENTINO

Università degli Studi di Siena

RESEÑAS

GUILLERMO DE TORRE. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama. Madrid. 1965. 946 págs., 137 ilus., 22 x 15 cm.

En 1925 publicó Guillermo de Torre un libro que tuvo inusitada resonancia: *Literaturas europeas de vanguardia*. Era un esfuerzo crítico que hubiera hecho retroceder a muchos autores avezados. Consistía nada menos que en conciliar la actualidad caudalosa de aquellos años con la precisión expositiva y el juicio riguroso. Hoy, en otra circunstancia, Guillermo de Torre publica otra obra cuyo tema es en gran parte coincidente con aquel memorable éxito de juventud. Al confrontar los dos libros, Guillermo de Torre delimita así las respectivas características y las proyecciones del último en fecha. *Al señalar el carácter fundamentalmente histórico que estas páginas ofrecen ahora, en su versión definitiva, no quiero significar, sin embargo, que me haya atenido a un criterio impersonal, objetivo. Mi esfuerzo tiende, por el contrario, a conciliar una doble perspectiva la de ayer: vital, subjetiva, ardorosa; la de hoy: expositiva, historicista, crítica.* (p. 19)

La literatura de nuestro tiempo tiene en Guillermo de Torre uno de sus más perspicaces conocedores. Varios son los títulos que, desde diferentes ángulos, son el testimonio de un trabajo sin pausa, de una sensibilidad siempre pronta a comprender lo nuevo sin incurrir en la estéril beatería de las novedades. La *Historia de las literaturas de vanguardia* impone equilibrada calidad a un temario amplísimo. Porque si bien el libro está pensado desde la literatura, no se limita ni mucho menos a ella. Abarca todo el movimiento estético del siglo en su marcha compleja y apasionante. Se trata, en suma, de una visión capaz de orientarnos en nuestro tiempo, de informarnos con maestría, de resolver problemas y, además, de suscitar en profundidad otros. Tarea de historiador, sin duda, pero, además, de un hombre que se siente con toda el alma comprometido con los años que le ha asignado el destino. Es una obra de estudio que, también, se lee con emoción y agrado. El estilo se aparta de las usuales avideces de los manuales y mantiene un calor comunicativo, amistoso, aún, a veces, polémico. *¿Qué demuestra, en último término, toda esta sucesión de teorías incitantes, experimentos posibles, caprichos personales o alardes sin porvenir —pues de todo hay en el anterior desfile—, sino que el afán innovador no ha muerto en las artes, que los ismos no se extinguen y el espíritu aventurero de las vanguardias continúa —según dijimos— mediante el relevo de las generaciones?* (p 899)

Materialmente, el libro está presentado con notable dignidad. Muy bien

ilustrado, constituye un verdadero repertorio gráfico cuya consulta depara felices hallazgos. La imagen dota aún de mayor proximidad a esta historia y completa su vibración de coloquio.

Desde mis años de estudiante soy lector de Guillermo de Torre. Al recorrer las páginas de esta *Historia de las literaturas de vanguardia* también encuentro, entre líneas, evocadas algunas de mis aventuras de lector, mis fervores y mis enojos. Gracias a ella, los lectores ahora jóvenes cuentan con una guía valiosísima, incitante, rica. Muchas páginas cabría escribir, amplio margen hay para la discusión y la pregunta. Quede en esta reseña expresada mi admiración y mi alegría frente a un estudio de tan alto vuelo. Sé que volveré a recorrerlo con frecuencia y que nunca me dejará con las manos vacías.

A. RUIZ DÍAZ

LUIS HARSS, en colaboración con Bárbara Dohmann. *Los nuestros*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1966. 463 págs., 20 x 13 cm.

Luis Harss nos aclara en *Nota* especial que la obra fue escrita originalmente en inglés y que la versión española, en cierta forma, también es original. En la traducción, revisión y adaptación colaboraron Paco y Sara Porrúa. En las últimas páginas del frondoso *prólogo arbitrario con advertencias* —y que es más bien una pretendida introducción al estudio de la narrativa iberoamericana— Luis Harss previene al lector abiertamente: *Este no es un estudio en profundidad de nuestra narrativa, sino un perfil, una primera aproximación, una reseña. Hemos querido trazar algunos contornos, sólidamente basados en el estudio y la investigación, pero al mismo tiempo lo suficientemente esquemáticos como para que sean de interés general* (p. 47)

Los diez ensayos del volumen, si bien pueden ser considerados autónomamente, componen entre sí una figura completa del mundo en que se mueve nuestro escritor contemporáneo. Las fuentes de información las dan los autores mismos y el mejor material ofrecido —sin desmérito de las aportaciones críticas del ensayista— son sus valiosas y sorprendentes declaraciones, el claro análisis, y la mostración de técnicas referidas al proceso creativo. Los diez nombres ya consagrados por la crítica actual, van acompañados por pretensos epítetos de estilo periodístico: *Alejo Carpentier o el eterno retorno; Miguel Angel Asturias o la tierra florida; Jorge Luis Borges o la consolación por la filosofía; Joao Guimarães Rosa o la otra orilla; Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared; Julio Cortázar o la cachetada metafísica; Juan Rulfo o la pena sin nombre; Carlos Fuentes o la nueva herejía; Mario Vargas Llosa o los casos comunicantes.*

El tratamiento sicobiográfico, opuesto al histórico —dice el autor— tiene la

ventaja de una mayor vitalidad. Desea justificar el procedimiento empleado, reportaje o entrevista personal, que le permite desplegar su encuesta al alcance de un mayor número de lectores. El cuaderno de notas o las cintas grabadoras completan su tarea de intérprete objetivo y agudo comentador.

El criterio seguido en la selección —autores que representan *la culminación o superación de una tendencia* (p. 49)— nos permite ubicarlos y caracterizarlos según una escala de valores en la cual el rigor estético alterna a veces con otras exigencias de la obra de arte en su contexto histórico.

Cada estudio particular ofrece un plan de trabajo rigurosamente cumplido según el esquema clásico, salvo el guión concedido al entrevistado, cuyas variantes hallan su justificación en la índole misma de la materia narrativa o en la circunstancia personal o colectiva de cada obra. Así, la nostalgia de la patria en un prolongado destierro precedido de cataclismos políticos, hará necesaria la evocación circunstanciada de los hechos que llevaron a Carpentier o a Asturias, por ejemplo, a identificarse literariamente con su tierra a pesar del desarraigo y el nomadismo. O la referencia a las fuentes, con una ojeada retrospectiva a la narrativa brasileña desde el siglo XVII, para explicar la abrumadora presencia de un Guimarães Rosa en su sertao, vasto altiplano cuya fisonomía física y espiritual constituye la base arquitectural de *su gregaria y bulliciosa: epopeya* (p. 204). Otra desviación del esquema convencional la provocan casos como la del uruguayo Juan Carlos Onetti o el mexicano Juan Rulfo, para los que no cuentan tanto la gravitación de un acontecer histórico o de cierto determinismo geográfico como el rastreo interior de sus propios libros. De Onetti dice: *La vida de sus personajes es la suya travestida* (p. 234). El elegíaco Rulfo es un personaje literario más.

Julio Cortázar impone una pausa meditativa a propósito de la libertad y responsabilidad del narrador contemporáneo para elegir o crear sus propios recursos técnicos. En el caso de nuestra literatura —superadas las etapas de búsqueda y profundización de su experiencia de la realidad, aplacado el entusiasmo oratorio de su problemática social— el novelista argentino *se forja las palabras ásperas y elocuentes de un nuevo diálogo* (p. 253). Cortázar es quizá el primer latinoamericano que ha creado una verdadera metafísica novelesca, dice Harss. No olvida la participación que toca en ese preludio filosófico a Roberto Arlt y a Leopoldo Marechal. Saldada su deuda con Lugones, Quiroga y Borges en lo que respecta a su decidida incursión en la literatura fantástica, y su adhesión al surrealismo y a la “patafísica” de Jarry, se lanza a corporizar la idea-madre que recorre toda su producción: la renovación de la novela a partir de cero, la *anti-novela*, cuya primera experiencia fue Rayuela *obra ambiciosa e intrépida, a la vez manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual* (p. 259). Cortázar tiene la palabra en casi el total de las cuarenta y ocho páginas dedicadas a exponer su personal teoría de las *figuras*, intento que va *más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de*

Occidente (p. 288). En *Todos los fuegos el fuego ya* prescinde de la convención dimensional de espacio y tiempo y otras vías de comunicación con el lector anunciadas en Rayuela.

En el polo opuesto de este nihilismo de la criatura literaria coloca Harss a Vargas Llosa, para quien la literatura es *un instrumento de conocimiento, instrumento que es en sí mismo una realidad independiente* (p. 442). Aquí la ausencia deliberada de una metafísica nos lleva al terreno llano del realismo literario, en cuya definición insiste el escritor aclarando: *A mí la realidad que me interesa es la realidad exterior, la realidad inmediatamente perceptible por los sentidos* (p. 441). Más adelante se ingenia para conciliar esta concepción vital del arte con el mundo mágico de las novelas de caballería, que anticipan —dice— un esquema vigente aún en la novela moderna.

Excluido el profuso material anecdótico, previsible en este particular modo de crítica, la mejor contribución de estos ensayos a la problemática de la narrativa iberoamericana, es el variado repertorio de formulaciones teóricas desde la experiencia literaria. Se manejan con particular consideración la aceptación o rechazo de los principios de objetividad y retoricismo frente a la materia poética; la prescindencia u omnisciencia del autor, la búsqueda de un lenguaje especial que sepa traducir, además de los mitos fundamentales e invariables por los que vive el hombre, esa mitomanía folklórica que es la sustancia de la que se nutre la mayor parte de la narrativa latinoamericana.

La buena prosa del libro permite transcurrir con placer la lectura de su casi medio millar de páginas.

ANA F. DE VILLALBA

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA: *Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea*. Huemul. Buenos Aires, 1965. 185 págs., 18x12 cm.

Como lo aclara en las *Palabras preliminares, dejar constancia de los temas tratados y del acercamiento existente entre el teatro nacional y el europeo desde la tercera década del siglo a nuestros días* constituye el enfoque desde el que la autora ha elaborado su obra. Asimismo, manifiesta que el libro de José María Monner Sans *Panorama del nuevo teatro* le proporcionó el empuje y punto de partida para el estudio del teatro argentino desde esa perspectiva. El resultado: un valioso análisis de las tendencias que en la actualidad se pueden advertir en este campo de nuestra producción literaria. Si a esto agregamos lo escaso de la bibliografía sobre el tema (salvo estudios de aspectos muy particulares), podemos afirmar el valor francamente positivo del libro de Angela Blanco Amores de Pagella.

El cuerpo de la obra se divide en dos partes. En la primera se tratan *los viejos temas del teatro nacional* a partir de fines de siglo. Analiza primero

la producción de autores representativos de la época, de marcada tendencia realista. El ángulo del enfoque está dado por la relación con los temas del teatro de Ibsen, Giacosa, Bracco, Rovetta, Sudermann y otros, que Buenos Aires tuvo la oportunidad de conocer casi simultáneamente con el público europeo. A continuación la autora se detiene en una de las manifestaciones de la literatura dramática del momento: el sainete. Tras una breve historia del origen y las modificaciones sufridas por la especie en España hasta el siglo XIX, señala, mediante la presentación de diversos ejemplos, su evolución en la Argentina y destaca una nota significativa y propia en el sainete nacional: su sentido trágico.

Los tres grandes problemas de la filosofía —el ontológico, el gnoseológico y el axiológico— que *se asoman tímidamente a la temática argentina* en la tercera década del siglo XX, brindan a la autora las claves para interpretar la producción dramática nacional a partir de ese periodo en la segunda parte del libro: *Los nuevos temas*.

El capítulo más importante, también el más extenso, es el que se refiere al problema del ser. Con frecuentes alusiones a Pirandello y a la influencia de la psicología profunda en la literatura, rastrea los temas de la autonomía del personaje, la personalidad, lo inconsciente, la unidad y la multiplicidad del ser. En relación con el problema ontológico se tratan las manifestaciones expresionistas en nuestro teatro y se incluye un estudio sobre el "grotesco" nacional que merece ser destacado. Señala *el acercamiento al grotesco por el camino del sainete*, la obtención de efectos caricaturescos mediante recursos lingüísticos y el tema de la familia en crisis, a través del análisis de los principales autores que entre nosotros lo han cultivado.

El problema de los valores y el del conocimiento no aparecen tan asiduamente en la temática teatral. El primero de ellos está tratado *a través de la sátira, de la farsa, del sainete y de la comedia satírica*. En cuanto al problema del conocimiento, la Sra. de Pagella señala su presencia en expresiones aisladas.

Considera la autora la influencia del teatro épico de Brecht en algunos autores, como también la de Samuel Beckett. Las distintas manifestaciones de la reelaboración de asuntos tomados de la tragedia griega y algunos temas de menor importancia en la escena argentina —el animismo, el metapsiquismo— son estudiados en último término.

En todos los casos el criterio seguido al considerar las influencias en los numerosos ejemplos propuestos, se inserta en la línea señalada por Amado Alonso: la investigación de las fuentes ha servido para destacar la originalidad de las obras y ha contribuido a la mejor comprensión de las mismas. De allí resulta un panorama que abre posibilidades para una investigación más profunda.

El libro incluye la nómina de los estrenos extranjeros en Buenos Aires desde 1899 a 1908, la bibliografía manejada y un índice de autores y obras citadas. La prolija y rigurosa minuciosidad con que han sido elaboradas estas

tablas dan la pauta de la seriedad y la amplia documentación con que la autora ha abordado su empresa.

La obra, algunos de cuyos capítulos tuvieron antes vida independiente, resulta ordenada y de fácil acceso y contiene en sí misma los elementos necesarios para su comprensión. Si tenemos en cuenta la abundancia y diversidad de materiales con que la autora ha trabajado, estos caracteres resultan más dignos de ser tenidos en cuenta. En el análisis de los autores estudiados, los datos proporcionados por la Sra. de Pagella son segura guía orientadora.

IRIS GÓMEZ DE BOSIO

EARL M. ALDRICH, JR.: *The modern short story in Peru*. The University of Wisconsin Press. 1966. 212 págs., 22 x 14 cm.

Earl M. Aldrich, Jr., profesor asociado de español de la Universidad de Wisconsin, aporta datos valiosos e interesantes para el proceso seguido por el cuento en Perú, país que ha contado de antiguo con excelentes cultores de este género.

Con prolijo rastreo documenta la manifiesta predilección de los escritores peruanos por el cuento, hasta hacerlo el género dominante en ese país en lo que va del siglo. Aldrich se remonta a los relatos que los conquistadores españoles llevaron a sus crónicas de labios de los Incas, quienes, de generación en generación, transmitían sus creencias religiosas, explicaban su origen, tejían sus mitos. A comienzos del siglo XVII se publican los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, algunos de sus relatos anticipan el estilo y la fuerza dramática de los cuentos modernos.

En el siglo XIX imperan los *cuadros de costumbres* —a menudo satíricos— y las *tradiciones*, creadas por Ricardo Palma, el más sólido eslabón de esta cadena. Documentos, manuscritos, dichos populares, coplas, sirvieron para que Palma, *con raro talento usara este material de narraciones fascinantes en las que combina humor, historia e imaginación*.

Mientras las narraciones breves aparecen a lo largo de toda la literatura peruana, el cuento como tal florece en los últimos años del siglo XIX y en los albores del presente, coincidiendo con la tardía aparición del modernismo.

Clemente Palma, A. Valdelomar, E. López Albújar y V. García Calderón encabezan la lista de adscriptos al modernismo que eligieron el cuento como vehículo de su talento, fenómeno notable si se recuerda que el modernismo fue, esencialmente, un movimiento poético. Aldrich analiza exhaustivamente los escritos de Clemente Palma (hijo de Ricardo), enrolados en las corrientes

preferidas del *fin de siècle*: escepticismo, pesimismo, ironía, predilección por los héroes decadentes, perversidades refinadas. A pesar del contenido de la mayoría de los *Cupentos malévolos e Historietas malignas*, chocantes y raros con frecuencia, Palma se revela como un hombre agudamente enterado de la moral especial y de los problemas espirituales de la moderna civilización. Aldrich señala la indudable influencia de Poe en los temas y tratamientos de caracteres de los cuentos de Palma, quien admiraba fervientemente al escritor norteamericano.

Luego pasa a considerar el período que empieza poco antes del comienzo de la 1ª Guerra Mundial y llega hasta los primeros años de la década del 20, crucial en la historia del cuento peruano según él. Aparecen entonces los caracteres nacionales en la obra de Valdelomar, López Albújar, V. García Calderón, quienes se destacaron más por sus cuentos que por el resto de sus trabajos (ensayos, novelas, poemas, dramas). Los temas con paisajes nacionales (mar, costa, sierra, jungla) y con los caracteres típicos del hombre rural (el peón, el mulato, el dueño de hacienda, el nativo supersticioso, el estoico indio, el pescador humilde) son artísticamente e históricamente más importantes que los de temas cosmopolitas.

Nuevamente Aldrich inserta trozos originales y traducidos al inglés —llama la atención lo atinado de la selección— y analiza estilos e influencias a la vez que recoge cuanto en las vidas de aquellos ha dejado huellas en sus escritos.

Luego, a través del magisterio de González Prada y de su más ilustre discípulo, José Carlos Mariátegui, se forman los escritores que él denomina *Amauta*, por publicar inicialmente sus trabajos en el periódico cultural del mismo nombre. Los elementos utilizados por estos escritores, desde los últimos años de la década del 20 hasta el 40, son: a) un cuadro documentado de la diversidad del paisaje peruano y de sus gentes, vidas y costumbres, y b) la protesta social. Este capítulo, titulado "Color local y Protesta social" contiene comentarios y fragmentos de cuentos de Diez-Canseco, F. Romero, Burga F., María Macedo, Vegas Seminario, Peláez B., Izquierdo R. y Meneses.

El capítulo IV está dedicado a dos figuras mundialmente conocidas, aunque lo son más por sus novelas que por sus cuentos: Ciro Alegría y José María Arguedas. Sin embargo *La serpiente de oro* de Alegría tuvo su origen en un cuento, *La balsa*, publicado previamente en un diario argentino, y en *El mundo es ancho y ajeno* y *Los perros hambrientos* hay cuentos interpolados. En 1963, Alegría publicó el libro de cuentos *Duelo de caballeros*, y otro de cuentos para niños, que son adaptaciones de leyendas americanas y de otras culturas. Pero son prácticamente desconocidos fuera del Perú.

En cuanto a Arguedas, pasó su niñez en una aldea india, hablando y sintiendo en quechua, lo que explica que haya podido plasmar caracteres, sentimientos, costumbres y mentalidad indígenas en los cuentos de *Agua y Diamantes y pedernales*, así como en sus novelas *Yawuar Fiesta*, *Los ríos pro-*

fundos, El sexto, etc. Para ello utilizó un lenguaje peculiar: palabras fundamentales del español incorporadas a la sintaxis quechua: logra así expresar admirablemente el mundo anímico del indio. *Nadie antes o desde Arguedas ha dado tanta autenticidad al modo de expresión de los indios.*

La última parte del libro está dedicada a las nuevas direcciones tomadas por los cuentistas peruanos desde 1950 hasta la fecha. Destaca Aldrich que esta nueva generación ha reaccionado fuertemente contra el largo y restrictivo dominio del cuento regional, y se ha vuelto hacia los problemas urbanos sociales, económicos y sociológicos, cuando no hacia la fantasía y el misterio. Es perfectamente reconocible la influencia de Joyce, Faulkner, Hemingway y Dos Passos. Entre los más destacados cita a C. Zabaleta, E. Congrains, J. Ribeyro, S. Salazar Bondy, Sueldo Guevara y Vargas Vicuña, y analiza sus principales cuentos. Muy de paso, hay que recordar que Aldrich que finalizó su trabajo en 1965, cita a otros escritores, entre ellos a Mario Vargas Llosa, que tan resonante éxito ha alcanzado últimamente.

Con muy interesantes notas y excelente y completa bibliografía, rastreando en periódicos, revistas y publicaciones varias el disperso material, e inclusive, habiendo tenido acceso a trabajos inéditos de López Albújar y manuscritos originales de C. Alegría, Earl Aldrich ha dado cima a un estudio serio y ameno, indispensable a todo aquel que se interese por la trayectoria del cuento en Hispanoamérica.

LILÍ OLGA TREVISÁN

E. RODRÍGUEZ MONEGAL: *El viajero inmóvil; introducción a Pablo Neruda.* Losada. Buenos Aires. 348 págs., 20 x 14 cm.

Este nuevo libro de Rodríguez Monegal representa un valioso aporte a la bibliografía nerudiana, ya muy numerosa, porque intenta una interpretación de la obra del poeta desde supuestos vitales. No se trata por cierto, de un riguroso trabajo de orden estilístico o estrictamente literario, sino que —he aquí su valor— Rodríguez Monegal se propone mostrar la poesía de Neruda fluyendo de su vida misma, en la que encuentra su razón y sentido. Intenta además revelar una nueva vía de acceso a una obra poética compleja y cambiante a través del conocimiento exhaustivo de los elementos biográficos de su autor, para poder lograr un análisis cabal y una visión coherente aunque no rígida de sus libros.

Este trabajo consta de tres partes. En la primera, *Persona y Poesía*, Rodríguez Monegal nos presenta a Neruda poeta y hombre político como cate-

gorías inseparables de un mismo ser. De ahí la necesidad de juzgar su poesía desde su compromiso como político, aceptar las mutaciones que sufre el poeta como consecuencia de su crecimiento en cuanto tal y observar cómo, a pesar del cambio, no se descaracteriza.

Encara además a la crítica nerudiana en sus distintos ángulos de ataque: los seguidores incondicionales, los enemigos políticos, los que se burlan de sus doctrinas estéticas simplistas, asegurando que más importante que lo que Neruda declara es lo que crea y que, para llegar a la cifra de su poesía, es necesario recorrer su obra total y conocer todas las personas que el poeta encarna hasta encontrar la imagen de donde arranca y adonde arriba su poesía: la lluvia y un niño triste. Desde este punto de partida, Rodríguez Monegal invalida toda la crítica anterior por no haber considerado suficientemente el elemento biográfico, tan importante en su opinión. Un ejemplo lamentable es la crítica que el autor hace al libro de Amado Alonso, obra ejemplar de análisis literario.

La segunda parte, *Retrato en el tiempo*, representa el núcleo medular del libro: la biografía de Pablo Neruda en la que va dando las raíces vitales de su producción poética, las circunstancias que motivaron una actitud, un libro, una declaración de principios. Con un material documental nutrido y valioso, logra la recreación de los momentos más decisivos en la vida del poeta: la infancia en el Sur de Chile; la juventud santiaguina; su viaje a Oriente, continente sombrío y tormentoso; España y el encuentro con los jóvenes poetas, Lorca, Alberti, Cernuda, etc.; la Guerra con su carga de dolor y destrucción; las persecuciones políticas; las apoteosis; las polémicas.

Debemos señalar que su admiración por Neruda, y su deseo de ofrecer una visión coherente de la evolución nerudiana, lo llevan a tratar de justificar cambios de rumbo y palabras injustas del poeta, forzando un tanto los hechos y recurriendo muchas veces a motivaciones psicológicas quizás demasiado remotas.

En la tercera parte, *La única residencia*, realiza un recorrido a través de la obra de Neruda —poeta de libros— para demostrar que es también un poeta cíclico. Neruda, en su opinión, crea por ciclos. Rodríguez Monegal los llama unidades creadoras y necesarias, que nacen de una fuerte moción afectiva. Estos son los libros fundamentales. Pero tiene también libros transitoriales que surgen de acuerdos ocasionales del poeta con situaciones externas o ciclos internos ya agotados previamente.

Rodríguez Monegal llama a Neruda el viajero inmóvil porque a pesar de su vida de viajero infatigable, el poeta realiza sólo un viaje, en ahondamiento y profundidad: hacia las raíces de su propio ser. Esta es la clave de la interpretación de Rodríguez Monegal y es así que siguiendo este viaje rastrea desde sus primeros libros el momento en que el poeta, superando ya influencias extrañas, encuentra su propia voz. El crítico lo persigue entonces a través de las mutaciones y reencuentros hasta el último libro, *Memorial de*

Isla Negra, en el que siguen vivas, pero ahora de vida consciente y madura, las primeras imágenes de su poesía que habrán de perdurar.

Es digno de mención el material bibliográfico y documental que Rodríguez Monegal incorpora a este trabajo, prueba de su empeño como erudito y de su afán de objetividad.

ALICIA SARMIENTO DE PONTIS

ANA WEYLAND: *La vida simple*. Ed. Losada. Buenos Aires. 1966. 62 págs. 20 x 12 cm.

El título de este primer libro de poemas de Ana Weyland cobija la unidad proveniente de una vivencia y un sentimiento que emanan del diario transcurrir. Pero esta *vida simple* revela la constitutiva complejidad de la trama vital. De allí que, tras la aparente sencillez de lo cotidiano, se aborden matices muy sutiles de la existencia. Acucia la urgencia de saber el punto exacto adonde espera la muerte o *por lo menos la indiferencia*, se inquiere por una *llana / explicación del mundo*, se clama por alguien que nos dé fuerzas para permanecer entre los enigmas. Una prematura nostalgia y la consecuente angustia hacen que la muchacha *irremediablemente joven* que es la autora de estos poemas necesite: *rescatar de a poco/ algún trozo de infancia/ alguna sonrisa / con qué adornar esta dura certeza de estar vivos*.

El tono grave predomina en todo el libro porque Ana Weyland asume la vida tal cual es, con su apariencia simple y su realidad donde pueden acaecer las más tremendas cosas: *bombardeos aéreos/ maremotos tifones*, la soledad desnuda, la ausencia desesperante o el olvido voluntario que desgarrar, o la presencia intangible y melancólica, o la urgencia de ganarle la partida al tiempo, o las ansias de gritar desaforadamente, o la muerte, o el amor. El amor. Ana Weyland, en medio de su incertidumbre, presente que sólo el amor entre dos seres puede explicar y dar sentido a la existencia, que por él *buscamos la risa/ en medio de la gente* y que *para eso fuimos implantados/ sobre la triste corteza de la tierra*.

La autora afirma que hay que atreverse a gritar la desesperación pero, con voz no menos imperativa declara también: *es menester educar la luz para que aprenda a invadirme poco a/ poco/ domesticar la angustia*. Y este aprendizaje debe hacerse desde el centro de una estación interior donde *son hostiles las lágrimas*, donde *nada es más inútil que los remordimientos* y *hay que apretar los labios/ hay que seguir caminando*.

En todas las composiciones el verso es libre y un ritmo que fluye del interior hace que la puntuación, de la que la autora prescinde en absoluto,

no sea necesaria salvo en ciertos casos en que, la ruptura de lo psíquicamente esperado, nos obliga a volver sobre lo leído e intercepta la fluidez de la comunicación.

No podemos sino afirmar que Ana Weyland es poseedora de un mensaje, de talento y de voz propia, aunque, a veces, entremezcle logros poéticos con hallazgos de ingenio. En días de abrumadora producción con pretensiones poéticas, recibimos *La vida simple* como señal seria y promisoria de nuestra joven poesía.

MARÍA A. POUGET

MANUEL BLANCO-GONZÁLEZ: *Ya no es la primavera pasada*. Ed. Gredos. Madrid. 1967. 79 págs., 12 x 19 cm.

No nos sorprende esta nueva entrega de Manuel Blanco-González. *Canción desnuda*, por ser una antología que reúne composiciones de sus cinco libros de poemas, nos indujo a presumir la anunciación del cierre de una etapa. En efecto, *Ya no es la primavera pasada* corrobora nuestra conjetura.

Quien ha seguido al escritor desde *Los cantos de Caín* hasta la publicación de hoy, siente cuán fuertemente ligadas están su trayectoria literaria y su trayectoria vital. De allí, que consideremos oportuno recordar su ensayo sobre *El tiempo en la obra de Jorge Luis Borges*. Ese manifiesto interés por el manejo lúdico de las teorías temporales en los cuentos de Borges revela, en gran medida, su personal concepción acerca del hombre como ser que está en el tiempo, que pasa con él y que nada con su corriente. Blanco-González sabe que es vano todo esfuerzo por detener o mutar las estaciones vitales y no vacila en declararse anti-esteticista si los malabarismos literarios tratan de evadir nuestra esencial realidad. Por eso, cuando la *primavera pasada* ya no es, el nuevo clima debe ser nombrado y asumido.

En este libro aparecen, pues, el hombre y el poeta, asumiendo. Y no se trata de un hombre-poeta diferente al de los libros anteriores; es el mismo, pero en otra estación. *Ya no es la primavera pasada*. El poeta reconoce que *han caído las hojas, escudriña lo pasado en fiel nostalgia, añora el silencio/ de las últimas horas de los sueños profundos/ y los lentos reposos/ de las noches perdidas*, padece la soledad, la soledad de quien está inaugurando una nueva estación, personal, que sólo a él pertenece; se siente *como cervato negro consternado, como un toro negro desolado y alto, como un cometa aislado en un paisaje donde ya no hay ni limones, ni magnolias ni cardos por los lejanos pinos/ por los abiertos lagos, sino nieve, nieve y silenciosa helada*. Sí, *ya no es la primavera pasada* y el poeta lo sabe; lo sabe pero no puede, aún, desa-

sirse de los sutiles hilos: *náufrago yo recuerdo/ y se estremecen mis pasadas furias/ en inmenso canto*. No, aún no puede desasirse pero *un pesado galope de bisontes airados* pareciera acercarse para rasgar *la piel hirviente de la inútil nostalgia*.

Este libro de Manuel Blanco-González posee una característica poco común en la producción poética de nuestros días: no pretende llegar por el impacto; pareciera que, sereno en el fondo de su intimidad, encontrara la justificación de su existencia en ser, simplemente poesía.

MARÍA A. POUGET

EDOARDO SANGUINETI: *Guido Gozzano. Indagine e lecture*. Einaudi Editore. Torino. 1966. 184 págs. 16 x 22 cm.

Edoardo Sanguineti reúne en este libro las *experimentaciones, las tentativas críticas, las lecturas* que ha dedicado a Guido Gozzano.

El crítico ensaya una nueva y más cabal interpretación de la obra poética de Gozzano a través de la lectura y el estudio de páginas de prosa, de notas y apuntes del poeta, injustamente olvidados. Todo esto le permite señalar fuentes insospechadas y decisivas, o bien definir el puntual significado histórico de la poética de los objetos y de las *buone cose di pessimo gusto*, tan caras a Gozzano.

También logra Sanguineti por este medio describir los modos del exotismo del poeta, en el tiempo y en el espacio, indicar motivos de imágenes tópicas, como *la sala* de ambiente pequeño burgués, *el parque, Turín*, su ciudad, envuelta en la bruma del tiempo.

Sanguineti estudia con intento crítico las páginas más reveladoras del epistolario de Gozzano y por fin, y muy especialmente, observa la compleja actitud del escritor ante la irremediable trivialidad de la vida burguesa y su reacción contra la mísera realidad contemporánea. Señala también en Gozzano la poética del "choc", en su gusto por las *cosas estridentes*, pretexto constante y núcleo esencial de su arte.

Tratándose de un poeta como Gozzano, cuya dificultad y ambigüedades son bien conocidas, ninguna crítica podía resultar tan oportuna como este registro de cambiantes tácticas interpretativas adoptado por Sanguineti. De los trece capítulos de que consta este libro (*Torino d'altri tempi, Intossicazione, La casa dei secoli, Un vergiliato sotto la neve, Nel parco, Il misticismo moderno, Le città morte, Madama Angot, Poetica e poesia di Gozzano*), entresacamos algunos de los aspectos más significativos que Sanguineti ha sabido captar para caracterizar el arte de Gozzano.

Los temas esenciales de la vida del poeta han de servirle al crítico como guías iniciales ineludibles para comprender el mundo poético del escritor piemontés: Turín, la ciudad amada por Gozzano y a la vez contemplada con crítico desapego, debido a esa ambivalencia afectiva que le es tan peculiar.

El segundo estudio lleva el título de un artículo de Gozzano que Sanguineti considera valioso porque revela la ideología literaria del poeta por él mismo condensada, parafraseando a Wilde, en esta frase: *No es el arte que imita la vida sino la vida que imita el arte*. Pero mientras Wilde con estas palabras quiere dar a entender la importancia suprema del arte, Gozzano estima que el arte —y más concretamente la literatura— ejerce un efecto deletéreo sobre la vida. Motivo central éste para Gozzano: el de la *tabes literaria*, o, de acuerdo al título de su artículo, el de la *intoxicación literaria*; la literatura como enfermedad. Y en efecto, Gozzano declara reiteradamente que su verdadero mal es la literatura, *tuberculosis crónica del sentimiento*.

En otro estudio Sanguineti descubre el origen dannunziano del *parque* como "topos" literario de Gozzano, en ese *Poema paradisiaco* que es una refinada celebración del parque poético, no ya como naturaleza, sino como historia de antiguas *aristocracias difuntas*, de lejanos esplendores que han declinado irremediabilmente. Pero Gozzano —comenta Sanguineti— amigo de las *estridencias* se complace en su *juego extraño* de contaminar el *parque* de antaño con la moderna quinta, provocando ese choque típico y sutilmente calculado, entre los exquisitos esplendores del *liberty* más artificioso y la vulgaridad prosaica de la realidad concreta: es el *parque de La signorina Felicita*, donde las estatutas del pasado, sin brazos y de nariz roma, dominan los montones de estiércol, los puerros y la ensalada.

Con nítida visión presenta Sanguineti la parábola del arte de Gozzano quien fue, en sus años juveniles, apasionado cultor del misticismo decadente de D'Annunzio, pero llegó luego a penetrar su verdadero sentido definiéndolo como un *estupefaciente del alma*, útil *para mitigar los choques de la cruda realidad*. Sin embargo —observa el crítico— D'Annunzio sigue ejerciendo su influencia sobre Gozzano el cual, al hacer pasar este misticismo estético por el filtro de su sonriente escepticismo, convertirá estos motivos en seguros estímulos críticos e irónicos, para llegar al *modesto pero puntual realismo de su arte crepuscular*.

En el último capítulo, *Poetica e poesia di Gozzano*, Sanguineti sintetiza, a manera de conclusión, los elementos y rasgos que a su juicio caracterizan la poesía de Gozzano.

Su verdadero mundo poético —declara el crítico— se halla en esa rica galería de retratos femeninos que se inicia con la *Graziella* de *Le due strade* y pasando por *Carlotta*, la amiga de *Nonna Speranza*, y por *Cocotte*, concluye con *Felicita*, la más popular figura de su poesía. Todas ellas son para Gozzano *le donne del mio sogno*, bellas y deseables por inalcanzables.

Agudamente destaca Sanguineti cómo Gozzano, oponiéndose a la confianza y al orgullo dannuzianos, opera *una inversión, hasta llegar a rozar lo abiertamente parodístico en su discurso poético*. Así, prosigue Sanguineti, cuando Gozzano proclama su *vergogna d'essere un poeta*, cuando afirma la excelencia de ser *un buon mercante inteso alla moneta*, cumple un movimiento decisivo e irreversible en la historia de nuestra cultura, señala una crisis histórica y *liquida con sonriente firmeza*, los mitos de una época del arte burgués.

Libro interesante y fecundo, tanto por las agudas y acertadas observaciones del crítico, como por el estímulo que constituye para los estudiosos este repertorio de reflexiones que señala nuevos caminos y propone planes de trabajo para penetrar el mundo de este poeta ambiguo, contradictorio, cuyo influjo y fascinación siguen siendo evidentes y activos en la poesía italiana actual.

MARÍA ELENA CHIASFASO

PAOLO VOLPONI: *La macchina mondiale*. Ed. Garzanti. Milano, 1965. 276 págs., 20 x 13,5 cm.

Esta vez Volponi —que en su novela anterior: *Memoriale*, nos presentaba un obrero en relación con la fábrica, es decir, una novela industrial — crea un campesino que se enfrenta con la máquina y trata de explicarse técnica y científicamente el cosmos, lo animado e inanimado, de manera única y total. A través del protagonista narrador, el autor intenta construirse un cuerpo de doctrina coherente sobre el mundo todo, el creado por Dios y el creado por los hombres, y aunque no pase de un chispazo fugaz de exposición, no convincente, nos deja interesantes reflexiones en las largas tiradas que consiguen admirarnos por su fecunda y agilísima imaginación y capacidad para la fantasía.

El libro, que de manera original inserta los dos libros que el narrador protagonista dice está escribiendo, termina cuando éste espera el final de su vida, con la explosión que ha dispuesto prolijamente en su estancia, al enterarse de que su mujer, que lo abandonara y acusara ante la justicia por malos tratos, ha dado muerte a su hijito recién nacido porque no ha querido que viviera con la herencia de la locura del padre.

En sustancia, la obra trata de la interpretación que hace un humilde agricultor, de la máquina como creatura y de la creación toda como resultado de un mecanismo. Movimiento y pausa son los sostenes que descubre en el universo. No acepta, sin embargo la unidad del Ente Motor, causa primera de todo lo existente, pues ve que el hombre con estos conceptos no ha conseguido la felicidad. Por otra parte, los que lo creen loco por no aceptar

las tradicionales ideas de vida, trabajo, relaciones humanas de padre a hijo, de esposa a esposo, de empleado a empleador, lo humillan, lo abandonan, lo persiguen, lo condenan a prisión.

Con detalle de demorada visión cinematográfica, de modo hondamente conmovedor, cuenta el dolor que sufriera cuando su padre lo golpeó para quitarle sus ideas. El sentido del castigo corporal recibido es considerado como un momento en que quien castiga interrumpe toda corriente y contacto con el exterior. *El sentía que algo debía romperse dentro cada vez que se ofendía, que se estaban contaminando las fuerzas de la vida, que quien lo hacía trataba de romper una cosa no construida por él y de la cual no era dueño, una cosa que tenía su espacio y sus reglas fuera de las propias, sin ninguna relación con las suyas, si él les negaba a éstas toda finalidad con esa violencia que hacía y repetía.*

Nuestro héroe piensa en una academia de la amistad. Cree que se debe interpretar correctamente la vida y corroborar la estructura y uso de la máquina, darle a ésta su posición en la evolución de la especie. La máquina, sostiene, es la creación de la creatura, reflejo de la obra que en ella se cumple y los hombres, máquinas fabricadas por otros hombres o por otros seres que ahora viven en otra parte o que se han extinguido.

Une el autor en su relato, al racionalismo científico que alcanza a vislumbrar la existencia de pobladores de otros mundos del universo, la emoción del artista que todo lo traspasa, y la pericia del novelista en el vaivén de los tiempos de la acción y de la intriga. Notamos también la delicada visión de lo inanimado, las ternuras del enamorado, del amigo, del padre y del sufrimiento ante la incompreensión del prójimo y la soledad.

MARÍA JOSEFINA SABELLA

ARMANDO BALDUINO: *Corrado Alvaro*. Ed. Mursia. Col. Civiltà Letteraria del Novecento. Milano 1965. 212 págs. 20 x 13 cm.

Incluida oportunamente en una colección titulada *Perfiles* esta obra ubica, en apretada y precisa síntesis de diez capítulos, a Corrado Alvaro en una visión que abarca el análisis de su primigenia labor de poesía y su producción en prosa, cuento novela o ensayo.

Balduino, que parte de los datos biográficos del autor, ha buscado el ensamble orgánico de los aspectos vida-obra y nos deja así el retrato de uno de los mayores narradores de nuestro tiempo definido en su problemática humana y estilística. Insiste en la impronta indeleble que la región natal dejó en Alvaro ya que será fuente de temas, personajes y ambientes. Pero con

el análisis posterior nos muestra cómo este autor se eleva de ese mundo regional, lírica y épicamente transfigurado por la intervención de la fantasía y la memoria, a la posesión consciente de la civilización contemporánea en todos sus aspectos.

Balduino nos explica a Alvaro escritor a través del camino poesía-prosa. Los versos de los comienzos literarios, de marcada influencia dannunziana pero que sin embargo superan el nivel de meras ejercitaciones escolares, consuman la práctica poética formativa que nos da la clave del estilo y mundo alvarianos. En este mismo capítulo analiza las influencias (Whitman, Verga, por ejemplo) que se justifican según su opinión en una etapa juvenil de enriquecimiento y que, demuestra, son superadas.

En capítulos posteriores considera la narrativa, breve y larga, y el teatro de Alvaro y resume sus rasgos generales: tendencia a la reflexión moral, gusto por los matices, aproximaciones temáticas y estilísticas, presencia constante de un tono lírico envolvente, inusitado empleo del diálogo, escaso relieve de los personajes como individuos definidos, atención dirigida a la interioridad y al subconsciente, insistencia en el mundo de la infancia y la adolescencia, poder evocativo, entrecruzamiento de elementos dramáticos y líricos con consideraciones sociales.

Señala Balduino que una amplia e importante parte de la obra alvariana desarrolla la temática de la crisis de la sociedad contemporánea, no como simple constatación periodística sino que penetra en las conciencias con el drama del individuo, magistralmente, gracias a su innata tendencia al ensayo. Pero Alvaro es sobre todo poeta pues en los hechos más tristes crea poesía. Alvaro narrador tiende a ensayista y Alvaro ensayista tiende a la narración porque ejemplifica en episodios y personajes concretos los males de la sociedad *novecentista*.

El libro abarca en el décimo capítulo una prolija síntesis de las conclusiones; el examen diacrónico de las obras alvarianas ha posibilitado a Balduino indicar *los caracteres salientes de Alvaro hombre y el peso determinante que su sensibilidad, formación, experiencias personales e ideología han tenido en su actividad literaria*.

En suma, es un complejo trabajo al que agrega una completa bibliografía de obras y crítica. Balduino consigue en todo momento exponer con claridad los conceptos generales, y sobre todo, en cada caso, extraer conclusiones eficaces documentadas con párrafos de la autobiografía y las obras alvarianas. El libro resulta así una guía competente que no tiene en ningún momento eclipses ni fragmentaciones.

ROBERT ALTER: *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1964. 146 págs., 20 x 13 cm.

Robert Alter plantea una serie de interrogantes: ¿Cuál es la visión picaresca del mundo? ¿De qué manera ha estructurado su obra el autor para reflejar esa visión peculiar? ¿Cuál es la relación especial del pícaro con la sociedad y cuál es su código moral? Buscando las respuestas en un análisis del *Lazarillo de Tormes* Alter hace algunas observaciones previas al estudio de las novelas posteriores que ampliará nuestra comprensión de lo *picaresco* y sus posibilidades literarias. La literatura picaresca, nos dice, es una literatura de experiencia. El pícaro pronto aprende que sólo puede contar consigo mismo. Sin embargo, no está radicalmente solo pues la conciencia de su propia imperfección y su solidaridad con otros desdichados, evidencian su profunda intrincación en lo humano. El pícaro no cuestiona el orden social establecido pero su situación marginal le da una perspectiva satírica del mundo que lo rodea. Así el protagonista de *Gil Blas* de Lesage, novela que considera en el segundo capítulo, es un agudo crítico de las costumbres de su época. Esa cualidad, compartida en mayor o menor grado por todos los héroes picarescos, es favorecida por los variados oficios y aventuras del pícaro.

En el tercer capítulo Alter analiza *Moll Flanders* de Defoe y establece sus relaciones con el género picaresco. A pesar de la coincidencia de algunos recursos como la forma autobiográfica, la pintoresca sucesión de incidentes de carácter realista y las frecuentes incursiones en el bajo mundo, en la obra de Defoe la heroína es esencialmente diferente del pícaro tradicional. Mientras éste, recurriendo a medios nada ortodoxos para satisfacer sus necesidades inmediatas, vive gozosamente sus aventuras, las poco recomendables actividades de Moll están dirigidas exclusivamente a obtener un provecho económico, no van acompañadas de placer o emoción alguna. El mundo de Moll no es el mundo colorido, a menudo cruel pero siempre rico en humanidad de la novela picaresca, sino el árido mundo de cifras del comerciante, interesado únicamente en acrecentar su capital.

En los capítulos siguientes considera Alter otras dos grandes novelas inglesas del siglo XVIII: *Roderick Random* de Smollet y *Tom Jones* de Fielding. *Tom Jones* representa para Alter una evolución del género picaresco. La narración en primera persona de la novela picaresca traduce, nos dice, una actitud ante la vida. El mundo del pícaro es un mundo en desintegración, engañoso, en que sólo puede estar seguro de aquello que le concierne muy directamente. *Chance rules in the picaresque world: the individual cannot really understand his world or control it* (pág. 84). Para Fielding en cambio, según su concepción típicamente neoclásica, la realidad tiene una estructura inteligible y los acontecimientos se suceden en un orden de causa y efecto. *Tom Jones* comparte con la picaresca tradicional la visión satírica de la so-

ciudad pero su mundo es el sólido mundo inglés de la época augusta, donde cada individuo tiene su lugar en el orden establecido.

En el último capítulo Alter esboza la evolución del género picaresco en los siglos XIX y XX. La supervivencia de lo picaresco, dice, no debe sorprendernos puesto que la novela picaresca nace esencialmente del conflicto entre el individuo y la sociedad, conflicto que indudablemente persiste en nuestros días. Después de considerar las relaciones con lo picaresco de *Le Rouge et le Noir*, *Huckleberry Finn* y *Felix Krull*, concluye su panorama con el análisis de *Augie March* de Saul Bellow y *The Horse's Mouth* de Joyce Cary.

Creemos que con *Rogue's Progress*, Robert Alter, además de aportar un enfoque original de obras clásicas de la novelística, confirma y amplía algo ya apuntado por otros estudiosos del género picaresco. Pensamos en Samuel Gili y Gaya quien, en el capítulo de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dedicado a la picaresca, expresa sucintamente: *Hay una manera picaresca de interpretar la vida, vigente en todos los tiempos y lugares.*

La variada perspectiva de la novela picaresca manifiesta en el libro, enriquecida con abundantes notas y referencias, cumple con creces el propósito expresado por el autor en el Prefacio: no ser exhaustiva pero sí sugerente.

NORA A. DE ALLENDE

LOUIS PERCHE: *Valéry, les limites de l'humain*. Editions du Centurion. Paris. 1965. 173 p., 18 x 13 cm.

La unidad observada en la obra de Paul Valéry es el motivo inspirador de Louis Perche en este ensayo crítico. El autor trata de mostrarnos las constantes del pensamiento de Valéry mediante el análisis de sus propios textos. La selección de estos revela un cuidadoso y sistemático espíritu crítico: trozos de las grandes obras de Valéry y otros menos famosos pero igualmente valederos para su propósito.

El empeño de su tarea intelectual, la búsqueda nunca acababa del yo y la angustia de esta búsqueda, que apunta hacia lo alto pero a la vez quiere ser plenamente humana, son las notas fundamentales que Louis Perche quiere resaltar en Valéry.

En una breve introducción el autor nos da el lineamiento general de lo que va a destacar en Paul Valéry: su humanidad a pesar de desconfiar del sentimiento y la sensibilidad; la separación entre la vida "pública" y su verdadera vida, la del espíritu, encaminada en una marcha de interrogantes por el camino del intelecto hacia los límites de lo humano.

En el capítulo I encontramos al Valéry de los veinte años, sus amistades de juventud y los autores que sucesivamente lo impresionaron, Mallarmé especialmente, y, aún más, Poe. A través de *Narcisse parle* y *Au sujet d'Eureka* ya aparece prefigurado el Valéry de la madurez que descubre el universo misterioso que se oculta tras las palabras y que ve en el acto de escribir una búsqueda del conocimiento. Su fe está puesta más en la duda como método de la razón que en la religión. De ésta lo que más aprecia no es su valor teológico sino lo ritual, la ceremonia.

El tema central del capítulo II es la famosa noche de Génova de 1892. Noche de tormenta exterior e interior, revolución en el alma de Valéry. Como resultado, su renuncia a la literatura por necesidad de pureza y deseo de lo absoluto. En este período incluye Louis Perche la *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci* y la serie de M. Teste. En el primer caso Leonardo no será más que un pretexto para la expresión de su propio pensamiento. Se pregunta acerca de las causas primeras de su ser y Leonardo es su modelo porque, como él, quiso aprehender el mundo con rigor científico. De la serie de M. Teste, Perche pasa revista a tres obras, *La soirée avec M. Teste* es la primera de éstas cuyo personaje central es una especie de doble de Valéry y que ha llegado a convertir su espíritu en una máquina de pensar. La *Lettre a Mme. Emile Teste* y *Le portrait de M. Teste* completan esta revista.

En el capítulo III se analizan en primer lugar los *Cahiers*; Valéry se ocupa en ellos de diversos temas —metafísica, matemáticas, filosofía— pero unificados en su interrogación final sobre el hombre. Con *La Jeune Parque* Valéry vuelve a la poesía después de veinte años y en nombre del mismo rigor de espíritu por el cual la había abandonado. En esta composición, lo mismo que en *Le cimetière marin* sigue estando presente el conflicto entre su espíritu claro y su inquieta sensibilidad.

El último capítulo está dedicado en especial a la recreación valeriana del mito faústico. En primer lugar examina obras tales como *Colloque dans un être* y *Ebauche d'un serpent* que preludian a Fausto por ese combate interior simbolizado en la lucha entre el día y la noche. En sus escritos faústicos Valéry hace propio el destino del personaje goetheano, se centra él mismo en el alma de sus seres de creación y da su versión particular. Perche analiza dos de estas composiciones referentes al mito fáustico: *Lust, la demoiselle de cristal* y *Le Solitaire, ou les malédictions d'Univers*. Como se trata en ambos casos de dramas inconclusos, no se atreve a desentrañar su sentido profundo, pero de cualquier modo las considera continuación del pensamiento de Valéry y trabajadas con el mismo rigor lógico. Llama a *Le Solitaire* el poder del no pues Valéry en su extrema madurez concluye por aceptar la incomunicabilidad de la realidad.

L'Ange, un breve poema, en prosa que expresa una emoción puramente intelectual de un hombre frente a su destino y casi al final de su vida, es

el último escrito valeriano que se nos presenta. Asoma la amargura de no haber alcanzado la cima ideal aspirada, y aceptación de la presencia en sí y en todo el hombre de la sensibilidad junto a la intelectualidad.

Louis Perche concluye su *Valéry, les limites de l'humain* con una detallada cronología biográfica y una bibliografía que incluye las principales obras de Paul Valéry y algunos estudios que lo toman como tema.

LILIANA E. LABBÉ

JORGE LUIS BORGES. MARÍA ESTHER VÁZQUEZ: *Literaturas Germánicas Medievales*. Ed. Falbo. Buenos Aires. 1965. 197 págs. 16 x 11 cm.

Esta primera edición de Falbo amplía y puntualiza temas ya publicados por Borges en colaboración con Delia Ingenieros en *Antiguas Literaturas Germánicas* (Breviario del Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1951).

El libro quiere reunir la historia de los orígenes de tres literaturas, surgidas de una raíz común: Germania.

Siguiendo la división de 1951 se estudian por separado: "Literatura de la Inglaterra Sajona", "Literatura Alemana" y "Literatura Escandinava". A cada uno de estos apartados acompaña una "Consideración final", que sintetiza —a veces de un modo algo arbitrario— las pautas literarias y las ideas que las sustentan.

Una evidente intención didáctica preside la organización del libro. Esto, en principio, sería inobjetable si el afán sistemático no introdujera perturbaciones jerárquicas en el azaroso material disponible. Así, por ejemplo, en la "Literatura de la Inglaterra Sajona" se resumen textos tan dispares como la *Gesta de Beowulf*, *El Navegante*, *La Visión de la Cruz*, *La Balada de Maldon* —de valor indudable— junto a piezas que son meras traducciones de la Escritura.

El inconfundible estilo de Borges hace agradable la lectura, comunica sugestión a muchas páginas al parecer condenadas a la aridez de los inventarios. Pero los inevitables resúmenes oscurecen la exposición y hacen peligrar el propósito de una iniciación sencilla en las literaturas germánicas medievales. Además, los temas, bien que ampliados respecto de la versión anterior, denotan fallas informativas. Se incurre, por ejemplo, en el reiterado error de que Eckehard, novicio del monasterio benedictino de San Gall escribió el *Waltharius Manufortis*. En 1949 Mansueto Kohen O.F.M. en *História da Literatura Germánica*, 4 vol. T. I, p. 110 ha mostrado que la investigación moderna atribuye este poema de 1456 versos a un monje desconocido de la

época carolingia. Dejando a un lado la gravedad de estas fallas informativas, se advierte una vez más el riesgo de esta clase de compendios y la necesidad de que salgan de manos de especialistas.

En síntesis, es un libro de primera y rápida consulta para aquellos que se interesen por lo germánico y se conformen con una información sucinta. Los textos y documentos intercalados —lamentablemente muy reducidos— y las menciones bibliográficas de estudios críticos y traducciones contribuyen a dar seriedad a la obrita. Sería de desear que una nueva revisión le proporcione el nivel que sus autores pueden darle.

DOLORES C. DE GUEMBE

EMIL STAIGER: *Conceptos fundamentales de Poética*. Rialp. Madrid. 1966. 257 págs., 21 x 15 cm.

Esta obra de Staiger está destinada a un público capaz de moverse en un ámbito de rigor sostenido y de aguda percepción estética. Desde el título, Staiger establece una deliberada vinculación con el libro famoso de Wölfflin. Sería sugestivo investigar las coincidencias y diferencias entre ambos estudios. Por lo pronto, Wölfflin no pretende descender a la esencia artística en su cabal universalidad. Sus conceptos son más descriptivos que los de Staiger y abarcan un lapso determinado. No hay duda de que los conceptos del arte agrupados en pares polares pueden servir de modelo para establecer otros para otros períodos. Pero esta tarea ulterior podría llevar a modificaciones sustanciales del método y aun a mostrar que los *conceptos fundamentales* en la historia del arte reposan, a su vez, en otros fundamentos más hondos. Staiger, en cambio, nos ofrece —aunque no usa el término— verdaderas categorías. Su universalidad aspira a la obra literaria tomada en perspectivas que, superando la variabilidad histórica, permitan dotar de una trama conceptual sólida a las inquisiciones concretas. *Por el contrario, el objeto de este libro aspira llegar a la conclusión de que en cualquier tipo de poesía realmente auténtica participan, en distintos grados y maneras, todos los géneros poéticos, y de que esta diversidad de participación es la que explica la razón de ser de las múltiples e imprevisibles formas operadas históricamente* (p. 24).

Desde las primeras páginas se advierte que las orienta un signo muy peculiar de nuestro tiempo. Es el esfuerzo de recobrar la firmeza abstracta después de largos años de reivindicar la irreductible condición individual de la obra literaria. Se trata, en suma, de trascender el soplo lírico, irracionalista, de las estéticas románticas y sus versiones declaradamente empíricas: historicismo y positivismo. *Tómese, por tanto, el presente trabajo como una pro-*

pedéutica a la ciencia literaria, como un instrumento para la interpretación de los textos, susceptible de facilitar una rápida comprensión sobre conceptos generales, creando así un campo adecuado para las investigaciones dedicadas a estudiar la creación peculiar de cada poeta (p. 25). Esto no significa ni retornar a viejas concepciones preceptivas ni, mucho menos, a renegar de la obra literaria concreta. El método de Staiger consiste en profundizar la obra individual hasta calar en la categoría que la informa. Cabría establecer parentescos entre esta actitud y la ontología aristotélica. Cabría, incluso, señalar los fuertes estímulos platónicos que recorren las reflexiones de Staiger. Sin remontarnos a estos precedentes ilustres, baste mencionar que Staiger reconoce el papel decisivo que cumple en su estudio el método fenomenológico. Con esto, además, queda suficientemente a la vista que la filosofía acompaña con sus amplias preguntas esta investigación tan rica y estimulante.

La progresión metódica podría resumirse así: 1.— Tomar como punto de partida la aclaración de términos de largo uso —lírico, épico, dramático— y llevarlos a su máxima aclaración lingüística; 2.— Este paso semántico plantea el problema de las categorías estéticas. De resolverse positivamente, antes que la obra particular, antes que los géneros, hay situaciones fundamentales cuya posesión es indispensable para la comprensión justa del fenómeno estético. Estas categorías son los modos de ser capitales de la obra literaria y, por ello, comportan modos de estar el hombre en el mundo. Son otros tantos correlatos de posturas ontológicas; 3.— Esto nos lleva a la función reveladora que en el hombre cumple la literatura. En este *hacer* que es lo literario el hombre se hace y se manifiesta a sí mismo. El ponerse a hacer conduce a descubrirse en el plano del ser, a asumirlo, a encarnarlo. De tal modo, lo que ha empezado como una aclaración de términos desemboca en una iluminación de preguntas metafísicas. *Además, claro está, el libro abriga también la pretensión de alcanzar validez independiente, haciendo ver cómo el problema acerca de la esencia de los conceptos sobre los géneros poéticos conduce de suyo a otro más general, a saber: al problema acerca de la esencia misma del hombre* (p. 25).

Entre las muchas cosas que el hombre ha hecho y hace está la literatura. Pero no se trata de una diversión marginal en el arduo transcurso de la historia. La literatura hace al hombre en la misma medida en que éste produce las obras. Paso semántico, paso estético y paso existencial son los tres grados, pues, en que se articula la meditación de Staiger.

Las tres actitudes que acompañan a las tres categorías son acuñadas con nitidez resuelta. Al estilo lírico corresponde el recuerdo; al estilo épico, la representación; al estilo dramático, la tensión.

El último capítulo (p. 207) encara *La razón de ser de los géneros poéticos*. Precisaré un reparo insinuado ya. Me parece preferible reservar el término *categoría* para los rasgos esenciales que Staiger investiga y no contaminarlo con los de estilo o *género*. Este último, aparte de resonancias históricas

molestas, lleva a dificultades lógicas que el otro resuelve por sí mismo. Por no considerarlo así, Staiger se ve obligado a deslindes que complican la exposición y aun su pensamiento.

Las tres actitudes son modos de afrontar el tiempo. *Lo que el poeta lírico recuerda lo hace presente el poeta épico* (p. 222) . . . *Lo que el poeta épico hace presente, el poeta dramático lo desarrolla con arreglo a un plan o proyecto. El dramático vive tan poco "en" el futuro como el épico "en" el presente* (p. 223). La diferencia lleva al plano de coincidencia profunda, la dimensión de existencia es la raíz del hombre. En consecuencia, se cala en las distinciones acometidas por la metafísica contemporánea y, explícitamente, por la metafísica de Heidegger. *El poeta lírico, el épico y el dramático se ocupan, pues, del mismo ser existente, de la corriente insondable de lo transitorio. Pero cada uno entiende este proceso de manera distinta. Las tres diferentes concepciones se fundan en el "tiempo originario". Pero este tiempo es el ser del hombre y es el ser de lo existente que el hombre, como esencia temporal, "se deja ser". De este modo, la poética desemboca en el problema de "Ser y tiempo", de Martin Heidegger, problema que llega a su madurez en los escritos "De la esencia de la fundamentación", "Kant y el problema de la metafísica", "De la esencia de la verdad", y en los estudios sobre Hölderlin. Es verdad que en Heidegger no se mencionaba para nada los géneros poéticos, ni siquiera en forma alusiva. Pero como los conceptos de género se revelan como nombres de la ciencia literaria para designar las posibilidades de la humana existencia, ya no puede extrañar que se traigan a relucir aquí las aportaciones de Heidegger, aun cuando en ellas no se trate más que de una investigación de carácter tan general como es el problema acerca de la "existencia y la temporalidad" (p. 223-224).*

Al final del capítulo, Staiger sale al encuentro de un reparo previsible. Este proviene de las difíciles relaciones entre conceptualización y valoración, precisamente las mismas que llevan a la afirmación de la estética croceana de que lo estético reposa en lo intuitivo expresado y, por lo tanto, no hay más realidad que la obra literaria singular ni otra categoría que lo lírico. *En las líneas anteriores ha salido a relucir la expresión "valor". Pero del valor de una poesía nada hemos dicho hasta ahora de manera expresa. Una Poética como la que hemos intentado presentar aquí no puede fundamentar una valoración estética. De aquí, según se mire, puede resultar una sensible desventaja o una ventaja. Se puede considerar como ventaja si toda valoración no es posible más que desde una situación histórica determinada; una desventaja, si, como estamos obligados a creer, existe una absoluta ordenación de valores. Lo que yo pueda creer y lo que la investigación científica pueda responder sobre este particular, es cosa que actualmente no sería todavía capaz de concertar. Limitémonos, pues, a dejar abierta esta interrogante* (p. 231).

Tomar posición en este problema exige un espacio mucho mayor que el permitido por el laconismo de una reseña. Creo, con todo, que el problema

del valor complica siempre el de las categorías y que éstas, si bien no enuncian el valor apuntan a aprehenderlo. De lo contrario, la comprensión de una obra quedaría peligrosa y aun estérilmente divorciada de su valoración, lo cual resulta inquietante para cualquier programa estético.

En el Epílogo (p. 233) se examinan algunos malentendidos que la obra ha suscitado. Estas páginas, muy agudas, pertenecen a la segunda edición alemana y son el texto de unas lecciones dadas en la primavera de 1948 en la Universidad de Oxford.

Se ha señalado que Staiger usa términos como *estilo* y *género* donde convendría más el de *categoría*. Los reparos más serios han sido provocados por esta vaguedad de vocabulario. Staiger cree suficiente notar que los sustantivos épica, lírica, drama *se usan de ordinario como nombres para designar una especialidad a la que pertenece una poesía como totalidad en virtud de determinadas características exteriormente visibles* (p. 239). En cambio, los adjetivos lírico, épico, dramático *se mantienen como nombres de cualidades simples, en los cuales una determinada poesía puede participar o no. Por esta razón podemos, gracias a esos adjetivos, designar una obra partiendo de cualquier especialidad. Podemos hablar de baladas líricas, de novelas dramáticas, de elegías e himnos épicos* (p. 240).

Es un acierto haber traducido esta obra de Staiger, tan rica, tan estimulante, tan densa, tan problemática. Su examen circunstanciado revela nuevos campos, robustece sus temas y preguntas. Apreciada desde hace años en alemán, queda incorporada ahora a la mejor bibliografía asequible en nuestro idioma. El traductor, Jaime Ferreiro Alemparte, muestra su destreza en una tarea nada llana. Su sobrio estudio preliminar plantea bien los horizontes y aportaciones de estos *Conceptos fundamentales de Poética*.

A. RUIZ DÍAZ

MAX WEHRLI: *Introducción a la ciencia literaria* [Traducción castellana de Herbert Wolfgang Jung]. Nova. Buenos Aires, 1966. 216 p. 20 x 14 cm. (Anteport.: Biblioteca arte y ciencia de la expresión, dirigida por Raúl Castagnino).

Como consecuencia de los cambios vertiginosos en la imagen del hombre y del mundo que vivimos y con ello de las manifestaciones creadoras, urge replantear los problemas a menudo contrapuestos que hacen a la esencia, origen, forma y relaciones vitales del arte, revisando por ende los principios y métodos del análisis literario científico.

Precisamente en su libro, Max Wehrli intenta dar una información orde-

nada de la situación general de la ciencia literaria, partiendo del fenómeno de la obra de arte del habla. Esto le impone a su vez un detenido estudio de los problemas de cada expresión lingüística o artística y, en conexión con disciplinas próximas, de lo humano individual y colectivo en su ser y en su estar.

Con intensidad explorativa, el autor centra su exposición en la investigación histórica, la creación estética y la técnica filológica. Al referirse a la historia literaria, la diferencia de la poética y la crítica de estilo por el nivel de estudio; si alude en parte a condiciones psicológicas, sociales y genéricas ello ocurre no como explicación sino como interpretación y organización del complejo literario. Por otro lado, en la América de habla inglesa —señala— hay conflicto entre *Criticism y Scholarship*. Entre un trabajo dedicado en forma crítico-pedagógica a los valores de la literatura vívida que desea interpretar, comprender, evaluar, y una investigación histórico-académica en sentido más restringido (p. 28).

Hace después una síntesis de las posiciones y métodos disímiles en la ciencia literaria alemana y suiza sobre todo, desde el período clásico del pensamiento alemán —la época de Goethe— que toma a la poesía como unidad vivencial en un amplio sentido; Dilthey, Ermatinger e incluso Gundolf convalidan la actitud historicista. Orilla el problema de la historia la escuela de Stefan George, afirmando la importancia valorativa del objeto estético puro, y del mito poético; Woelfflin subraya la unión entre las artes, y Strich ensaya una tipología de los estilos.

Basándose en las constantes latinas, Curtius regresa a la tradición histórica y a la materia prima de la poesía —el lenguaje—, vertiente retomada por Bally, Vossler y Cassirer al dar nuevos contenidos a la ciencia literaria; mientras que Staiger reconoce a la poesía como *donación lingüística del ser*, y no sólo como hecho de expresión o esfuerzo cultural.

Consideraciones parecidas hace Max Wehrli al definir, más adelante, una nueva estilística sistemática en que los géneros poéticos son entendidos como las formas fundamentales del tiempo en la existencia poética, que reposan en una estructura general de la existencia humana; y luego, abordando ya la explicación de estilos, nos habla de una estructura tiempo-espacio unitaria y su aspecto a veces más temporal, otras más espacial, lo que revoluciona desde la física, la psicología y las artes figurativas nuestro concepto de la extensión tiempo-espacio (p. 84 s).

A título de ejemplo, algo muy cercano ocurre cuando la estructura espacial en Hölderlin lleva hacia el concepto de imaginación como movimiento vertical y espiral en Gaston Bachelard.

Pero también se trata de rehabilitar los géneros y especies literarios, formas directrices necesarias y ordenamientos de los que debe servirse el lenguaje poético. En última instancia, *como obra lingüística, cada poesía será no sólo existencia, sino conciencia y conocimiento, no sólo obra, sino también*

acción, no sólo contemplación, sino aún expresión y comunicación (p. 135).

Como puntos de vista estéticos resaltan a lo largo de este estudio los aspectos estilísticos de motivo, lenguaje, simbolismo y atmósfera, y las diversas capas de lo sonoro-sensual, rítmico, representativo y meditativo.

Por lo que toca a la crítica textual, aquí surge también la estructura cíclica de la ciencia literaria; el conocimiento general se basa en fragmentos individuales, pero éstos sólo se hacen evidentes a través de la totalidad. Petersen y Kayser han dado en sus trabajos de conjunto, cada uno, una amplia visión de los problemas de la filología de textos.

En la parte final de su internadora exposición, Max Wehrli se ocupa de las relaciones interliterarias, la unidad superior de una literatura europea, y el sentido de la idea de literatura universal.

Este libro no es un tratado de filosofía literaria. Con erudita información abre algunos ventanales sobre cuestiones teóricas y prácticas todavía sin resolver. Reúne al mismo tiempo una útil bibliografía selectiva y sistemática a pie de página, y un apéndice con comentarios ocasionales.

FANNY TORRES

GUILLERMO DÍAZ PLAJA: *Ensayos elegidos*. Revista de Occidente. Madrid. 1965. 572 págs., 21,5 x 15 cm.

Un brindis de "Azorín" introduce al lector. Ya, con la lectura del índice, se comprende la veracidad de las palabras de "Azorín": ... *Díaz Plaja abarca todos los estros literarios, en su continuo avizorar, lo avizora todo*... Se cuenta evidentemente con todo un mundo de erudición en las manos, que abre amplios panoramas y suscita un buen lapso de meditación.

En los *Capítulos para una preceptiva* opina al tratar el Renacimiento que este período sólo entiende al mundo clásico a través de un "clisé" histórico, del que no se valoran las disidencias y dice que acaso el siglo XVIII con los primeros arqueólogos (Caro, Lastanosa, Agustín) sienta menos la antigüedad, pero la conoce mucho mejor.

Otra cuestión que plantean estas páginas es el averiguar cuánta problemática encierra la definición de poema en prosa y hasta qué punto es definitiva de nuestro tiempo. Lo presenta, por primera vez entre nosotros, como un género literario indiscutible y señala que la diferencia entre prosa y verso está en que el ritmo en el verso puede ser numeral, mientras que el de la

prosa puede no serlo. Muy bien nos hace notar que estamos diciendo puede y no debe, ya que las experiencias poéticas de nuestro tiempo ofrecen un verso desligado de esta obligatoriedad rítmica. En definitiva, explica, lo que interesa es llegar al clima poético por sí mismo a través de un instrumento verbal no precisado. El poema en prosa sería no sólo el género literario privativo de nuestro tiempo, sino el polo más o menos confesado que imanta la aguja magnética de la poesía actual, y observa, cómo en este género hay *un descender* del saber artístico para producirse el poeta en la más pura espontaneidad posible. Se muestra en todo esto Guillermo Díaz Plaja como un verdadero maestro, deseoso de volcar su rica experiencia de crítico en el avezado lector, y comprendemos que el escrutinio de estos ensayos no va dirigido a una élite literaria sino tanto a doctos como a alumnos.

Con *Mitos en tiempo y espacio* deleita más que enseña, y es en los capítulos referentes a *Barroco y Romanticismo*, en donde se aprecia lo medular del libro, no sólo porque se advierte la diferencia entre estos *Ensayos elegidos* y sus anteriores *Ensayos escogidos* —en los cuales se presenta el autor más como ensayista que como crítico— sino porque en éstos se siente al libro como portador de una defensa de la postura que Díaz Plaja ha adoptado en libros precedentes sobre este tema. La visión sobre el Barroco nos admira y por consiguiente nos atrae, sobre todo acá, en donde el autor fundamenta su opinión (lo que él declara no haber hecho antes) con un manejo bibliográfico que corrobora una vez más la erudición que lo caracteriza. Al trasluz de estas páginas se advierte que Díaz Plaja es además un hábil polemista.

Vuelve a aparecérsenos el maestro en *Notas de variada estética* y en *Tres figuras contemporáneas* (Eugenio D'Ors, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca). Consciente de su aptitud para la enseñanza, no vacila en sentirla como un deber. Nos evidencia su método didáctico al intercalar entre *Lo plástico y lo auditivo* y *El reverso de la belleza*, temas eminentemente de preceptiva estética, la meditación *El arte de quedarse solo*. Sabe que en la variación del tema descansa la atención y que es así como se mantiene vivo el interés por lo que se está enseñando.

El título de las últimas páginas del libro *Bachiller en panoramas* ya nos anticipa el pensador que nos hará reflexionar, no sólo sobre estilos y obras ya realizadas, sino también sobre el hombre del presente.

Se trata, en suma, de una obra que responde a varias inquietudes. Aún sin compartir todos los puntos de vista del autor, complace su cualidad incitante. La caudalosa información que pone a nuestro alcance, facilita, por lo demás, materiales para la propia reflexión y orienta hacia nuevas pesquisas. Por todo ello un libro de nivel excelente que se estudia con provecho y se lee con gusto.

OSCAR S. CHARPENTIER: *Itinerario de la Poesía Pura. De Poe a Neruda a través de las escuelas de vanguardia*. Ediciones Madrid, Buenos Aires. 1965. 178 págs., 20 x 13 cm.

En esta obra, destinada a un amplio número de lectores, el autor se propone rastrear y esclarecer el concepto de "poesía pura", debatido en una ya célebre polémica, a través de los momentos más significativos del proceso poético que se desenvuelve desde los simbolistas hasta nuestro tiempo. En términos simples pero no carentes de hondura, y sin eludir el apoyo ocasional de fórmulas análogicas, Oscar S. Charpentier señala la existencia de "lo poético" como lo no conceptual del lenguaje, es decir como el triunfo de la sensibilidad y la intuición sobre el elemento racional a que aquél sirve de soporte. Ello le permite separar, con intención visiblemente didáctica, los elementos del poema, de acuerdo a su coeficiente racional o poético.

Desde las grandes epopeyas, sostiene el autor, hasta nuestros días, se ha venido operando un lento y subconsciente proceso de desconceptualización en la palabra poética, el que hace crisis en el siglo XIX al producirse una más drástica liberación expresiva del poeta y un consecuente distanciamiento del lector corriente con relación al poema. No se tratará ya, como lo señala acertadamente Charpentier, de las dificultades y "enigmas" propuestos por los poetas cultos de épocas anteriores. Una oscuridad radical, inextricable a las luces de la razón, crece en la poesía despojada de explicación y anécdota a partir de Poe y Baudelaire. El autor puntualiza los avances de la conciencia poética moderna: la nueva concepción del símbolo, las correspondencias, la remodelación de lo real por imágenes en libertad, la exaltación de los valores musicales del lenguaje, las sinestesias. En Mallarmé y Valéry culmina el despojamiento connotativo de la poesía, que ellos transforman en un puro juego de elementos inconceptuales, sugestivos, musicales, imaginísticos.

Charpentier examina asimismo, con ayuda de ejemplos poéticos bien seleccionados, los rasgos característicos de las llamadas "escuelas de vanguardia" europeas, y su correlato americano. La aplicación programática de una ambiciosa "depuración" expresiva conduce a la poesía a la deshumanización y el hermetismo, concluye el autor, quien ubica con acierto a la aventura surrealista en el intento de una recuperación poética total, aunque malograda en muchos casos por el abuso del automatismo inconsciente. En poemas de Neruda y García Lorca señala el retorno a una actitud poética integral, que relega la pretendida "pureza" al campo de lo utópico o de lo artificioso.

Sin aspirar a una profundización original del tema propuesto, el libro de Charpentier asume interés en sus lineamientos generales y puede cumplir con eficacia el papel de una amplia introducción a la problemática y la comprensión de la poesía contemporánea.

LYSANDRO Z. D. GALTIER: *El Nombre Sagrado*. Universidad Nacional de Córdoba, 1965. 70 págs., 20 x 11 cm.

El autor de este ensayo posee una reconocida versación en la tradición hermética y cabalística, y una fecunda trayectoria en la experiencia y en la meditación de la poesía. Ambas vías hacen explicable su interés por el verbo, entendido en su doble y concurrente acepción de espíritu vivo y de palabra en que se cifra y encarna lo real. En estas páginas, es el llamado tetragramaton —nombre que se da a Dios en el Antiguo Testamento— el que inspira una reflexión iluminadora que, alejada del que Heidegger llama “pensar de razón”, aspira a penetrar en la esencia del ser a través de la palabra.

Con el apoyo de exégetas antiguos y modernos que se han aplicado a descifrar los libros sagrados hebreos y de otros pueblos, Galtier desarrolla las correspondencias morfológicas y semánticas entre el nombre sagrado de la tradición mosaica —cuyas letras implican una visión cosmológica— y aspectos de la doctrina vedanta o formulaciones verbales y emblemáticas de los gnosticismos helénico y cristiano. Otros hombres hebreos que aluden metafóricamente a Dios, a la par que ciertos nombres derivados de ellos, son estudiados por el autor a la luz de diversas interpretaciones, cuyas líneas de continuidad son puestas en evidencia. Galtier hace asimismo un examen de las denominaciones que se refieren a Dios en diferentes lenguas. El cotejo lingüístico apunta visiblemente a la afirmación de un sustrato religioso común, y a la concepción del signo expresivo como no-gratuito. El cuerpo sonoro de la palabra —vocales, consonantes, acento— y su representación gráfica, se hacen de por sí significantes para las diversas y en el fondo coincidentes interpretaciones místicas que Galtier puntualiza con detalle. Son símbolos que encierran el sentido profundo de la realidad y se revelan capaces de actuar sobre ella.

Se hace evidente la fecundidad incitante de estos conceptos, tanto en sus posibles aplicaciones a una comprensión de la naturaleza y de la historia cuanto, específicamente, en su traslado a la valoración de la palabra, y en particular de la palabra poética, que aspira a contener en su encarnadura fonética y en sus combinaciones rítmicas la potencia de un sentido que excede a la significación conceptual. En suma, el ensayo de Galtier, de indudable interés lingüístico y esotérico, va más allá de la erudita aportación de datos de ese orden para ofrecer una irradiante sugestión en el terreno de la meditación filosófica y poética.

ARTURO CAMBOURS OCAMPO: *Teoría y técnica de la creación literaria; materiales para una estética del escritor*. Ed. A. Peña Lillo. Buenos Aires. 1966. 348 p. 11 x 20 cm.

Arturo Cambours Ocampo emprende en *Teoría y técnica de la creación literaria* el estudio de los problemas estéticos concernientes a la creación literaria. No anima al autor el propósito de una estética sistemática, sino reunir algunas teorías acerca del proceso de creación artística. *No quiere ser este libro un tratado de estética; y, mucho menos, una preceptiva como las "artes francesas", tan divulgadas en el siglo pasado. Lejos está de ser un compendio de normas retóricas; y, mucho más lejos de un tratado de filosofía literaria.* Cambours Ocampo se propone inquirir testimonios, comentar experiencias de la actividad creadora.

Gran parte de la obra está dedicada al estudio de cada una de las formas de creación literaria (poesía, novela, teatro) —lo cual es, a su modo, una aceptación de las viejas preceptivas— fundamentadas y ejemplificadas en el estudio de autores.

Una amplia bibliografía al final de cada capítulo y un apéndice documental (reproducción de manuscritos e iconografías) contribuyen a precisar perspectivas del autor.

Es, en fin, una obra utilizable, dentro de su eclecticismo, para un primer contacto del alumno con la tarea de creación literaria.

HILDA PUIATTI DE GÓMEZ

OCTAVIO PAZ: *Los signos en rotación*. Ed. Sur. Buenos Aires. 1965. 70 págs., 20 x 12 cm.

Esta obra fechada por el autor en Nueva Delhi en noviembre de 1964, constituye un nuevo e importante capítulo de su libro *El arco y la lira*, editado en 1956 y próximo a reeditarse en México. Puede considerarse, sin embargo, como un ensayo valioso en sí mismo y que en la brevedad de sus páginas de una gran unidad, contiene enfoques originales y profundos sobre historia, política, religión y, ante todo, poesía.

La poesía de Octavio Paz es una auténtica voz que da testimonio de la *otredad*. Pero la poesía parece en el mundo de hoy un acto irrisorio y una mentira. Cuál es la misión del poeta contemporáneo y cuál es el camino que se abre para la poesía verdadera son las preguntas que plantea y responde Octavio Paz en este ensayo. Para ello ahonda en las raíces de creación y se ocupa esclarecedoramente de los hechos más significativos de nuestra época.

Tras ellos descubre, y asume positivamente, la carencia de una imagen del mundo.

La misión del poeta frente a esta realidad vacía es la de descubrir la imagen del mundo, percibir la *otredad*, es decir, el *tú eres mi yo* que permite el diálogo, la vida concreta opuesta al vivir uniforme que intenta imponernos la sociedad contemporánea. A su vez, el poema será la proyección de esa vida concreta. En medio del espacio vacío creado por la técnica, será también un espacio vacío pero cargado de inminencia; un aquí sin pasado ni futuro que reciba y sostenga la escritura, que será una bandada de signos que busquen su significado y que no signifiquen más que ser esa búsqueda. *Un coup de dés* de Mallarmé es el arquetipo de este poema venidero.

El título del libro tomado del vocabulario matemático se refiere a esta nueva palabra poética. Al espacio transformado por la técnica en energía, corresponden palabras en rotación, de múltiples significados posibles derivados de sus diversas interrelaciones. Tanto la construcción sintáctica como la disposición tipográfica acorde con el ritmo del poema, serán otras tantas maneras de crear entre frase y frase la distancia necesaria para que las palabras se reflejen. Este poema será recreado colectivamente en una fiesta que consistirá en la *dispersión de la palabra en distintos espacios, y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase*.

Este libro es, además, una interrogación lanzada a la historia acerca de la posibilidad de una sociedad que sea comunidad creadora, en la cual la poesía sea palabra viva, tan natural como el agua y el sueño. Esto es ahora una aspiración aún lejana, y sólo *en el poema el ser y el deseo de ser pactan por un instante como el fruto y los labios*. Creemos que la búsqueda de un aquí y un ahora, y de la *otredad*, señalados por Paz como la misión del poeta, no son sino la búsqueda del Ser que ya indicara Heidegger como el camino a seguir. Desde Rimbaud la función del poeta ha sido cuestionada. Esta respuesta de Octavio Paz, válida para nuestro tiempo, otorga al poeta un papel que trasciende el plano de lo meramente literario, para convertirlo en el realizador de la encarnación del Ser en la historia.

CAMILA BARI

RAFAEL LAPESA MELGAR: *Introducción a los estudios literarios*. Ediciones Anaya. Salamanca. 1966. 207 págs., 19 x 12 cm.

Desde el primer capítulo, titulado *El arte y la literatura*, hasta el último, *La Oratoria*, asistimos a una clara exposición sobre los conocimientos elementales acerca del arte de la palabra. El mayor valor de este libro está en que

sin pretensiosas elucubraciones sabe exponer clara, fluentemente una serie de nociones imprescindibles, básicas para mejor acercarse a las letras.

Bien sabemos lo difícil que resulta ofrecer una exposición clara, precisa sobre ciertos temas de estética literaria o simplemente literarios, muchas veces de difícil precisión y más aún de expresar. Sin embargo, como que conoce a fondo la materia y haciendo gala de una inusitada maestría Lapesa desarrolla veintidós capítulos dedicados a otros tantos temas suscitados por la literatura.

No dudamos de que un alumno aprovechado de la escuela secundaria o un alumno universitario que se inicia en las Humanidades quedará bien agradecido después de leer explicaciones como las referentes al lenguaje figurado, a los sistemas de versificación, a los géneros literarios, a la didáctica, a la crítica, etc.

Creemos también que quienes se dedican a las letras —creadores y críticos— podrán hallar en este tomito un excelente repertorio de nociones que conviene no olvidar, de las cuales no conviene alejarse mucho. El lector culto en general tiene a su disposición un excelente vademécum sobre temas un tanto difícil de seguir.

El punto de partida es excelente. Juzga impropio el nombre de *preceptiva literaria* porque sostiene que no se trata de dictar preceptos a los escritores sino que, por el contrario, son éstos *quienes con sus creaciones abren las rutas del arte, y la tarea que nos incumbe es la de acercarnos a sus obras y prepararnos a comprenderlas*.

Rafael Lapesa ha logrado cumplidamente sus propósitos y su *Introducción a los estudios literarios* será de suma utilidad a un vasto público que rebasa generosamente los límites de quienes se inician o se dedican al oficio de las letras.

C. O. NALLIM

HEINRICH LAUSBERG: *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. [Versión española de José Pérez Riesco] Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid 1966. Vol. I. 382 págs., 20 x 14 cm.

Seis años después de la edición original alemana, la editorial Gredos nos ofrece en su Biblioteca Románica Hispánica el *Manual de Retórica Literaria* de Heinrich Lausberg. Con ello se amplía felizmente el acceso y la difusión de un libro que abarca, expone y clarifica los conocimientos fundamentales de la materia.

...pretende —advierte con precisión el prólogo— *allanar al principiante el camino ("viam rationemque") para un estudio inteligente y razonado, feno-*

menológica e históricamente, de la ciencia de la literatura; y, además de esto, quiere servir de auxiliar y orientación al filólogo que se ocupa en la práctica de la interpretación de textos. No se trata de una Historia de la Retórica en su totalidad o en un período. Tampoco de una justificación crítica de la Retórica ni de la investigación detallada de sus relaciones con los campos vecinos, la gramática y la poética. La obra ha nacido de una *práctica activa de la enseñanza de la literatura*, de la experiencia concreta de que el conocimiento de la literatura requiere hoy metódicamente el manejo de la Retórica.

El punto de partida seguro que el autor elige es la Antigüedad. Toma como base el cuerpo doctrinal de la tradición grecolatina que persistió en la Edad Media y la Edad Moderna. Desde los actuales problemas de la ciencia literaria y la experiencia de un profesor de aptitudes nada comunes, el lector llega con todas las garantías a los principios mismos de la Retórica creados, aceptados y adaptados por los tiempos ulteriores. La Retórica es el instrumento constante para el investigador o el exégeta que en los años que vivimos no quiere incurrir en impremeditados y por ello más dañosos anacronismos. Llamado de atención para quienes todavía se dejan seducir superficialmente por la individualidad de una obra o de su autor sin atender a sus a menudo dos veces milenarios requisitos formales.

Una idea del rico contenido del volumen pueden darlo los siguientes títulos: Las artes en general, las artes liberales, la gramática. Retórica: definición y posición, y una sección segunda —que abarca el grueso del volumen— titulada División y expresión de la Retórica, a su vez dividida en partes. La primera parte incluye dos capítulos: I. *Materia Artis* y II. *Partes Artis*. Este último no alcanza a completarse en el volumen de la edición española que comentamos y continúa en otro volumen de muy reciente aparición (1967). Conviene saber que está en prensa un tercer volumen.

Cada uno de sus capítulos, cada uno de los párrafos desprende incitaciones y, por supuesto, materia para la discusión más intensa. Una prueba, tal vez la mejor, de la vitalidad del tema, que Lausberg expone. Por eso, a pesar de que lo publicado es aproximadamente poco más de una cuarta parte de la obra original —*Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, 1960, 2 vol.— lo consideramos suficiente para quien quiera valorar este repertorio sistemático de buena doctrina y cómodo manejo.

La seriedad del trabajo, su orden cuidadosísimo, la gran erudición armonizada —como la vieja Retórica ya lo sabía muy bien— con la justa medida, la bibliografía, en fin, señalan este manual entre los “usuales” de mayor eficacia en toda buena biblioteca de hombre de letras.

MARVIN T. HERRICK: *Italian Tragedy in the Renaissance*. The University of Illinois Press. Urbana. 1965. 315 págs., 23 x 14,5 cm.

Marvin T. Herrick nos ofrece en este libro un panorama aleccionador sobre un tema de indiscutible importancia en la literatura del Renacimiento: el de la tragedia. Vale decir que no sólo el estudioso de las letras italianas sino también quien se interese por el movimiento en Europa hallará aquí documentos y opiniones valiosísimas para explicar los arduos problemas que suscita el teatro renacentista: su arranque, sus dudas, sus éxitos, su evolución.

El panorama es amplio: I. *Tragedy in Italy before 1500*; II. *Rhymed Tragedies*; III. *The Grecians*; IV. *Giraldi Cinthio's Theory of Tragedy*; V. *Giraldi Cinthio's Practice*; VI. *Speroni's Canace*; VII. *Roman Tragedies*; VIII. *Dolce's Tragedies*; IX. *More Blood*; X. *Gothic and Romantic Tragedies*; XI. *Prose in Italian Tragedy*; XII. *Italy's Contribution to Tragedy./ Selective Bibliography. Index of Italian and Latin Tragedies. Index of Names.*

Desde la temprana afirmación de que los inicios de la tragedia moderna se hallaban en latín y en Italia, la cuna de todas las artes modernas, asistimos a un análisis extenso que abarca muchos autores y piezas. Por momentos puede parecernos un tanto excesivamente prolijo pero de todos modos su coherencia lleva a conclusiones estrictamente pertinentes. Para M. T. Herrick ya en la primera década del siglo XVI los poetas dramáticos italianos imitaban el teatro romano antiguo: en el género cómico los modelos preferidos eran Plauto y Terencio; en el trágico, Séneca, mientras que Eurípides y Sófocles pronto llegarían a ser los modelos de los más doctos. Interesante resulta ir viendo cómo la atracción es ejercida ya por el modelo romano, ya por el griego, ya por la necesidad de adaptar tales modelos al siglo y al romance.

De "simpático" y esclarecedor podemos calificar el capítulo dedicado a la teoría de la tragedia de Giraldi Cinthio, su opinión representa toda una problemática bien enraizada en su tiempo. Es decir, que siendo Cinthio *the leading tragic dramatist in the middle of the sixteenth century* experimentó ampliamente y pudo darse cuenta mejor que nadie de las dificultades que en su época significaba hacer teatro. El dramaturgo y a la vez consumado autor de *novelle*, también nos dejó sus valiosas impresiones por lo que bien puede afirmar Herrick que *There is no lack of critical material in the writings of Cinthio, for he was a critic as well as a poet and was always discussing dramatic theory in his prologues, in "La tragedia a chi legge" appended to "Orbecche", in his Apology for "Didone", and in the more systematic essays of this "Discorsi"* (p. 74). Así, al tratar los distintos aspectos de su crítica, el autor insiste —ordenando y desarrollando el material— en los aspectos más importantes: el uso de los cinco actos, el prólogo, el coro, el número adecuado de actores, los mensajeros, soliloquios, escenas de muerte, la función

del espectáculo, el *deus ex machina*, el estilo adecuado, el fin de la tragedia, los caracteres trágicos, los argumentos históricos frente a los de invención, la tragedia con final alegre frente a la de final desafortunado, unidades dramáticas. El análisis del Prof. Herrick va demostrando que G. Cinthio no es un mero repetidor de argumentos de antiguos o coetáneos sino que, verdaderamente moderno, sus opiniones conforman una verdadera poética. En lo posible trató de conciliar su propia teoría y práctica teatrales con las recomendaciones de los antiguos, especialmente Aristóteles, Horacio, Sófocles y Séneca pero, llegado el caso, no dudó en sacrificar la autoridad de éstos en favor del gusto del público italiano de la época.

En el Cap. XI el autor pasa revista a los intentos de algunos dramaturgos renacentistas de imponer la prosa para concluir en que a pesar de que la prosa parecía más verosímil que el verso —por su proximidad con la lengua cotidiana— en definitiva no logró imponerse, no sólo por la oposición de quienes se respaldaban en el ejemplo del teatro y poéticas antiguos sino también porque no se logró el fin deseado. De todos modos las experiencias conservan todo su valor y, pasado el tiempo, se volverá a ella. Las disputas originadas serán buena fuente de argumentos en pro y contra del uso de la prosa en la misma Italia y fuera de ella hasta bien tarde en el siglo XVII.

Muy importante el último capítulo que destina a poner de relieve la contribución italiana de la tragedia renacentista fuera de Italia. Acertada la aclaración de que resulta difícil separar la influencia de la tragedia misma respecto de la no menos importante influencia de las *novelle*, otras narraciones y la teoría dramática. Acertadas también sus reflexiones sobre la patente influencia de la tragedia italiana sobre la francesa y la inglesa, lo mismo que sobre la evidente superioridad de éstas —Corneille, Racine; período isabelino-jacobino— respecto de la italiana.

El pensamiento del Prof. Herrick queda bien definido en las últimas líneas del libro, cuando a modo de conclusión afirma: *It is not too much to say that the Italians showed French and English playwrights that it was possible to write native tragedies that might rival the best efforts of the ancient Greeks and Romans* (p. 304). Sin embargo queda un claro que esperamos quiera llenar en alguna futura edición: no hay referencias a la influencia de la tragedia italiana sobre la española, ni de la tragedia o drama españoles sobre la francesa o inglesa. No olvidamos que en el prefacio firmado en 1954 para su *Tragicomedy* (University of Illinois Press, 1962; y originalmente como Vol. 39 de los Illinois Studies in Language and Literature) se defiende de similar y posible objeción afirmando que el drama español ejerció poca o ninguna influencia en la evolución de la tragicomedia francesa o inglesa, ya que cuando franceses e ingleses imitaron y adaptaron piezas españolas, *the theory and practice of tragicomedy were already firmly established* en sus

países. Cabe insistir en que las referencias a la tragedia española se hacían necesarias. Hoy, después de trabajos como *Los trágicos españoles del siglo XVI* (Madrid, 1961), de Alfredo Hermenegildo no se puede dudar del valor de esas posibles referencias.

De todos modos, el Prof. Marvin T. Herrick con su *Italian Tragedy in the Renaissance* reúne pruebas más que suficientes para sostener su convicción expresa en el *Preface*: que la *tragedia nuova* influyó tanto como la *commedia erudita* y la *commedia dell'arte* en el teatro isabelino.

C. O. NALLIM

Este libro se terminó de imprimir en "Víctor Hugo Fasanella" Editorial Talleres Gráficos, Ríoja 1922, Mendoza, República Argentina, el día 5 de Agosto de 1968.