

# CONTORNO

Septiembre de 1955

Nos 6 - 6

Av. Roque Sáenz Peña 651 - T. E. 30 - 2403 - Diez pesos

## COMITE DE DIRECCION:

ISMAEL VIÑAS - DAVID VIÑAS - NOÉ JITRIK

ADELAIDA GIGLI - RAMÓN ALCALDE

LEÓN ROZITCHNER

## DEDICADO A LA NOVELA ARGENTINA

Terrorismo y complicidad .....	CONTORNO
Los dos ojos del romanticismo .....	E. Weinbaum
E. Cambaceres, primer novelista argentino .....	F. J. Solero
Julían Martel y la ciudad hostil .....	A. Pagés Larraya
Esquema de Sicardi .....	Victor Aseeff
Bosquejo de n/propia expresión: Payró .....	G. Steffens
E. Larreta o el linaje .....	N. Jitrik - I. Viñas
M. Gálvez: el realismo impenitente .....	María C. Molinari
B. Lynch: la realización del Faundo .....	D. Viñas
Güraldes .....	I. Viñas
Realismo, virtuosismo y técnica: Goyanarte .....	G. Conte Reyes
Castro .....	R. Gbaja
R. Wernicke: la poesía en las chacras .....	J. Arrow
Comunicación y servidumbre: Mallea .....	L. Rozitchner
Verbitsky - Onetti: el hombre urbano, el hombre universal .....	D. Sánchez Cortés
Mujica Láinez y el gran cambio .....	R. M. Pandolfi
A. Buenosayres: la novela de Marechal .....	Noé Jitrik
P. Rojas Paz: un viejo martinfierrista .....	V. Sanromán
Unos libros, algunas mujeres .....	Adelaida Gigli
Los comunistas .....	Noé Jitrik
Un ortodoxo: C. Ruiz Daudet .....	Jorge Cursi
Los nuevos .....	Julio Gárgano
<b>Discusión</b>	
Fin de un diálogo de sordos .....	Osiris Troiani
Imperialismo, cultura y literatura nacional .....	Ramón Alcalde

## Terrorismo y Complicidad

**M**ARCHIA, al pasar, ha dicho que en CONTORNO alternamos "elogios y palos". Un tanto secretamente, no deja de halagarnos la frase. El poder dar palos —o que lo crean, y así sea literarios— envanece sin duda al troglodita que todos llevamos debajo de la ropa ciudadana. Y, todavía, la opinión de *Marcha* pareciera indicar que somos capaces de dar palos con cierta equidad. O, al menos, no como garrotazos de ciego.

Pero, esa opinión nos preocupa un poco. Nos hace temer estando impresión de malevos o de niños terribles. O de aspirantes a una judicatura cultural un si es no es virulenta.

No nos oponemos absolutamente a la violencia. Algo de ánimo guerrero puede ser saludable en nuestra alta cultura. Por 1930 Amorim se quejaba del pacifismo, de la tolerancia —que atribuí a desdén— con que nuestros escritores se ignoraban entre sí.

En las letras —que reflejan el estado del país— esa situación persiste: razones de política (literaria y de la otra) ocasionan una mutua y general complacencia. O, por el contrario, ataques en bloque a los que están en frente y en contra, lo que constituye otra forma de complacencia. Grupo, generación o facción, alabanzas y ataques se distribuyen según la posición de quien tenga la palabra. Nadie parece esperar opiniones de buena fe. Cada grupo posee sus santones, sus dioses y sus demonios. Las opiniones sobre el pasado se usan para avalar o atacar el presente; las opiniones sobre el presente son parte de la guerra particular que cada uno obra en su beneficio.

Este juego generalizado, —desde el compromiso al monólogo sin intercomunicación posible—, encierra al país en una pieza tapiada, donde se sostienen las mentiras admitidas, medran las mediocridades y los valores falsos ocultan la realidad. Algo de todo eso fué lo que anuló las posibilidades que pudo representar el revisionismo histórico. Nada hemos progresado desde Saldías. Al contrario. Ernesto Palacios no da un paso adelante sobre el revisionismo de 1930, y José P. Barreiro o Rodríguez Bustamante —dos edades alejadas entre sí— no superan la vieja actitud liberal al juzgar el revisionismo. Nuestro espacio sigue ocu-

pado por ormuces y arimanes. Silvina Bullrich atribuye —en febrero de 1954— el fracaso de nuestra novela a causas exteriores. Barbieri y Sabato achacan el poco éxito de los libros argentinos a estulticia o ensobismo de los lectores. En dos números de *Histonium* de 1955, De Lellis, poeta y militante, encuentra indiscriminadamente no menos de siete buenos poetas, de Barbieri a Ratti. Y González Lanuza parece haber querido testificar ese estado de espíritu que niega toda posibilidad de crítica: para él, todo disentiimiento con autores consagrados es terrorismo, todo terrorismo resentimiento, todo resentimiento envidia del que no ha ascendido en el escalafón literario. Un presidente de partido habla de "condiciones insolentes".

Esa cerrazón de espíritu, esa aparente incapacidad para recapacitar sobre la realidad sin prevenciones, esa falta de valor para llamar a las cosas por su nombre y para ejercer la autocritica, común a los mayores y a los jóvenes, general en todas las actividades, están imposibilitando la creación de una cultura y la búsqueda de las soluciones que necesitamos urgentemente. ¿Se trata de autosatisfacción, de indiferencia por lo que aquí sucede y se hace, como si careciera de importancia —incluida la tarea propia—, o de sentimientos de inferioridad e inseguridad que buscan compensarse?

La necesidad de enfrentar la realidad, parece, sin embargo, volver a sentirse. Veces tan alejadas de nosotros como Murena o Vanasco, con mayor o menor énfasis, señalan esa necesidad. No basta, por supuesto, la consigna. Es imperioso revisar y confrontar hechos y valores, obras y figuras, replantear nuestros problemas, convencerse de que debe lograrse un clima de diálogo y de polémica. Diálogo que permita la comunicación y la superación de los estancos en que continuamos encerrando nuestra realidad, como si no fuera una y no nos perteneciera y poseyera, única y total, a todos. Polémica, porque no se trata de un juego, ni de un teorema.

A pesar de las actuales circunstancias desfavorables, de que seguimos sumidos en la confusión y el desconcierto, una cosa se huele: hay quienes están dispuestos a negarse al juego general.

quienes parecerían dispuestos a no ser ni idólatras ni facciosos. Es algo más que el deseo de enjuiciar los valores aceptados, que la necesidad de establecer jerarquías. Más que un prurito de crítica. Debajo de eso, sí, hay disconformidad y resentimiento. Disconformidad, todavía vaga, que es negarse al panorama que ofrece el país desde hace años —no diez, no quince: treinta, cincuenta—. Resentimiento por lo que no se nos presenta: procesos estucados, tinglado, historia cubierta de panecillo y colorette, figurones levantados gracias a la especulación o a la condescendencia. Sentimos que nuestra realidad sigue sufriendo manipulaciones. Cierzo aire clandestino de algunos santones, la evidencia y la encubierta. Queremos conocerla. Asmirarla. Trabajar con ella, no con verdades de confección. La mera actividad judicial —algo rídicula por sí, y posiblemente reprochable a quienes hasta ahora poco hemos hecho— es sólo una tarea secundaria, un subproducto; pero una tarea imprescindible para lograr ver claro, y paralela a toda otra.

Los riesgos que se corren son evidentes: desde el anquilosamiento en la crítica y el gusto por el terrorismo profesional, hasta la creación de mitos de repuesto en sustitución de los caducos. En cambio del conformismo, del mesianismo o de otros optimismos, es fácil inventar teorías abismales. Fácil erigir otras falsas realidades que permitan ordenar nuestro mundo en una cosmogonía amañada, para dormir con la paz en la conciencia. Ya todo eso ha ocurrido. Le está sucediendo a muchos de nuestra misma generación. Puede sucedernos. La desorientación y —por qué no?— la angustia que un mundo confuso y en transformación ocasionan, empujan con facilidad a soluciones fidelistas, mitificantes, mágicas. Pero la disconformidad y la angustia deben ser aceites, no drogas. Ni juego gratuito, ni regodeo en la negación, el espíritu crítico no puede ser tampoco remedio para la necesidad de autoafirmación; como tónico de la personalidad debe reconocer sus límites: el terrorismo adolescente ha de abandonarse con el acné. La búsqueda de la autenticidad, el esclarecimiento de la realidad, el rechazo del filisteísmo, deben ser perseguidos por otros medios —más difíciles, más exigentes— que tirar manta a al techo, proferir voces broncas o refugiarse en ge-

## Los dos ojos del romanticismo

EL mundo de nuestra vida intelectual —enunció Echeverría en el *Dogma socialista* con una lucidez profética que señala el Seila-Caribdis de nuestra historia cultural— será a la vez nacional y humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad. Y dentro de este programa ecléctico, de equilibrio entre dos actitudes, que de imperativo se tornó invariante y que suponía un sentimiento de inferioridad, de falta, y un esfuerzo relativo por obtener una síntesis trascendente, está —como veremos— encuadrado Mármol.

En *Amalia* (1851) esa doble mirada resulta tan evidente como significativa, porque si se analiza la descripción de la página 71, por ejemplo (edición Estrada), “El primero era un hombre grueso, como de cuarenta y ocho años de edad, sus mejillas carmadas y rosadas, labios contraídos, frente alta pero angosta, ojos pequeños y encapotados por el párpado superior, y de un conjunto, sin embargo, más bien agradable, pero chocante a la vista. Este hombre estaba vestido con su calzón de paño negro, muy ancho, una chapona color pasa, una corbata negra con una sola vuelta al cuello y un sombrero de paja, cuyas anchas alas le cubrían el rostro a no estar en aquel momento enrocada hacia arriba la parte que daba sobre la frente”, se advierte en seguida el esfuerzo constante por atenerse a *lo dado*, por afirmarse sólidamente en los datos inmediatos (volumen, edad, mejillas, labios, frente, ojos, ropa), lo que no está marcado por ninguna categoría, lo que todavía es materia de experiencia que servirá de soporte para *lo puesto*, para el ejercicio posterior y correlativo del

neralidades, en nubosidades místicas.

Este acercamiento a la novela es una toma de posición y, sin duda, un balance —tanto de lo que creemos encontrar como de nuestras mismas opiniones. Es parte del intento de comprender nuestra realidad, de efectuar una valoración de lo que aquí se ha hecho, y de ver a través de lo hecho. Aun no siendo la crítica la exclusiva ocupación de todos nosotros, nos asomamos a la literatura como a un testimonio.

El tomar la novela más o menos en bloque se debe a razones de método de trabajo. No hemos pretendido hacer un catálogo antológico: hemos tomado ejemplos que nos parecen representativos, y que podían ayudar a entender nuestra novelesca, los contextos de épocas, y cómo cierta clase de hombres se las representan y las expresan. La exclusión de un nombre —Arit— sólo obedece a razones materiales: habiéndole dedicado un número, el 2, no nos parece bueno insistir. La inclusión de algún otro nombre no indica adhesión alguna, sino más bien lo contrario.

La limitación a la novela tiene el inconveniente de haber dejado en blanco algunas épocas y de encarar otras a través de obras o figuras que no son las más representativas: cada tiempo ha hablado por diferentes medios. Pero sólo una larga y paciente labor de conjunto permitirá realizar una tarea más completa.

Nos parece necesario afrontar la cantidad de negaciones que formulamos. Porque nuestra realidad nos preocupa, y nos ocupa, vemos sus defectos. Porque sentimos la necesidad de asmirarla y, si podemos, contribuir a superarla, creemos que la primera obligación es decir lo que pensamos con franqueza. Solamente los indiferentes —o los preocupados por otros menesteres— pueden ser generosos o condescendientes con la marchanta. Entre Unamuno a Waldo Frank y Ortega, esto suena a lugar común entre nosotros. Pero sigue siendo cierto. “El colmo del desdén consiste en no dignarnos descubrir los defectos del prójimo”, como se ha dicho en un ensayo sobre el amor. Conviene recordarlo.

En nada de lo que decimos nos creemos descubridores. Pero hay cosas sobre las que conviene machacar. Tal vez se logre ayudar a su realización.

CONTORNO

sujeito legislador, que en este caso únicamente enunciará un juicio: “... más bien agradable, pero chocante a la vista”, que resulta en su misma contradicción —“pero”— una disyuntiva. Con esa suerte de inmanentismo descriptivo, Mármol nos instala frente al tema y nos atoralla pesadamente dentro de sus límites exactos y bien reconocidos, ante el primado de lo inmediatamente vivido, ante lo que a él le preocupa, sin posibilidades de escamoteo o escapatoria. Estamos insertados en algo que se ha desplomado implacablemente frente a nosotros. Mármol nos ha llevado de la mano con cautela como si quisiera orientar nuestra torpe ceguera y nos ha hecho palpar, toquetear sin comentarios, sosteniendo el aliento. Nos ha hecho trasponer un umbral y estamos introducidos en algo. Presentimos un clima, una situación. Cada uno de esos detalles que no se ha omitido se impone acumulativamente sobre nosotros y queda librado, a la vez, a nuestro ejercicio valorativo. Es así cómo Mármol con un tono familiar y escueto nos inserta en su propia situación —Rosas *está ahí*—, nos equipara a su problema y nos compromete en tanto nosotros somos quienes debemos optar frente a esa suma aparentemente inerte de datos, incluso frente a ese susurrado juicio disyuntivo.

En cambio, si analizamos la descripción de Florencia Dupasquier (p. 135) “y era esta joven de diez y siete a diez y ocho años de edad, bella como un rayo del alba, si nos es permitida esta tan etérea comparación. Los rizos de un cabello rubio y brillante como el oro, deslizándose por las alas de un sombrero de la lozanía y colorido de la más fresca rosa. Frente espaciosa e

inteligente, ojos limpios y azules como el cielo que los ilumina, coronados por unas cejas finas, arqueadas y más oscuras que el cabello; una nariz perfilada, casi transparente, y con esa ligerísima curva apenas perceptible, que es el mejor distintivo de la imaginación y del ingenio; y, por último, una boca pequeña y rosada como el carmín, cuyo labio inferior la hacía parecerse a las princesas de la casa de Austria...”, notamos de inmediato que aunque Mármol trabaje con los mismos materiales que en la anterior descripción, las intenciones y los resultados son diametralmente opuestos: las seis comparaciones (“como”, “parecía”, “parecerse”) desbaratan toda posibilidad de concreción, de estar ahí, ahí delante, para escamotearse en lo que está allá, allá lejos, en esa serie de objetos ideales (“un rayo del alba”, “el oro”, “fresca rosa”, “el cielo”, “el carmín”, “las princesas”) que componen un universo de paradigmas, de admirables perfecciones, inalcanzables y falsas. Configuran precedente y aspiración. Inalterables fundamentos que subrepticamente se proyectan a la vez en causas finales en un doble ejercicio de influencia y atracción. La dura autonomía de objeto del Rosas anterior se troca aquí en insalvable término de comparación de valores concretos y lejanos: las cosas que tenemos aquí son sombras platónicas de una realidad inobjetable (“Italia”, “Austria”) que actúan por procuración y cuya estricta coherencia está emboscada en la insalvable distancia. El aquí es un mundo de participación cuyo destino es la sempiterna aspiración del lejano universo de lo inteligible puro, donde hasta los “defectos” son “bello”, es decir, elemento arquetípico, ideal y deseable. El aquí, todo eso que Mármol nos ha echado por delante, no aparece sino como elemento intermedio entre nosotros y el seno de lo Absoluto. Lo inmediato y sensible no interesa de por sí, por lo que pueda cargar, sino como medio, como realidad “transparente”, de pura apariencia, de melancólico primer término de comparación, desdiable por sí en tanto su nominación, su valoración, su explicación, en fin, residen en el segundo término. Un mundo impreciso el de aquí, de penosa aprehensión —“aéreo, vaporoso” como se encarga de informarnos el mismo Mármol—, ideal y, a veces, exclusivamente subjetivo —“sólo perceptible al alma”— cuando se asienta en forma de plácido monopolio de la conciencia del sujeto —del “alma de los que tienen el sentimiento de la belleza”—. Es decir, el de aquí resulta un mundo irreal, del que se prescinde para eternecerse por aquél donde moran los nobles e inalterables paradigmas. Esta es una mirada desvanecida, de reojo, de furtiva y constante confrontación con el otro signo, el que otorgará validez y que reside más allá. En Europa.

La anterior, la mirada sobre Rosas, no participó de esa aparente trascendencia, de lo que se arranca de sí mismo, sino que se ahincaba y se veía abocada a optar frente a una realidad; ésta, en cambio, se posa sobre un mundo resuelto, valorativamente ordenado, excesivamente coherente —incluso— en cada una de sus connotaciones. Aquél aparece dramático en esa reducción a sus verdaderas proporciones, despejado de toda referencia en su necesaria resolución; este último resulta tranquilizador en su supuesta trascendencia, en tanto no se trasciende lo dado sino que se lo diluye, se lo escamotea, es decir, no se apoya en algo para saltar y rebalsarlo, sino que se pasa subrepticamente a otra cosa, pero para insertarse ahí con el más crudo inmanentismo, sin el menor ímpetu, revestido sobre su propia inmutabilidad con el más pesado conformismo.

Observemos cómo ve Mármol la casa de Rosas (p. 71): “Del zaguán, doblando a la derecha, se abría el muro que cuadraba el patio, por un angosto pasadizo con una puerta a la derecha, otra al fondo y otra a la izquierda. Esta última, daba entrada a un cuarto sin comunicación, donde estaba sentado un hombre vestido de negro y en una posición meditabunda. La puerta del fondo del pasadizo daba entrada a una cocina estrecha y ennegrecida; y la puerta de la derecha, por fin, conducía a una especie de antecámara que se comunicaba con otra habitación de mayores dimensiones, en la que se veía una mesa cuadrada, cubierta con una carpeta de bayeta grana, unas cuantas sillas arriñonadas a la pared, una montura completa en un rincón y algo más que

describiremos dentro de un momento. Esta habitación recibía las luces por dos ventanas, cubiertas de celosías, que daban a la calle; y por el tabique de la izquierda se comunicaba con un dormitorio, como éste a su vez con otras varias habitaciones que cuadraban el patio a la derecha.” De tan minucioso resulta implacable y agobia, pero es “el ojo clavado” —que pugna por clavarse— “en las entrañas de” algo. Un ojo pasado, moroso, torpe quizá pero que quiere escrutar lo que se le resiste, que no sabe prescindir de lo inmediato ni de lo intermedio, que no se desliza velozmente, sino que pretende hurgar sin dejar intersticio olvidado en su lento escrutinio. El ojo que quiere reconocer, saber; táctil, sensible, pero con una tensa voluntad de realidad, de ponerse en situación antes de elucidarla, de firme imperativo de constreñirse, de *empañarse* por una senda estrecha y enmarcada para alcanzar el descubrimiento de lo sustantivo. Es una mirada, en fin, que penetra un mundo, que se introduce en él al limitarse, sin desviarse de adjetivos a pareceres y que ha de descubrir realmente orientándose en él. Develando el envés de las cosas con ese empujamiento. Una mirada que preocupa, no ligera; incansante, no distraída y cuya propia presión sobre las cosas resulta una constante incitación a desgarrar, a insistir, a progresar, en tanto se siente en forma de indudable avance: nos hundimos, nos adelantamos y no podemos volver atrás en esa casa que a la vez nos penetra. Algo no espectacular, sino comprometedor. Aún en lo constante hay algo inesperado. Porque siempre brota “otra” cosa, “otra habitación” y “otra”.

En cambio hay algo furtivo, de superficial toqueteo en la descripción del dormitorio de Amalia (p. 39): “Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado, de fondo blanco, matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas. Las dos ventanas que daban al patio de la casa estaban cubiertas por dobles colgaduras, unas de batista hacia la parte interior, y otras de raso azul, muy bajo, hacia los vidrios de la ventana, suspendidas sobre lazos de metal dorado, y atravesadas con cintas corchizas que las separaban, o las juntaban con rapidez. El piso estaba cubierto por un tapiz de Italia, cuyo tejido, verde y blanco, era tan espeso, que el pie parecía acolchonarse sobre algodones al pisar sobre él. Una cama francesa, de caoba labrada, de cuatro pies de ancho y dos de alto, se veía en la extremidad del aposento, en aquella parte que se comunicaba con el tocador, cubierto con una colcha de raso color jacinto, sobre cuya relumbrante seda caían los albos encajes de un riquísimo tapafundos de Cambrey. Una pequeña corona de marfil, con sobrepuestos de nácar figurado hojas de jazmines, estaba suspendida del cielo raso por una delgadísima lanza de metal plateado en línea perpendicular con la cama, y de la corona se desprendían las ondas de una colgadura de gasa de la India con bordados de hilo de plata, tan leve, tan vaporosa, que parecía una tenue neblina abrigada por un rayo de sol.” La descripción prosigue, pero a los efectos de señalar la *exterioridad* que prevalece en la mirada del romántico Mármol, es suficiente: el adjetivo predomina cuantitativamente en la habitación de Amalia respecto de la casa de Rosas somera y definitivamente “angosta”, “estrecha y ennegrecida”, y “cuadrada”. La inmediatez de lo sustantivo requiere el constante apuntalamiento de los adjetivos que son multitud: “aterciopelado”, “blanco”, “matizado”, “azulado”, “dorado”, “verde y blanco”, “labrado”, “color ‘jacinto’”, “albos”, “pequeño”, “plateado”, “leve”, “vaporoso”; llegando al superlativo que es lo adjetivo en su totalidad intensiva y extensiva, lo adjetivo sometido a un prurito agudo, mordiente. Dentro de la lista predominan los que señalan matices —el adjetivo seleccionado— y los tonos fríos (“verde”, “azul”, “plateado”, “dorado”) además del blanco que confectionan una innegable sensación climática, de majestuosa calma, de inercia, de orden superior. Aquí el ojo de Mármol en lugar de *consignar* geoméricamente esas cocinas o puertas o ventanas o patios escuetsos de la casa de Rosas, se demora al *comentar* los detalles ornamentales, espectaculares: empapelado, colgaduras, lazos, cintas, tapices, colchas, encajes, fundas, sobrepuestos, gasas, bordados. Todo contribuye a lograr un tono de “leve

y vaporosa neblina", de imprecisión. De irreverencia y reiterada remisión a "Italia", a lo francés, a "Cambray", a la India. A otro lado, en resumidas cuentas, que no es precisamente la situación del autor y donde se insertan sus problemas.

Se podría objetar que Mármol *intencionadamente* desarrolla esa dicotomía Rosas-Amalia, rusticidad-urbanidad. Claro, sin duda alguna que ese paralelismo corre a lo largo de la novela en virtud de la voluntad del autor. Impugnación e ideal. Pero es que así ve él el mundo, dividido y simplificado de esa manera en virtud de ese corte: un ojo hacia Europa y otro hacia todo lo de aquí, hacia América. Y todo lo de Europa —todo lo que está referido explícita o implícitamente a allá, como ocurre con la descripción de Florencia Dupasquier (este apellido, inclusivo) y con la habitación de Amalia, resulta bello, idealizado y —lo que interesa poner de relieve— falso, *falso estéticamente*, frustrado. Y lo de aquí, aún cargando con un realismo elemental, aún desdibujado por la remisión a ese ideal, resuelve una verdad, una *verdad estética*.

Pero continuando con esta polarización, con este desdoblamiento, que estuvo en el espíritu de Mármol, veamos otros dos ejemplos:

Un diálogo entre Rosas y su hija (p. 82). "Las entrañas de nuestra sociedad", de Echeverría. América, el aquí de Mármol.

"—Ya estabas durmiendo, ¿no? Todavía te he de casar con Vigná para que duerman hasta que se mueran. ¿Estuvo María Josefa?"

"—Sí, taita, estuvo hasta las diez y media."

"—¿Y quién más?"

"—Doña Pascuala y Pascualito."

"—¿Y con quién se fueron?"

"—Mansilla los acompañó."

"—¿Nadie más ha venido?"

"—Picolet."

"—¿Ah! El carcamán te hace la corte."

"—A usted, taita."

"—¿Y el gringo no ha venido?"

"—No, señor. Esta noche tiene una pequeña reunión en su casa, para oír tocar el piano no sé a quién."

"—¿Y quiénes han ido?"

"—Creo que son ingleses todos."

"—¡Bonitos han de estar a estas horas!"

"—¿Quiere usted comer, taita?"

"—Sí; pide la comida."

Algo conciso, terminante, condicionado por y a sus límites, lo que estaba dado y lo que de por sí configuraba una tensa problemática. Como la casa de Rosas, está resuelto con economía, remitiéndose constantemente a su raíz, a la situación del autor, de Mármol, siguiendo la mirada de ese ojo que urgaba en lo que lo comprometía. Una actitud que incrusta —que desgarrá la costura, el revestimiento— y no que aligera. Que construye a cargar con todas las ceremonias del propio mundo.

Contrariamente —y dentro del propio esquema de Mármol— los personajes puestos bajo el signo de lo europeo y que se remiten a lo que no está ahí, a lo ideal, aparecen sometidos a convenciones, se amañeran y se frustran:

"—Es verdad, lo recuerdo..., pero... ¿no oyes ruido?"

"—Sí... son..."

"—Son caballos a galope..."

Y el corazón de Amalia le latía en el pecho con violencia.

"—Es probable que... se han parado en el portón" —dijo Daniel súbitamente, llevando la luz al cuarto inmediato, volviendo como un relámpago y abriendo un postigo de la ventana que daba al comedor de la quinta.

"—¿Quién será, Dios mío! —exclamó Amalia, pálida y bella

como una azucena de la tarde".

El mundo inmediato como primer elemento de una comparación cuyo valor ejemplar reside en otra parte y cuyos objetos *no son* lo que son sino que *siempre parecen* otra cosa. En virtud de la precaria participación de lo que emana en otra parte. Un mundo donde las cosas no se retuercen sobre su propia raíz, sino que se remiten a sus modelos para lograr el verdadero nombre de sus propias cosas, pero sin consolidarse jamás en su propia capacidad de búsqueda. Es que esos dos "como" deforman y desconciertan al dar una idea de más allá, de siempre más allá, de infinitud —que no es lo que *viene después*, porque *está* allá, no se acerca *ná precede ni continúa* a nada— de indecisión en su misma imprecisión: se puede sospechar con todo derecho que, además de "relámpago" Daniel puede ser "nube" o "trueno" o Júpiter con todos sus atributos. Y Amalia, además de "azucena de la tarde" puede ser "lirio de la mañana" o "calendula del mediodía" o la mona. No hay elección en ese universo incierto, desvaído, que por sus valores aparece sometido al ojo europeo de Mármol.

La *concentración* —contrariamente— la encontramos cuando Mármol se remite al mundo del aquí. Aun cuando el protagonista reflexiona, cuando Daniel monologa en el mar (p. 387): "Lavalle es valiente, caballeroso, desinteresado, pero no tiene las cualidades necesarias, dice, para estar al frente de los sucesos de la época. Le falta perseverancia en sus combinaciones, y le sobra susceptibilidad cuando sus amigos quieren darle un consejo a indicarle una línea de conducta; su espíritu altivo se resiste entonces de que le quieran gobernar, y obra luego por sí solo y bajo la inspiración de sus ideas; los obstáculos le irritan, y cuando no puede vencerlos en el momento al golpe de su fuerte espada, cambia de ideas y de plan, separándose rápidamente del obstáculo, sin pensar en las consecuencias de tal conducta." Si se tuvieran que sintetizar las implicaciones espirituales y vitales de este párrafo, se le podría colocar bajo este esquema: aquí, realidad, situación, compromiso, concentración, finitud, propio problema, verdad estética.

Frente a este párrafo y siguiendo el flujo de su conciencia. Daniel piensa así (p. 389): "Cada siglo cae sobre la frente de la humanidad como un torrente aniquilador que se desprende de las manos del tiempo, sentado entre los límites del principio y del fin de la eternidad; se desprende, arrasa, arroba en su cauce a las generaciones, las ideas, los vicios, las grandezas y las virtudes de los hombres, y desciende con ellos al caos eterno de la nada. Pero la creación, esa otra potencia que vive y lucha con el tiempo, va esparciendo la vida donde el tiempo acaba de sembrar la muerte." Si nos atenemos al esquema de Echeverría —mitad romántico, *Zeitgeist* herderiano—, y mitad iluminista —progreso humanitario— y al que indudablemente se somete Mármol, pero agregándole implicancias valorativas de que carecía en su enunciado primitivo, tenemos: allí, idealidad, imprecisión, dispersión, infinitud, vaguedad, convención estética.

Lo primero, sin duda alguna, tiene de una manera u otra a "las entrañas de nuestra sociedad"; lo segundo, con esa remisión a la "humanidad", a "las naciones" de Echeverría.

Esa dicotomía sostenida consciente y arbitrariamente por Mármol en *Amalia* a través de sus diversos aspectos, y que marca sin lugar a dudas lo positivo y lo negativo en el plano estético, por conjunción o no de lo aprendido, del recurso, con lo problemático, con lo vital, también aparece a cada paso en los otros románticos, en Sarmiento, en Mitre, en Vicente Fídel López, en Juan María Gutiérrez, en Alberdi. Y en el mismo Echeverría, cuya verdad estética de *El matadero* resulta ejemplar frente a la convención estética de los *Consejos*: el uno en función de su ojo americano, los otros remitidos a su mirada europea.

Para concluir, que de todo lo dicho se sigue que lo positivo estéticamente en la obra de Mármol y los románticos es —en general— lo que mira hacia América, hacia "las entrañas de nuestra sociedad", para lo cual se han empleado, por supuesto, ele-

mentos que originariamente también son europeos —qué duda cabe—, pero que si *fuieron* eso, *tienden* a no serlo. No el mojado temor a la *contaminación*, sino la voluntad de *asimilación*. Ahora bien, lo positivo que eso pueda tener, no es en virtud de lo geográfico en sí, de simple *posesión*, porque es nuestro y en eso es-

triba su validez, sino exclusivamente por lo que lo geográfico acarrea consigo: propia *situación*, propios problemas, compromisos, elección. Por lo que la decisión de asumir la geografía presupone como autenticidad.

RAQUEL WEINBAUM.

## Eugenio Cambaceres: Primer novelista argentino

EUGENIO Cambaceres nace en Buenos Aires en 1843 y muere en París en 1888. Tal se llama quien inaugura entre nosotros el quehacer novelístico, y esa es la época. Nacido en pleno auge rosista, es festigo de la reorganización urquicista, asiste al entronizamiento de Mitre y atisba en la lejanía la gigantesca tarántula que habría de evocar en 1890 Julián Martel en *La Bolsa*.

No es mucho lo que escribe y hasta puede aventurarse que bastante morosa despierta su vocación. Pasados los treinta y cinco años. Y lo que crea redécese a cuatro libros: *Pot-pourri* (1881), *Música sentimental* (1884), *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887).

Peró qué libros, qué fuerza inaudita, qué desgarramiento sombrío, qué libertad en el idioma, qué desenfado, qué vigor en el retrato de sus personajes, en las descripciones. Parecería que en lugar de una pluma manejase un lápiz rojo, que va trazando con huella violenta un perfil de mundo, un secho de hombre desesperado ante lo que le rodea, ebrio de una distensión demoníaca que lo agarra de súbito, y a la que no puede contener, porque es más poderosa que cualquier coacción, que toda valla. Las palabras manan a borbotones, casi sin concierto, con un despreñamiento de cometa trunco, sin belleza, pero dominando con la virilidad de su gesto, con la hombría de su verticalidad.

Cambaceres es el primero de nuestros novelistas y, singularmente, adócese de la manera más natural con lo que recibe de la vida. Cambaceres acepta la vida, lo relativo. Más aún, *esta vida*, *este* cuadro movido y cambiante que nos rodea. Para él, el hombre es un ser plasmado en la existencia, que toma de ésta aquello que lo satisface en mayor o menor intensidad. Marcado por la temática soliana, cree en el estallido crudo y definitivo de los hechos. Excluyendo el camino de la esencia, vuélcase en el de la existencia. Y recoge de ello una visión impura, con la sensación del asco, del nihilismo.

Pueden anotarse en el tránsito de sus libros numerosas frases en las cuales asoma el descreimiento, el desdén. Y, no obstante, en ocasiones, como atenuando ese querer *inorostarse* en la trama crujiente y onerosa de la vida, una luz permite vislumbrar la verdadera sustancia que conformaba el alma de Cambaceres.

Lo relativo le permite establecer diferencias. Su temperamento lo lanza, además, a afirmaciones que en esa época se podían recoger en muchos autores franceses en boga. La guerra franco-prusiana había abierto una brecha por la que se filtraba un aire desolador, que Cambaceres, por su cultura y mentalidad, husmeaba en sus libros, pero que éstos, al vehicular su pensamiento y sensaciones, fructifican en el síndrome amargo de la sociedad argentina de 1880, con todas sus bajezas y oropeles y casi ninguna virtud. Cambaceres cree en lo que ve, y lo que tamiza de sus observaciones —él, que en la Convención Constituyente de la provincia de Buenos Aires (1871) presentara un proyecto "escandaloso", reducido a la síntesis siguiente: "El Estado no tiene religión, no costea culto alguno", y que en la Cámara de Diputados (1874), ha denunciado los fraudes electorales de sus correligionarios— es, ciertamente, deleznable.

Lo relativo tenía que rebelarlo ante el panorama de esa estulticia general de los hombres y la torpeza de las cosas que le tocaban a diario, con su derroche vaniloco y su burda imitación de esa misma civilización a la que condenaría en sus obras. Pues aceptar lo relativo, suscita el juego dramático de los hombres que se comprometen con la realidad y hacen de ella su razón de existencia. Ahora bien, cuando la vida de uno se halla en juego, uno

no puede jugar, *tiene que jugarse*. Entonces, denuncia. Y cuando termina la denuncia, queda la cantidad última de la muerte. Cambaceres, si no sabía, al menos practicaba ese aprendizaje, en el que, ni cabe ponerlo entre paréntesis, no olió rosas. Se dijo de su literatura que pertenecía a las regiones en donde la buena educación exige los servicios de una higiénica soledad, se lo tildó de soez y escatológico, cuando no, sin ambages, de inmoral. Empero, algunos salieron en su defensa, entre ellos Martín García Mérou.

En el largo artículo que le dedicara bajo el título de "Las novelas de Cambaceres", expresa: "Los que se han detenido inmoderadamente sobre los cuatro o cinco términos crudos de las obras de Cambaceres, se dan por satisfechos y fallan sin apelación. Sus dientes se mellan sobre el hueso que no alcanzan a romper; son jueces que dictan su sentencia sin estudiar el proceso. Porque para juzgar a su autor, en efecto, no basta tachar en el conjunto de su obra alguna escena de realismo implacable, alguna palabra que escandaliza a los oídos pudibundos, como no basta para juzgar a un hombre examinar la conformación de los dedos de su mano o de la forma de su pie." (*Libros y autores*, Félix Lajouane, Buenos Aires, 1886, págs. 77, 78) y, más adelante: "Y, estudiados en conjunto, estos libros de que nos ocupamos, revelan cualidades extraordinarias, están dotados de un valor propio, y resisten a todas las pruebas, porque aun despojados de los atavíos del artificio, o contrariando algunas disposiciones del arte, queda materia en ellos para despertar el interés o el aprecio." (Op. cit., pág. 78.)

Lo que García Mérou entendía con su percepción crítica, a pesar de hallarse banderado, como novelista, en otro campo (plénesse en *Ley social*, cuyo protagonista, Marcos Villamar, urde su vida en escenarios continentales —Madrid, París—, y donde se emplea un lenguaje vacuamente estético, rehuyendo el tos, y que presenta, al abrirse el volumen, una cita de *La coupe et les lèvres*, de A. de Musset), no lo supieron comprender los coetáneos de Cambaceres, la "clase" a que pertenecía.

Extrañamente, sus libros tuvieron un éxito que podríamos calificar de popular, agotándose las ediciones con rapidez vertiginosa. Que, como habrá de suponerse, si bien buena parte de ello estribaba en el escándalo de una literatura que no era precisamente la que podían leer las novias en las postimerías pautas y convencionales del siglo XIX americano, había algo que superaba ese clima nefando, y que ha permitido que Cambaceres subsista. No obstante sus defectos y fallas y transcurrido el momento en que en algunas de sus creaciones veíanse retratados ciertos contemporáneos suyos. Pues lo que salva la sede novelística de Cambaceres es su pujanza, el lírico estruendo realista que cunde en sus páginas y que, obviando distorsiones idiomáticas y sintácticas, hacen de su quehacer literario una provincia lúcidamente medular y jugosa.

¿Cómo es posible que algo impregnado en el olor cuantioso de la vida nos sea extraño? Por ello, a nosotros, que de la vida argentina hacemos nuestra felicidad, estas novelas de Cambaceres no pueden írsenos de las manos. Sus experiencias forman parte de nuestras almas, con su frescura, ingenuidad, nihilismo (que, en último término, resuélvese en afirmación, no de búsqueda, sino de cita con lo real), su particular enfoque del ámbito envolvente.

Incuestionablemente, *Sin rumbo* es la novela más original que



escribió Cambaceres. No sólo porque en ésta es donde mejor se expone su mecanismo desgarrado, impotente, por otra parte, para manejarse con el orbe que lo oprime, sino por la destreza con que están trazados sus personajes, por la maestría con que la trama se va desarrollando, siguiendo un encañamiento perfectamente lógico —que luego habría de volverse manida por su frecuentación en nuestra literatura—, por la habilidad con que maneja el idioma, aun cuando siempre dentro de su técnica habitual, es decir, sin sujetarse a normas estrictas, y por la cruenta asunción final, cuya truculencia es, acaso, la puerta que abre al mundo vivido por Cambaceres.

*Sin rumbo* es el zigzag de una existencia que hubiera podido ser tutelar, pero que, por refinamiento, cultura, por algo muy denso que habita ciertas almas, es la expresión de un hastío eterno, sujeto a los accidentes que ofrece la vida. *Sin rumbo* es Andrés —y también Cambaceres: no hay ningún agonista en sus novelas cuyo espíritu, con sus furias, descontentos, insatisfacciones, apetitos y generosidades, se parezca más a Cambaceres que la de Andrés—, que un buen día, harto de lo ciudad, se dirige al campo, tropieza con Donata, y, tras manciullarla, regresa a Buenos Aires, donde transita ociosa y despreocupadamente, hasta que, al tiempo, solicitado de modo culpable por el fruto que ha quedado lejos, retorna a la estancia, en su busca. Hállalo, mas Andrea — la hija— muere de “crup” en forma repentina y angustiosa. Andrés, que no cree en nada, se mata, abriéndose en cruz el vientre con un cuchillo de caza, profiriendo su gran insulto y sucumbiendo mientras la traición de un peón provoca un incendio en el establecimiento.

Dentro de estos rasgos sumarios, van ahiándose escenas pulcramente dibujadas, como la de la equita, la del cruce del arroyo, la de la operación a Andrea, y la del gesto trágico que cierra la novela, en donde en medio de la objetividad que precede al suicidio, irrumpe, como ya hemos dicho, la exclamación rencorosa y animalosa de Andrés.

*Sin rumbo* originó el encomio de García Mérou. “Su estilo — declara— carece de las inflexiones artísticas que sólo se adquieren después de haber labrado mucho tiempo con ardor incansante, el informe bloque de la lengua madre...” “Sus párrafos incisivos, cortantes, ásperezas y de aristas agudas, tienen, sin embargo, el temple del acero. Se diría que, en lugar de pluma maneja el buril”. (Op. cit., pág. 83.)

Así, en efecto, muéstrase acá Cambaceres. Con la idoneidad de quien está cogitando el desorden del individuo con la naturaleza, de quien espera recibir la salud y que, al fin, es cancelado por ésta por haberle huido, por haberla macerado primero, que es lo que ha hecho Andrés. De la ciudad ha ido al campo. Este, en la imagen del peón que se le yergue y de lo circundante que lo penetra, lo hieren. El, a su vez, ofende a su alrededor, aquello que, quizá, habría de sanarlo, en la figura de Donata, de quien usa con la potestad de un señor feudal, y a quien desecha luego como a un trapo sucio. Su retorno a Buenos Aires lo halla ahito y sin esperanzas, cínico e inútil. Pero él, producto de la urbe, no cree en ella lo bastante como para asimilársela, y ésta lo expulsa de sí. Por otra parte, está el señuelo de Andrea. Su vuelta es hacia la desesperación, no hacia la paz. Que éste pareciera ser el sino del americano. Cuando regresa a sus fuentes, da con el resentimiento y la muerte. Con esto topa Andrés. La naturaleza se venga, cercenándole su riqueza más notable, y él, devolviendo acto por acto, en rebelión, se arranca la vida junto al cadáver de su hija. Se le maltrata. Por consiguiente, hombre en la soberanía de sus poderes, cumpliendo con la existencia que lo rodea, la castiga arrebatándole un objeto de su instrumentalidad.

Es sorprendente la aparición de *Sin rumbo*. Medítese lo que, en esos años, se publicaba en América. En Santo Domingo, *Enriquito* (1879-1882), de Manuel de J. Galván, en Uruguay, *Ismael* (1888), de Eduardo Acevedo Díaz; en Brasil, *Memorias póstumas*

de *Braz Cubas* (1881), de Machado de Assis, y *O mulato* (1881), de Aluizio G. de Azevedo; en los Estados Unidos, *The Rise of Silas Lapham* (1885), de W. D. Howells, *Adventures of Huckleberry Finn* (1885), de Mark Twain y *The Bostonians* (1886), de Henry James, etc. En ninguna de las obras cuñadas y en otras menos significativas, la posición del hombre ambivalentemente insatisfecho frente a las cosas como en *Sin rumbo*. Ni siquiera en la introspección falaz de *Braz Cubas*. Y no hablemos ya de *Ismael*, cuya hostil taciturnidad es de una parvedad casi física, desposeída de trascendencia, que sólo se torna dinámica a la luz de la venganza.

En verdad, podemos señalar que por primera vez en América surge en una novela la concepción primigenia, sentimental, de que tanto la ciudad como la naturaleza son, para la criatura, una maldición. Pero, al mismo tiempo, que el hombre es un siervo que, humillado, se pone de pie y blande un arma.

Si bien la escuela naturalista proponía al individuo en insistente lucha con el medio, y, en consecuencia, aquél situábase fuera de la ley, aquí el mecanismo es otro: el ser siente vivirse bajo el peso de una falta de redención, en donde sólo cabe desaparecer, abismarse, disolverse en lo rodeante, como si en este paso postrero se consiguiese la identificación más perfecta. El argentino se realza aunándose con su ámbito, con la vida que lo impugna y sublima en la muerte. Andrés es el paradigma de esa posición. En él se cumple la unidad de una previa dicotomía: enfrentamiento de dos orbes en los cuales se afianza la vida —urbe y naturaleza— y en los que el ser, sometido a ellos por causas que se encuentran más acá de los cielos históricos, se resuelve en plenitud, aceptando —venido, hasta ahora— a la vida, combatiéndola luego, y *permutándose* en una muerte —en la medida, en la que la muerte es avance de vida— que es acto, y no trascendencia.

*Sin rumbo* convoca, así, la envengadura de un mensaje directo, y sin ambages, en el que Cambaceres expuso su alma.

Esa senda de lo relativo, que anteriormente hemos propuesto, es la que permite suponer que la fuente de nuestro futuro novelístico se encuentra y se hallará en una captación sincera, limpiamente humana de los bienes equívocos que nos riñe la vida, como si ésta fuese espíritu.

La novela, con su amplitud de horizontes y su hondura en los buceos de las cosas y los seres, es el género actual que mayores panoramas ofrece a los escritores argentinos para reunir en un haz las urgencias que se entrecruzan en sus corazones. Más que una lírica —que en nuestro país aún no se ha traducido en una sabia arquitectura: sus extremos culturales estarían dados, hasta el presente, por el *Martín Fierro*, de José Hernández, y por el poemario de Borges, que la generación ulterior aún no ha superado, ni en acervo poético, ni en gravidez sentimental, y en cuyo centro, guardando el equilibrio, se yergue Carriego, desearado, común, con una carga de inocencia poética ennegrecedora, todavía no aprovechada por sus sucedáneos—; más que una ensayística —en la que habría de insistirse en el pasado: Sarmiento, Alberdi, y, más acá, Martínez Estrada, de labor ahincadamente metida en lo nuestro, y en cuyo centro mencionaríamos, restrictivamente, a Lagones, arrojado en una maraña de mitos y máscaras culturales disímiles con nuestra realidad.

La novela abre, entre nosotros, laberínticos senderos expresionales. Las temáticas son variadísimas, los personajes, múltiples. El terreno está ahí, brindándonosnos generosamente. Sólo hay que hundir las manos, y decir sí. ¿Por qué dudamos? ¿Qué nos detiene? Pienso que no poseeremos una novelística mientras no conciliemos la dialéctica del hombre con su contorno. Esa dialéctica habrá de allanarse cuando el individuo con aptitudes para la novela, se aligere de toda preocupación espiritual, cuando la idea del espíritu no lo desasosiegue, cuando el pensamiento de un fondo por conquistar, amasado en la soberbia que mora en cada des-

cubridor, sea descartado, y acepte la realidad tal cual es, torva e inocente al mismo tiempo, sumergiéndose en lo que nos entorna y promueve, con libertad.

El hombre tiene que ser libre. Su palabra tiene que ser un reflejo de esa libertad. Mas, para ello, debe arrancarse hasta el más ínfimo vestigio de piel. Debe quedar en llaga viva, sufriendo de su dolorosa desnudez, y en la penuria cosechar el grado que habrá de servir de vehículo a su volición amorosa, la cual, por añadidura, configurará su arte, su estilo, su espíritu.

Pues lo que el americano busca —y obtiene, a veces— es el espíritu. Ya que toda expresión se transfiere a ese campo. El espíritu es aquello que circula fatalmente en el alma del mundo, de un individuo, y lo hace posible como heredad. Es decir, viable como anulación de toda instrumentalización postergativa. El es-

## Julían Martel y la ciudad hostil

DES veces se escuchan en *La Bolsa*: una cuenta con acento rutinario esa historia de quimera y fracaso, de mezquindades, estafas, escándalos y locura que constituye el sostén dramático de la novela, y describe los lugares, la vida, el ambiente espiritual de Buenos Aires durante los momentos más agudos de la crisis; la otra, sugestiva y vibrante, es un desgarrado *leit-motiv* de protesta contra esa selva cerrada de egoísmo que no dejaba entre sus malezas un resquicio para la luz del alma. La nitida sinceridad con que resuena esa segunda voz, en fragmentos rápidos, cambiantes, —desde la abertura con el tema de la iracunda sudestada acetando a la ciudad hasta el final de conturbadora proyección alegórica— es lo que infunde pulsante interés a una obra por tantos motivos imperfecta.

Sería ingenuo repetir —después que cinco generaciones han leído *La Bolsa* descubriendo en ella ciertos hoscos impulsos, ciertas frías lasitudes, ciertas mínimas notas, ciertos males obstinadamente aferrados a la carne nuestra— que se trata meramente de la novela de la especulación que enloqueció en el 90. A los contemporáneos les sedujo el colorido fiel, el sabor agríndulo del cuadro valiente, veraz. Era algo que todos de alguna manera habían visto o sentido y que de pronto, en las páginas de *La Bolsa*, podían regustar. Miraban otra vez esos sitios: la Plaza de Mayo, Palermo, Florida, el Colón, el Variedades, el hipódromo, el puerto, los cafés, las casas, los paseos, las oficinas, las calles; eran paisajes conocidos y en ellos se veían con la pueril felicidad de quien descubre su propio rostro en el grupo de una fotografía. El lector de fin de siglo experimentó la fruición de saberse ahudido, comprendido también, o la inquina al comprobar que le habían puesto demasiado al desnudo. Hubo mucho de aldeano en el éxito súbito de *La Bolsa*, como si allí se dijese lo que todos bisbeaban y se pudiese señalar al de aquí y al de más allá: “si el doctor Glow es tal...”, “no te parece que Norma podría ser cual...”

La sinceridad del libro canalizaba impulsos sofocados. También en las reacciones de la *inteligencia* percibiese la satisfacción que produce la novela, réplica al poder del dinero, a la vehemencia ansiedad de gozos encendidos con desbordada petulancia. Poco después ya se habló de documento, de testimonio de época, con acento pretérito, como si al adjetivarla así, relegándola al pasado, la descargasen de su significación permanente. Al lector de hoy sólo muy por encima le interesa lo evocativo de la novela; no se pregunta si Martel exageró o no, si mintió, o si mostrándose incomprendido o mope ante las pujantes fuerzas que pasaban a su lado, se refugió en resentimientos estéticos. Lo que de veras le importa es el fragmento de comprobaciones esenciales, las zonas de confluencia, lo que Martel devela y sigue siendo, aquí y hoy, igual a aquellos días. No se ha relajado el brío nervioso del relato. Ahora, como en 1891, se lo siente como borbotante desahogo de la salud moral, de las fuerzas nobles y sojuzgadas, de lo digno y rebelde. *La Bolsa* es una apóstrofa contra los demonios hostiles de la ciudad, el grito de quien, al ver

critor argentino, en la novela, presenta un espíritu. Se lo percibe, inicialmente, en Cambaceres, asoma en Martel, se propone en Payró, esbózase en Benito Lynch, y se convierte en una flor en Marechal, en Varela, en Ariz. El espíritu, el estilo, es la conformidad con lo circundante, es la unión entre el alma y lenguaje, es el martirio, la ironía, la impiedad, la dicha, el castigo, la locura, el sentirnos un poco traicionados y otro tanto desvalidos. Es creer que somos muchos en nuestra soledad, y que la soledad es una encarnación de nuestras almas. Y que éstas no se injertan en silencios, sino en actos. En actos que son una prologación de nuestro combate sin tregua con la vida. En la que vivimos. Y reinaremos.

F. J. SOLERO.

tonces ni la gran serenidad balzaciana ni la ironía acerada de un John dos Passos al diseccionar la miseria triunfante de los dueños del éxito, el furor de las comunidades contagiadas por el hambre de riquezas. No estuvo dotado, ni de la templanza ni del empuje que poseyó Theodoro Dreiser al pintar en sus novelas una sociedad en muchos aspectos parecida a la que Martel tuvo ante sus ojos, ni del vigor de Zola en sus cuadros de *El dinero* ni de la precisión de Norwood en *Plutocracia*. . . En vano seguir. . . No se lea *La Bolsa* en busca de novedad literaria o de maestría técnica. Es por otras razones que, pese a su arquitectura precaria, vive hasta hoy. Siéntese entre Martel y la realidad que su libro fastiga una cálida trabazón. Si aquel bohemio típico, lacerado además por la tuberculosis, afrontó el sostenido esfuerzo de composición que exige una novela, fué agitado por profundos, urgentes imperativos, por ardor moral y como desquite de infortunadas experiencias. Buhón Darío que conoció la velada intimidad de Martel, descubrió la herida que sangra en sus páginas: "Tu obra principal y mayor — que es casi toda tu obra — fué un clamor de venganza contra la fortuna que te fué traidora como una mala querida".

Sin aptitud para la lucha práctica, sentía náuseas de esa atmósfera enrarecida, magnificaba sus fallas y miraba con auto-enternecimiento su insalvable proscrición. "Temperamentos como el de Julián Martel — comenta Marco F. Arredondo, uno de sus fieles amigos —, dotados de la fantasía que sólo Dios inculca en sus almas predilectas, se ahogan en Buenos Aires, se acocinan al fin, por muy poderosa que sea su voluntad". Y Julio Piquet, otro compañero que lo trató asiduamente, es una nota publicada en *La Nación* bajo el seudónimo de *Marío*, el 2 de junio de 1897, la fecha en que Miró habría cumplido 30 años, subraya nuevamente el desacuerdo radical que le aisló en la opacidad de aquel medio. "Entre nosotros — observa — por un extraño fenómeno de desequilibrio entre el ambiente y los hombres intelectuales, el talento es un "fruto de maldición", como lo era en España en la época romántica". Y añade: "José Miró ha sido una de las víctimas más típicas de esta fatalidad que en cierta medida nos abruma."

Ciudad que ahoga a los mejores, sino abrumador. . . Martel no había sido la única ni la primera víctima. Casi todos los escritores de la generación anterior a la suya, los del 80, habían fugado el clima de desafiante materialismo que por entonces cundía. Ya en 1872, por ejemplo, Miguel Cané escribía esta confesión dolorosa: "Nuestros padres eran soldados, poetas y artistas; nosotros somos tenderos, mercachifles, agiotistas. . ." Y en 1891, el mismo año que apareció *La Bolsa*, Martín García Mérou —el espíritu crítico más penetrante de su generación—, al evocar el movimiento intelectual en la época de sus comienzos literarios, señalaba la ingratitud que castigaba en nuestro país toda inclinación superior y urgía a combatir, como un imperativo patriótico, "esa tendencia enfermiza al materialismo, a la metatrifotía, a la desprecio por todo lo que no se cotiza en la pizarra de la Bolsa, que es la enfermedad que mina a este país y que se infiltra como un virus mortífero en el alma de las nuevas generaciones".

Exactamente lo mismo que denuncia *La Bolsa* y que Martel señalaba en 1889 en una carta a Gregorio de Laferrère exhumada por Ricardo Rojas. La carta revela cuál era el estado espiritual de Miró poco antes de comenzar su novela. El y sus amigos tienen la sensación de habitar una ciudad árida en cuyo suelo seco nada digno ni hermoso puede nacer; arrastran la vida monótona, sin estímulos ni eco para sus sueños. "Todos — le dice a Laferrère —, abogados, médicos, ingenieros, y ¡hasta sacerdotes! (yo los he visto) abandonan los menesteres de su cargo y se ocupan de seguir los movimientos de los títulos, de observar el valor de la tierra y de lamentar la depreciación del papel. El arte, la literatura, la ciencia misma, son letra muerta y no se encuentra sino excepcionalmente un hombre que pueda departir un poco sobre temas de alguna elevación". Todos girando en la rueda de la diosa Fortuna. . . Todos, y también José María Miró. En la carta a Laferrère un diálogo ficticio encubre apenas la confesión dolorosa: "Yo estoy metido hasta los ojos en la Bolsa y Dios

quiera que no pierda más de lo que tengo". Caída fugaz la suya, acaso arrastrado por la esperanza de salvarse aferrándose a lo que aborrecía.

Jorge Ocampo, amigo muy fiel de Miró, reveló que aquél había llamado a las puertas de la Bolsa en busca de la riqueza, único camino para acercarse al mundo dorado y lleno de seducciones de la mujer que quería. Tenía entonces 20 años e intentó, bajo los dictados de su pasión, "éxitos imposibles, empresas de resultados fabulosos que prepararan su encumbramiento hasta la beldad codiciada. . ." Sueño éste también, otra quimera. . . ¿Qué podían sus ilusiones perdidas en aquel dédalo infernal! La suerte le fué esquiva. Se refugió entonces en la soledad y escribió *La Bolsa*, "historia esfumada hasta desvanecerse de un esfuerzo y de un amor", según la llama con acierto el mismo Ocampo. No fué la suya una protesta desinteresada; tampoco él había podido conjurar las maléficas fuerzas que condenó. Rezuma, pues, su libro una sinceridad que brota de circunstancias desoladoras y aleccionantes. Al fracaso sentimental había agregado el fracaso económico. Ahora lograba ver lúcidamente, pero acaracolado en el despecho. El azar le negó lo que concedía sin tasa a tanto necio, a tanto sinvergüenza.

Un día, la víspera de la muerte del Valle, se encontraron Joaquín de Vedia y Martel. Visitaron la imprenta, almorzaron un café con leche y vagaron por la ciudad, mientras discutían sobre el porvenir que no se presentaba muy feliz "desde el punto de vista económico ni desde ningún punto de vista". De Vedia refiere ese encuentro en *Como los vi yo*. Dice que iban "causados", melancólicos, con esa voluptuosidad melancólica de los que presumen de incomprendidos en su ambiente. . . Concluyeron la tarde calurosa sentados en un banco de la plaza Libertad, renegando contra la pobreza que los castigaba. La misma actitud del poeta bohemio que aparece en *La Bolsa*, "alto, enlutado, de fisonomía triste y resignada" — el autorretrato es evidente —, y que mira despeñarse al abismo la caravana de los fastuosos, displicentes triunfadores. . . Pero vivió Miró olímpicamente ajeno, enjuiciando como ese poeta de la novela —al que ya Julio Piquet identificó con el propio autor— o habría querido ser uno más en el desfile opulento, así fuera marchando hacia el abismo. . . Joaquín de Vedia llama la atención sobre la avidez con que Martel recogía todos los detalles, sin que le pasara inadvertido "ni un solo equipaje elegante, ni una sola mujer bien puesta, sobre todo si algo denunciaba en ella una refinada liviandad. . ." De Vedia descubre en las severas censuras de *La Bolsa* la condena de ambiciones que, por lo menos fugazmente, fueron las suyas. "Julián Martel — escribe — era un sensual y un romántico, amaba entrañablemente la vida, y yo no estoy muy seguro de que su pintura de los placeres y del fasto portecio no respondieran, más que a una severa intención flageladora, a la secreta complacencia de quien acaricia el ideal de sus más íntimos deseos".

¿Qué intrincadas raíces nutrieron a *La Bolsa*? A medida que escribía el relato, contradicciones, rebeldías, confusos deseos, amarguras, iban ordenándose lúcidamente; tajantes heridas iban cerrándose, y hasta despuntaban el guño de la ironía, el escape fantástico, la nota lírica. Era un escritor nato y, como muchos de los de su raza, superó, al forjar mundos de fantasía, mortificantes sacudimientos subjetivos.

No eran sus ojos los únicos que, en aquellas horas de aflicción cívica, miraban a la "patria saqueada, escarnecida — cito palabras de *La Bolsa* —, bajo el manto de oropel que la especulación y los abusos administrativos habían echado bajo sus espaldas". Entre esos ojos inquisitivos estaban los de un compañero de Julián Martel en la redacción del diario de Mitre. Miraba las mismas gentes, la misma turbia realidad. Sofrenado los arranques demasiado fáciles contemplaba todo serenamente. Como Martel, había nacido en 1867 y se llamaba Roberto J. Payró. En 1910, más de veinte años después que *La Bolsa*, publicaría *Diversas aventuras del nieto de Juan Moreira*, obra con la que comienza la novela contemporánea argentina. En ella alienta igual necesidad de decoro, idéntica pasión reformadora que en el libro del malogrado amigo.

Sumergido en el turbión que su novela denuncia, Martel no pudo desteter sutilmente todo los hilos de la trama. Y, a pesar del subtítulo que califica a *La Bolsa de Estudio social*, su intimidad empapa el relato. Y hasta un personaje de la obra —Ernesto Lillo, corredor buratóil honesto, difundido sobre un fondo de desapeñación y delito— refleja los conflictos del propio Martel. Lillo es el idealista, el soñador, rodeado por un contorno mezquino. Miró lo delinea mirándose y por eso le adjudica detalles biográficos coincidentes. Recuerda al Julio de *La gran aldea*, al Ríga de *El mal metafísico* y es un tipo muy común en la novela hispanoamericana porque sus autores padecieron también, con triste frecuencia, el drama que esos personajes reflejaban.

La palpitante autenticidad de *La Bolsa* finca en la sustancia misma de los hechos y en los planes canalescos, las actitudes crueles, los tonos opacos de sus criatura. Otro acierto intuitivo: desterrar al sentimiento amoroso como móvil fundamental, lo que aparta a *La Bolsa* de ese melifluido sentimentalismo que empalaga en casi toda la novelística de nuestro romanticismo. Un idilio hubiese quitado recubrimiento y acritud al conjunto. Con todo, no alcanza la novela a reflejar con absoluto poder de convicción un alma de genuina maldad o de sombría violencia. Forzada por su índole persuasiva, falta lo contradictorio que es esencia de la vida, el matiz, la profundización aguda de las almas.

Aunque sin duda están observados de la realidad, son demasiado genéricos los seres de *La Bolsa*. Las experiencias a que se ven sometidos no provienen de sus íntimos impulsos; más que seres de carne y hueso parecen figuras teatrales, de melodrama o de farsa. . . Armel, Fouchez, Bubbo, Granulillo, Maukser y tantos otros tipos de aquel ambiente turbio, se ven demasiado evidentes en sus reacciones, como si mostrasen a la luz del sol el polvo y los aceites con que señalan a escamot. No es éste el único defecto de *La Bolsa*. A pesar de sus fallas visibles, el conjunto de la novela tiene un acierto muy hondo de sinceridad, un raro poder de convicción. Todos los rasgos de una sociedad brillante pero bárbara están marcados a fuego. Sin ninguna atenuación se muestra la crueldad de unos seres unidos por lazos de comunidad, de familia o de interés pero que sin embargo libran un combate feroz empujados por los más primarios dictados del instinto, así se los disfrazara con todas las galas del lujo. Valiente testimonio de un hombre que mira cara a cara una sociedad voluble, gozadora, que sofoca la táctica culpa del origen gratuito y ocioso de tantos bienes, *La Bolsa* enfrenta a las voces falsas y locuaces que nombraban progreso, modernidad, espíritu cosmopolita a todas esas infloraciones del rastacuerismo, de la vanidad elemental.

Hay sinceridad y también hay arte en el libro, pues aunque señalamos defectos, se trata de una novela resultita con apuro y escrita con ritmo apremiante. Martel renuncia a lo superficial, cuenta con soltura y usa, libre de complejos casticistas los que llamó "chisporroteos maliciosos de la terminología criolla". Su destreza para cambiar de escenarios e iluminar el ángulo preciso sin mostrar fisuras revela una técnica que, si se tratara de un escritor de hoy, llamaría cinematográfica. En una literatura que tendía a la verbosidad, a los epítetos tribunicios, a los desarrollos innecesarios, llama la atención su sobrio, elíptico modo de narrar. Antes y después de *La Bolsa*, Martel escribió cuentos, poesías, crónicas. Siempre acusa una antena estética sensible, una capacidad de asimilación y de expresión muy grandes, pero buscárelos vanamente en todos esos escritos los anuncios rotundos de una preciosísima madurez que destellan aquí y allá en la amarga novela que constituye su único título a la posteridad literaria.

Desafía Martel el dorado mito de la Argentina joven, agrícola-ganaderamente feliz que tanto complacía en esos tiempos de retórica opulenta y de negocios pingües. Mientras rodaban las palabras ampolosas por la superficie del país, otra verdad, mezclada de recelosas fricciones, era la que se hablaba en el club, en el café, en los diarios. En *La Bolsa* está dicha en voz alta esa verdad y se muestra el otro rostro de la Argentina. Podrá tener un tictus demasiado caricaturesco, pero es más verdadero que toda

la cínica superchería retórica que inflaba los pechos a un tiempo vacíos y orgullosos. La novela sirvió de válvula de escape para aquello vetado e inadmitido, y por eso actuaba como desahogo en el lector. Por su cauce corrían libremente actitudes, omisiones, resentimientos, claudicaciones, protestas, silencios, en fin, todo lo que constituye expresión de lo íntimo y complejo argentino.

La voz de Martel disuena con el coro feliz que cantaba a la edad de oro, al lujo, al éxito. Sólo los pocos y los mejores osaban hablar de especulaciones, coimas, negociados, ramplonería, y se atrevían a profundizar en las causas que desataban esas furias, esas apetencias violentas e incontrollables. La novela contemporánea argentina está imbuida de ese impulso de veracidad y de examen que caracteriza la actitud de Martel, y hasta un escritor juzgado exquisito, como Mujica Láinez, deja hablar a un palacio erigido en ese 80 feliz sin atenuar las miserias escondidas en su refinamiento. La mansión del doctor Glow en la Avenida Alvear, como *La casa* que narra su historia en la novela de Mujica Láinez —nacida en 1885, el momento más eufórico de aquella era—, cobija un existir ficticio, manchado de culpas, una "destructora despreocupación" que no advierte los signos de su ruina inevitable. Si Mujica Láinez ha podido escuchar hoy, con moroso deleite, con nostalgia rebelde, esa melancólica confidencia de las paredes que van quedándose solas, muertas, sin recuerdos y hasta sin fantasmas, muy distinta fué la situación de aquel atribulado Julián Martel que escribió *La Bolsa*. Su cuadro no tiene la sutileza rica y hasta la compleja justicia que hoy puede ponerse al enfocar aquellos años Martel fué un testigo y un protagonista. Aunque haya influjos directos de Zola en su libro, no diseña según la técnica experimental. Mira a su contorno sin humor ni prescindencia. Acéptimos a un desafío, a un choque entre el escritor, solo y analítico, y la ciudad desatada en fervidas pasiones, pertinaz, poderosa. . .

Si de alguna manera era posible hacer algo para que no se desintegrara el sentido digno y armonioso de la convivencia que presidió otras horas de la patria, era diciendo: esto fué así. Y no callando nada. De ahí la desnuda tristeza que satura al libro, la intuitiva profundización que convierte a *La Bolsa* en algo mucho más importante que un documento. Se lee con una sensación de contemporaneidad, sin la complacencia más o menos arcaica que seduce en otros libros argentinos, pero que los relega a lo histórico. Como *Sin rumbo*, como *Irresponsable*, como algunos fragmentos de *Libro extraño*, está imbuida de ese aliento genuino, de ese ardoroso ahondar en lo propio, sin adornarlo con decorosas vestiduras que hoy miramos como disfraces grotescos en tantos libros muertos.

No cubrió Martel con diáfanos colores su retina. Pasó por esa selva sin rehuir las experiencias crueles, los olores pestilentes, los azotes y las heridas que no sintieron los complacidos, los hartos, los responsables. Su mensaje tiene algo de ardiente, como una llama desnuda. Poco importa que no resuene armoniosamente entre las columnas erguidas y las suaves decoraciones de quienes gustan aislarse en mundos amables. Su voz se oye como queja agorera y subraya mequinosos vacíos, complejos irritacionales. Tiene el hábito abrasador de una acusación intrépida y sofocante. La embriaguez, la agitación desenfundada, los intereses denunciados en *La Bolsa* dejaron sus simientes y han reflorecido siempre. Por haberlos traducido con su sabor amargo, la de Martel es una de las novelas que quedan.

No es mucho lo que se le pide a un libro para que dure, y eso que se le pide no es perfección retórica, sino cierto fervor legítimo, cierta sinceridad, cierta modulación personalísima. Y hay mucha sinceridad, y un tono propio, reconocido, en ese libro tan nuestro, en el que se plantea casi líricamente el diálogo imposible del hombre que no renuncia, ante vacilaciones y fatigas, a su dolorosa condición de tal, y las hostiles fuerzas de la ciudad, enigma, infinita como la liza tierra donde se erigió.

ANTONIO PAGES LARREA

## Esquema de Sicardi

TANTO Juan Pablo Echagüe como Emma Napolitano después de enfrentarse con las novelas de Sicardi (1856-1827) (1) se limitaron a señalar escuetamente la influencia de Zola más o menos atemperada por todo el prestigio de la literatura victorhuguesa. "Un zoliano suavizado por Hugo", "un realismo sacudido por las últimas ráfagas de la tempestad romántica", fué lo que dijo Echagüe pero sin entrar a precisar los elementos de esas dos tendencias que aparecían en la obra de Sicardi. En este autor "hallamos fidelidad de un discípulo" de Zola, se afirma en la tesis de Napolitano. Uno y otro crítico describen ciertos elementos o recursos, precedentes y detalles, pero en ningún momento los valoran y mucho menos los encuadran totalmente a fin de articularlos en una interpretación o en una explicación del valor de Sicardi y del sentido de su obra.

Y, en efecto, desde el prólogo de *Libro extraño* —donde el autor intenta resumir sus ideas sobre la novela— se siente la presencia irreconciliable de esas dos tendencias cuyos datos aislados ya señaló esa crítica, pero que en su totalidad articulada evidencian una pugna por condicionar toda la obra de Sicardi y entre las que evidentemente oscila: es el mundo de sus prejuicios frente al mundo de su aprendizaje y de sus experiencias; es lo que ha recibido, todo lo que ha heredado frente a lo que él va componiendo por sí. Es lo familiar contrapuesto a lo profesional. El idealismo moral que progresa —por ejemplo— en ningún momento logra un ajuste con el realismo ingenuo que constantemente practica, es decir, sus ideales no se conciertan en absoluto con sus instrumentos. Al contrario, en vez de asumir constantemente el mundo en el cual se desplaza y con el que cuenta, no ya lo impugna, sino que por momentos parece asegurar que no existe; y es así como va provocando en sí misma una distorsión entre su capacidad para representarse o desear algo sin contar con su actualidad o su presencia y su propia e inmediata captación de las cosas. Correlativamente, en los momentos en que se atiene a lo que se le da, su idioma descriptivo se conforma dentro de un orden que lo torna operante y —sobre todo— inteligible; pero cuando de pronto, a renglón seguido, se desata en una serie interminable de especulaciones cargadas de imprecaciones y vaticinios con un especial gusto por lo enfermizo y lo macabro, resulta incongruente ante el optimismo fatalista y aun brutal que desplega unos momentos antes. Y esas dos corrientes irreconciliables van surgiendo así constante y abrumadoramente a lo largo de los gigantescos volúmenes de Sicardi, marcadas por sus connotaciones correspondientes: una promesa de totalidad voltivamente euméica frente a una resolución fragmentaria plagada de recursos localistas; un progresismo toseo frente a un pasatismo convencional —o si se prefiere— un ingenuo futurismo por el que se siente atraído frente a una complacencia por lo tradicional y por ciertas ademanadas añejas que conservan todo el prestigio de la cosa acatada; una simpatía por la fuerza naciente del proletariado argentino de esos años (fuerza evidenciada incluso en manifestaciones aparentemente alejadas como *Sin pan y sin trabajo* de Sivioli de 1893 y la fundación del partido socialista en 1896, o estrechamente vinculadas como las huelgas de 1902 y la ley 4144) contrapuesta en forma tal a ciertas figuras coloreadas por un insufrible sentimentalismo burgués, o una marcada tendencia universalista que se anula en su contraparte de cruda inmanencia nacionalista. Y así siempre, en una dialéctica irresoluta, inoperante.

Todo eso, en lo que a las ideas generales de Sicardi se refiere, porque en lo que hace exclusivamente a la estructura del libro, esas dos corrientes condicionantes a la vez que aniquiladoras se muestran con toda claridad: la totalidad propuesta —de típica vinculación zoliana y que ya fué señalada como contraparte del lógico fragmentarismo romántico— y el orden y la minucia descriptiva con sus respectivos contrarios desorden y generalización, provocan una implacable sinceridad objetiva frente a una

irritante falsedad tipificadora. Los primeros elementos —es obvio aclararlo— corresponden a la "novela documental" propiciada por el naturalismo: experimental, óptica, metódica y de testimonios crudamente empíricos. Contrariamente, al desaparecer los datos inmediatos y las sumas de detalles, las exigencias rezagadas por la idealización se imponen y los paradigmas novelísticos van surgiendo: madre buena, sirviente fiel, novia adorable, adversario villano, militar heroico, etc.

En forma paralela, la frialdad supuestamente científica y el sedicente fervor romántico se ven con toda la crudeza de su simplificación en el desarrollo descriptivo de Sicardi: la influencia zoliana determinará una clara objetividad desplegada en acciones presentadas como cuadros sucesivos en exteriores que no den cabida a la confusión de luces y matices; en cambio, el resabio romántico impondrá toda suerte de exageradas introspecciones más o menos líricas que intentarán darnos la medida de la intimidad de los personajes.

Los personajes —por otra parte— pueden ser perfectamente catalogados según la influencia momentánea que predominaba sobre Sicardi: su experiencia lo obligará a transcribir fotográficamente todos los casos que pueda recordar y que por momentos se le transforman —al sumarse al signo "populista"— en eficaces figuras populares. Dentro de esta línea Sicardi se atiene a concretar multitud de particularidades; pero cuando se resuelve a poner en movimiento una serie de abstracciones increíbles e interminables, pretendiendo liberarlas de lo que en el otro terreno está sometido al determinismo del medio y de la herencia —a la irresponsabilidad, en fin, que había utilizado su colega y contemporáneo Manuel T. Podestá (1853-1918)— confecciona unos personajes grotescos y extravagantes que pretenden ser producto de su "desbordante imaginación".

Así se tiene que cuando Sicardi se limita a ese realismo desapasionado y hasta cínico, es medianamente eficaz, pero cuando se resuelve por este otro romanticismo envejecido y soñador, resulta convencional. Ahora bien, esa constante incertidumbre entre ambos estilos o, mejor dicho, la manera lograda por la yuxtaposición de esos dos estilos, resulta francamente deplorable. La inadecuación entre lo vivido y lo vagamente anhelado, por lo tanto, entre su realidad y su teoría, se pone claramente de manifiesto y señala la crisis del Sicardi novelista.

Y aun en el idioma esa distorsión está marcada con toda claridad por el espacio que media entre una exactitud demasiado evidente y una elocuencia grandiosa que remite de inmediato a la de otros dos contemporáneos de Sicardi tan semejantes por su tono y por sus actitudes y que son nuestras definitivas de todo ese mundo frágil y estentóreo: la del poeta Almafuerte (1854-1917) de rebeldía tan grandilocuente y mesiánica como desproporcionada e inoperante, y la del pensador Agustín Alvarez (1857-1914) tan titánicamente indignado como insoportablemente farragoso. Como decía, también en el mismo idioma de Sicardi esa aniquiladora coexistencia aparece: una oscura ampulosidad que pretende encubrir las vagas alusiones a cosas de las que ni él mismo tiene clara conciencia, por un lado y, por otro, un idioma sumario, de impenable precisión técnica. Y, por fin, algo que da la pauta decisiva de la coexistencia no ya simplemente literaria, sino total de esos dos estilos —romántico y naturalista— que ya no son tanto artísticos como vitales: el tú y el vos. El primero adscripto naturalmente a los personajes de jerarquía, a todo lo que sobrenada y que se puede ver y tolerar. Al mundo familiar. En cambio, el segundo significa casi exclusivamente el universo profesional, los de abajo, con quienes simpatiza —puede ser y no queda del todo mal siempre que no comprometa— pero a quienes conviene poner en su lugar, es decir,

(1) *Libro extraño*, 1894; *Genaro*, 1896; *Don Manuel de Palaque*, 1898; *Méndez*, 1900, y *Hacia la justicia*, 1902.

preferentemente en la cocina, en la cochera o en el prostíbulo.

Esta hibridez de elementos que presenta la obra de Sicardi, la misma incertidumbre en elegirlos (y que de haberlos articulado por fusión o exclusión hubiera dado algo original o por lo menos inesperado) supone dos circunstancias: la hibridez personal, la del propio autor y la puramente histórica. Y la primera, sin lugar a dudas, resultado de la segunda. Ahora bien, surge de esta relación de dependencia que la misma obra de Sicardi es un producto híbrido de un momento histórico híbrido, oscilante o indeciso entre lo que era válido para una época romántica y las impugnaciones de una escuela que pretendía ser implacable. Una hibridez la de Sicardi que se evidencia aún más si se la ubica entre otras dos obras válidas precisamente por su inicial elección e interna coherencia: la de Cané que se resuelve a idealizar sin fracturas ese momento histórico, y la de Payró que se burla de eso mismo. Cané y Payró, de acuerdo consigo mismo, de obras coherentes, permanecerán válidos; de Sicardi —cuya obra se anula en sí misma, porque pretende copiar ese instante— sólo se retiene su frustración y a lo sumo se comenta su olvido.

En lo que se refiere al momento histórico, a ese final de siglo que concluye con la segunda presidencia de Roca (1898-1904) y que se viene desplegando bajo el signo excluyente del *acuerdo* iniciado con Urriburu y con la eficientísima presidencia senatorial del propio Roca (2), aparece significado temáticamente por tres libros del espectador más lúcido de ese momento, del mismo Payró:

(2) Quien no sólo manejaba solapadamente a Urriburu desde la presidencia del Senado, sino desde la del Poder Ejecutivo que ejerció desde octubre del 95 hasta febrero del 96 por ausencia del titular.

Respecto de la opinión que mereció el roquismo conviene recordar la síntesis terminante que enunció su adversario Roque Sáenz Peña en 1903: "Sarmiento, Mitre, Avellaneda, fueron civilizadores, pero Roca es un forzado de la civilización... el primer anfitrión en el festín de nuestra decadencia..."

## Bosquejo de nuestra propia expresión: Payró

SE da en la primera época de cada uno de nuestros escritores una dura toma de conciencia: la de estar padeciendo, por imperio de las circunstancias reales que informan el mundo americano, un desajuste, un vicio de ubicación dentro de la cultura de la época, un retraso de fondo desde el momento mismo de partir. Hubo una época, sin embargo, en que el reconocimiento de nuestras limitaciones específicas de americanos se vió compensada en nuestros escritores, subjetivamente, por un optimismo de franco corte juvenil que por cierto tardó en reconocerse infundado. Fué esa la época de nuestros "modernos", para negarnos a la denominación que para ellos propone Rojas; generación de jóvenes con vocación de fundadores, de escritores que en un momento contemplaron la tierra irredenta con ánimo de señoría.

Cumple Payró en su obra juvenil una generosa apertura al mundo; lo que va canalizando con apremio su simpatía es una aptencia por la realidad. A ese respecto no debe desencaminarnos el tono satírico que tan tempranamente exhibe; en esa primera confrontación, Payró, aunque todavía en algún aspecto más periodista que escritor, se adelanta en reclamo de un contacto hondo y originalmente desprevenido. Con su tónica interior básica hecha de simpatía que busca el contacto ingenuo por vía pasional, convive extrañamente en Payró su vocación satírica. Crea así entre nosotros un género peculiarísimo, de difícil e imposible filiación: la sátira simpática.

Sólo porque la novela picaresca ha sido siempre, también, obra de la simpatía, no hallamos del todo inadecuado que se haya visto en "El Casamiento de Laucha" una novela "picaresca argentina". Pero preferimos desechar definitivamente tan peligrosa y fácil denominación, que establece rápidamente una nomenclatura didáctica pero involucra una filiación errónea. Ya

ró: *Los italianos en la Argentina*, 1895; *La Australia argentina*, 1898 y *Emilio Zola*, 1902. Esos tres libros señalan bien a las claras la hibridez de que hablaba: lo que se está modificando, lo que precepta y lo que se rechaza por repugnancia o por temor a ver las estructuras favorables modificadas. De los signos contradictorios, ninguno ha prevalecido, y la precaria demora evidenciaba que el roquismo no daba más de sí porque aunque aparentara solidez, estaba trabajado por esas íntimas contradicciones. Ahora bien, había que cambiarlo o provocar su ruptura, pero previamente a eso había que describirlo para impugnarlo. Desgraciadamente fué Sicardi quien se tomó ese trabajo, porque la misma faena de desentaje (que suponía una opción definitiva entre los nuevos valores de la emigración y los tradicionales, entre una impugnación y un conformismo, entre la violencia zoliana y la idealización romántica. O la resolución a crear algo nuevo con o sin esos componentes), faena para la que *profesionalmente* se creía en condiciones, lo involucraba. El mismo figuraba insertado en ese mundo caudico en la medida en que toda una parcela de su vida, todo lo familiar —mujer, amigos, necesidades, prestigio, compromiso— lo vinculaba a lo que había que desechar. Impunemente no pudo ser a la vez médico popular y miembro de una academia.

En fin, que en gran medida por lo menos, el desequilibrio entre Hugo y Zola, entre un romanticismo liquidado y un toseo pero eficaz naturalismo, no pudo ser superado por Sicardi por el mundo al que aparecía adscripto. El roquismo estaba en crisis pero todavía apuntalaba antiguos valores frente a los que pugaban por imponerse. La indecisión de ese momento histórico tiene su novelista y su obra. Y en ese forcejeo entre la experiencia y lo heredado, entre la caducidad y la renovación, el final resulta indeciso, imperfecto y frustrado.

VICTOR ASBEE

que tal despropósito se cometió, no será abusivo ahora aclarar, a propósito de picaresca, que si el clásico español era un muchacho desvalido en medio de la intemperie social y económica, el "pícaro argentino", Laucha, es un adulto, no precisamente pueril, sino incompleto, por fatalidad de su mundo todavía no descubierto. Reconoceremos en Laucha a un pícaro, sólo a condición de advertir que se trataría de un pícaro especialísimo, tal como de orden especial es la intemperie que lo acosa. Y no nos sugeriésemos su apodo: "Laucha"; pues su hurto no es el de la mano subrepticia, del esquivo y el salto al escondido. El hurto ideal que este adulto incompleto persigue es muy otro: "...yo, la verdad, no he nacido sino para trabajos de escritorio, de esos de no hacer nada, sentadito a la sombra...". Logra su hurto en el puestito burocrático, setadito, a la sombra, hurtándose a sí mismo de la intemperie elemental, de la dura confrontación con la realidad natural que, porque no se la ha aceptado, sigue siendo lo adverso, lo no humano. El hurto de este pícaro es el hurto de sí mismo, por vía de rechazo de un ámbito natural que sólo puede vivenciar como amenazante y definitivamente extraño, porque, para él, su corteza es sólo la concreción mineral que no tiene nombre ni ha sufrido todavía la mordadura de lo humano.

La novelística de Payró se plantea pues, tempranamente, como tarea efectiva y también como problemática, el descubrimiento de nuestra realidad. Y Payró, gran testigo, entendía de esa ciencia: él caminó este país, se adelantó palpándolo, buscándolo, y en la medida en que realizó una creación novelística desbrozó materia prima geográfica acotándola con la medida humana. Así rescató para nosotros la hasta entonces nada existencia mineral de la Patagonia, los exilados pueblitos que sólo de hecho existían en nuestro extraño interior.



Hacia allí apuntaba la pluma de Payró, en "El Casamiento de Laucha" y en "La Australia Argentina", como también en alguna medida en sus cuentos de Pago Chico, aparentemente con conciencia de la urgencia de este gran quehacer de la creación literaria entre nosotros.

Con su Laucha, su humorismo, que todavía no se ha acercado, oferta el documento de su vocación por el hombre real y su contorno. En los cuentos de Pago Chico, su sátira simpática opera ya en el terreno de los valores morales, y se adentra en lo que será el tema mayor de su obra: la búsqueda del sentido de América. Y descubre así ciertamente la América del inmigrante europeo: es la tierra a que se llega para enriquecerse e irse, América como botín, como tierra de conquista y explotación. Tierra donde caducan normas y principios que se sobrellevan sólo como superestructura santuarial, pues a ella no se viene a vivir, sino a estar; una América sólo geográfica, donde lo humano no halla ningún destino. Payró pone a la luz esa América sin destinos para el hombre. Y sabe describirla, además, no sólo como la del inmigrante ocasional apurado en irse: ya con un humorismo más áspero, la descubre también como la América del criollo. El criollo ya no quiere irse, es cierto, porque, por error irreversible de sus mayores, de hecho ha nacido aquí, pero dentro de su resentida latitud, un apuro le ha quedado: apuro por enriquecerse si es posible de cualquier manera, y en último caso, ya que no puede irse, apuro por no saber que está aquí.

Es así el criollo que Payró enjuicia en sus cuentos de Pago Chico. Criollo no sólo difícil de mostrar, sino aun de ver, como que sus difusos contornos se hunden y pierden todavía en el interior de cada uno de nosotros. Se ha dicho que Payró satirizó bondadosamente a este criollo; hoy sabemos también, a la vista de su obra en conjunto, que su sátira simpática se ejerció aquí con escrupulo paternal, y que el dictado de su humorismo en ningún momento desconoció la valentía y el dolor aún.

Pero el humorismo entraña siempre un compromiso. Pues tiene sus propias leyes, y una de ellas quiere que su eficacia se logre confrontando, tácitamente, dos planos de valor opuestos. El humorismo trabaja siempre con dos planos: el que muestra, y exhibe a la burla por residir en él un valor negativo, y el que esconde, el valioso, tácitamente comparado con el cual el primero cobra su adjetivación peyorativa. Lo que Payró muestra y entremete en sus cuentos es la actitud que ese criollo guarda por con su tierra, actitud que limita y perpetúa la de sus padres, la del antiguo conquistador español, la de quienes llegan aquí para expliar e irse. La actitud opuesta, la que el criollo no tiene y el novelista considera que debiera tener, no está explicitada, pero se halla en el plano positivo a que Payró tácitamente se atiene en su valorización. Por eso, desde el exacto momento en que Payró hace humorismo con esos criollos de Pago Chico, está postulando secretamente una nueva ética para el hombre americano.

Con ello funda Payró la gran temática de su obra, primero sin saberlo él mismo, más tarde con plena conciencia y conformando a ello su obra literaria. Al entender Payró tal tarea como finalidad, introduce en su obra un elemento que, como siempre ha ocurrido, conspiró contra sus posibilidades artísticas, al desplazar el centro de gravedad, de la obra misma, a su finalidad.

Pero hace aquí más estrechamente a nuestro asunto considerar que, cuando en los cuentos de Pago Chico se hace humorismo confrontando la actitud ética que el criollo tiene con la que debiera tener, se está trabajando con dos planos cuya naturaleza misma es totalmente disímil. El pagochiquense de que refomos, es el que existe realmente, y está en un plano real. En tanto, el pagochiquense tal cual debiera ser, el éticamente valioso, está en un plano ideal. Lo que construye y lesiona la calidad novelística de Payró es, en primerísimo lugar, la naturaleza ideal del plano en que, inmediatamente después de sus "Cuentos de Pago Chico", va a estar el centro de gravedad del resto de su obra.

Si lo que se nos prometía, detrás de la búsqueda y descu-

brimiento de Payró, era, como creemos, el hallazgo de nuestra propia expresión, tal esperanza ha de darse por cancelada, ya que en la expresión propia ha de manifestarse, precisamente, el intercambio vital entre el creador y su mundo. Payró dará de ahora en adelante el testimonio de su comercio con un mundo, no real, sino ideal, y que no es ni puede ser, por lo tanto, el mundo vital de nadie.

No es extraño por eso que en las "Divertidas Aventuras del Nieto de Juan Moreira" sea tan difícil ver una novela antes que un relato moralizante de inspiración histórica. Payró había tomado posición ante un problema, y quiso para su obra un tono mayor, de alegato. La voz satírica pero paternal que había vibrado simpáticamente con el mundo que iba descubriendo, nombrándolo y haciéndolo su mundo, se torna decididamente áspera. Y de más en más explícita. Es que está enunciando, con seguridad tocada de una gota de escepticismo, tal como conviene a quien es demasiado sabio para una época de soluciones fáciles, qué debe llegar a ser el hombre americano.

El tema de las "Divertidas Aventuras" recorre por cierto un interesantísimo estadio de nuestra vida política. Pero las necesidades propias del alegato y del plano ideal en que éste se juega divorcian al narrador de sus propias vivencias, y lo construyen a atecerse a las magras posibilidades de una dialéctica de abstracciones. Ya ese Herrera, el protagonista, ostenta una reveladora diferencia de naturaleza con aquellos otros políticos que Payró animara en "Pago Chico": no es como cada uno de los pagochiquenses, un hombre, sino un esquema.

La finalidad, el alegato, impiden aquí ver al hombre. Se diría que el novelista se ha retraído ascéticamente, que ha hecho de su personaje tan sólo lo que necesitaba para su alegato, un político inmoral, o mejor, el esquema de un político inmoral. El título de la novela proclama que este Herrera es, de alguna manera, el descendiente de Juan Moreira. En él representa Payró, pues, al antiguo bandido en su etapa rural ya superada e instalada en su intento de vida urbana. Pero el personaje de Payró no es en absoluto el sucesor natural del gaucho alzado. Lo único que uno y otro tienen en común es su distorsión ética. Al identificarlos, el novelista, que antes viera tan hondo, se atiene ahora sólo a una epidérmica formalidad. Define al antiguo bandido rural por su arbitrariedad moral, sin sospechar que acaso su violencia y su arbitrariedad eran un despliegue instintivo que acababa a su mundo a tiempo que lo hendía. Para poder ver al inmoral, se niega a ver al bárbaro; de otra manera hubiera descubierto que, alentando en esa misma arbitrariedad, había una moralidad profunda hecha de fidelidad a la vida.

En el gaucho alzado, la vitalidad estaba conformada sólo por el impulso y el instinto: era un primitivo. El presunto sucesor, es apenas el delincuente, el civilizado tramposo.

A tal político delincuente, le opone Payró en su novela, como modelo ético, otro político, honesto, que establece con el delincuente una oposición unilateral, estrictamente ética.

Si en este político honesto está escondido, según creemos, el sentido de lo que Payró propone para América, conviene profundizar en él. ¿Qué modelo humano propone Payró por oposición a la delincuencia política? ¿Quién es ese hombre, contraparte del nieto de Juan Moreira, del bárbaro? Es un hombre, lo veremos, desvinculado de toda realidad histórica, movido exclusivamente por un ideal conceptual advenciente del todo ineficaz para informar una conducta. Un modelo humano que, al definir su posición personal ante la política, dice: "No he de vivir de la política. Sólo en estos países la política resulta una profesión, cuando es realmente una función general, casi diría obligatoria de todos los ciudadanos".

El contenido moral de este planteo, claro está, es impecable. Pero veamos en qué se sustenta. El fondo de tales palabras es éste: "La política es realmente una función general, pero aquí resulta una profesión". O de otra manera: "La política es tal determinada cosa, pero aquí resulta tal otra". Nos preguntamos: si la política no es aquí lo que Payró entiende por

ella, ¿dónde lo es? ¿Por qué afirma que la política es realmente lo que es en otra parte, y no lo que es aquí? Para la mentalidad de este americano, lo que es aquí, no es realmente; acontece, tan sólo, resulta.

La actitud ética que Payró nos propone no se vincula ni puede referirse a nuestra realidad. Sólo está referida, aparentemente, a otro lugar. Y decimos aparentemente, porque, si no está referida a aquí, donde vive quien tendrá que asumirla, tampoco podrá estar referida a lugar otro alguno. Porque tal actitud, no es, como pudiera pensarse, europeizante. Es simplemente platónica, y su concepto de política, no es sino la idea pura de política.

Poseído de la santidad de su alegato, Payró no tuvo conciencia de la postergación a que sometía a la realidad. Al punto que, al hacernos el retrato de un caudillejo local inescrupuloso, nos dice de él que era "de conciencia elástica en política y administración, como si el país, la provincia, la comarca, fueran abstracciones inventadas por los hábiles para servirse de los simples". Con lo que le está reprochando precisamente el vicio de su propia dialéctica.

Si estas "Divertidas Aventuras", y si toda la aventura que es la trayectoria literaria de Payró, son una gran fábula que nos propone a nuestra meditación de americanos, la única moraleja posible que en ella hallamos diría aproximadamente así: "Las abstracciones inventadas no son aptas para pensar la realidad americana, cuando las han inventado los pillos, pero si cuando han sido provistas por gentes honestas y con vistas al mejor progreso de nuestra democracia, moralidad, y demás palabras sagradas". Es una moraleja demasiado melancólica. Nuestro Payró, el hombre que tan cerca había llegado del nudo en que nuestra posibilidad de crear parece estar trabada, termina invitándonos a abordar nuestra realidad a partir de preconceptos morales. A lo largo de tal formulación ética a priori se esfuma para Payró toda oportunidad de expresión propia.

Al filiar el novelista, en las "Divertidas Aventuras", a su personaje, filia también su problemática. El político inescrupuloso es, para él, el descendiente histórico del bárbaro Juan Moreira. Y el político honesto, es el hombre que se opone al bár-

## Enrique Larreta o el linaje

AÑO 1908. El modernismo en la Argentina está en pleno fervor. Con todos sus elementos, matices y diferencias acumulados por la presencia de Darío, la impresión del descubrimiento directo de los modelos franceses (con el retardo suficiente como para que esa impresión sea la de un Olimpo completo), y la presión de una generación muy nutrida, cuyos primeros nombres han surgido: de Lugones a Chiappori, de Gálvez a Giusti, de Quiroga a Becher, a Rojas, Parnasianismo, Voluptuosidad, pesimismo, Sangre-Muerte, sensualidad, morbosidad, belleza, refinamiento de la sensibilidad. Ya ha aparecido *Ideas*. Existe *Nosotros*. Se cibería definitivamente "pasado ya el período de los trastornos del positivismo realista", según frase de Gerchunoff, olvidadas las "viruelas de Naná", según Angel de Estrada.

Su triunfo en la prosa es, sin embargo, todavía poco seguro. Y aunque preparado por la *Esther* de don Miguel Canó padre, por Angel de Estrada, por el mismo Lugones, será efímero. La aparición o el resurgimiento de algunos elementos extraños: el realismo, el nacionalismo, el mismo naturalismo roliano, comienzan a perturbar su dominio, y a determinar mucho más que sus valores de escuela literaria en estado puro sus caminos próximos y lejanos.

Pero en 1908, el reciente *Bonderland*, *La guerra gaucha*, nada de eso hacen pronosticable. Al contrario, ese año aparece *La gloria de don Ramiro*, que parece afirmar el dominio del modernismo en la novela. Ideológicamente, se habría logrado la conjun-

baro. Con esa dualidad, político honesto - político inescrupuloso, Payró está repitiendo la polarización en que Sarmiento había simplificado didácticamente su problemática histórica: "Civilización — barbarie". Disyuntiva que se había mostrado insuficiente para fundamentar una ética para el hombre americano. Así, cuando intente el novelista aplicar el esquema a que ha zefido su alegato a las necesidades de nuestra organización nacional y política, se hallará moviéndose en el vacío. La comprensión de la marcha evolutiva de un pueblo que todavía no ha superado su estadio rural se ha oscurecido definitivamente para el novelista.

Es indudable que en Payró se malogró nuestro gran novelista. Y se da en este hecho una verificación: el novelista se frustra en la exacta medida en que con él se frustra uno de nuestros más serios avances hacia una expresión propia. Puesto a enunciar una actitud ética, dejó sorpresivamente de trabajar con hombres para especular con esquemas, como si la ética no fuera asunto del hombre mismo, y su fundamento, el hombre concreto histórico. No quiso ya ver ni oír; quiso olvidar que, por debajo de toda actitud y de toda expresión humana, subyace una actitud vital que es su fundamento, un impulso total que lleva al hombre a arraigar en su ámbito a tiempo que lo crea. Quiso ignorar que el novelista puede expresarse sólo cuando renuncia a ver en la circunstancia histórica una eventualidad que debe ser sorteada, o bien que puede ser aprovechada como fuente temática, y se reconoce a sí mismo como fragmento de esa circunstancia; cuando deja de sentir el ámbito físico como mero paisaje, y acepta el sol y la piedra que lo están moldeando.

Por el camino que había elegido para su alegato, halló Payró su frustración. Quiso decirnos quiénes debemos ser, pero no nos dijo cómo hemos de superar al primitivo bárbaro que todavía somos y necesitamos dejar atrás. Luego de su nada sorpresiva mudanza a Europa, ese tono ligero y casi zumbón que va a adoptar de más en más para referirse a las cosas americanas adquiere progresivamente la sátira del novelista que había abierto los ojos con simpatía. Era la sátira de quien, a solas con sus escepticismo, había llegado al final de su propia aventura.

GUILLELMO STEFFEN.

ción de la cultura francesa con la tradición: catolicismo y raza. Parecería así estarse cumpliendo un deseo implícito en el modernismo, que se sentía un poco extranjerizante, pero que ya se estaba haciendo nacionalista. *La guerra gaucha* representa otra forma de ese intento, la que después habría de predominar, aun sobre el mismo Larreta. En ese momento no había titubeos, sin embargo: Larreta había descubierto, con Barrés, la ciudad de Toledo, y a Avila por sí.

Formalmente, la novela llenaba los requisitos de riqueza idiomática que eran exigibles en una obra de arte literario. Se ha hablado de sus "valores eternos". Amado Alonso lo ha consagrado un libro en el que analiza cuidadosamente las razones de su excelencia. Primero la ubica: *La gloria de don Ramiro* reúne dos elementos que se entrecruzan: el carácter de la novela histórica con la prosa modernista. Adopta los ideales literarios de Flaubert en *Salambó*, pero no sus procedimientos realistas, sino los del impresionismo finisecular, esto es: representar no las cosas y los sucesos, sino las sensaciones de los sucesos y de las cosas. Y el impresionismo unido al modernismo que se alimenta de todo el truguerío de la novela del siglo XIX (puertas secretas, hechicerías, duelos). El modernismo de Larreta, concluye Alonso, no fue una imitación de Darío, sino la búsqueda en las mismas fuentes. E, inmediatamente, realiza un trabajo clasificatorio y estadístico: el que ha de señalar los méritos de la obra. Tomando como punto de partida el mecanismo de las sensaciones,

las articula cuidadosamente, poniendo en cada una cantidad de ejemplares probatorios de la variedad de voces con que Larreta las provoca.

A todo esto, a nosotros hoy *La gloria de don Ramiro* no nos da ni frío ni calor. Debemos ser sinceros: todo ese esfuerzo nos parece pura arqueología, sin validez ni vital ni literaria. Sola mente desde un punto de vista académico —como una verdadera academia—, puede ser reivindicado. Y aún así, más tal vez para los españoles, que parecen sentir en Larreta la “sublime elocuencia”, que para los sudamericanos, a los que *La gloria* no nos dice sencillamente nada. Aun desde el punto de vista exclusivamente literario, su retórica nos deja fríos. Tanto como *La guerra gaucha*, que nos conmueve algo más por otras razones. Y mucho más que, por ejemplo, las *Sonatas* de Villa Inclán. En todo caso, no produce sobre nuestros sentidos, ni trasmite las sensaciones que el extenso catálogo de Alonso haría presumir. Si hay palabras que indican los distintos matices de la luz, que señalan infinitos tipos de olores, etc., nada de eso logra manifestar la actividad sensorial. Lo que se obtiene —y se persigue, en el fondo— es la utilización de palabras ricas y variadas, de palabras lujosas y raras que hay que ubicar en un contexto especial. El trabajo sensorial es secundario. Lo notable hubiera sido que en las personajes la vida sensual fuera suficiente; pero ellos parecen indiferentes a todo ese boato que les es impuesto. Los sentidos no elaboran nada, no son vías de contacto ni de conocimiento. Son menciones que le deben servir al lector para adivinar matices del cuadro de época. Se comprende sin dificultad que los españoles de la época de Felipe II debían oler muy variadamente, pero los olores actuales, los olores inmediatos, carecen de vitalidad literaria? Ocurrir que, siendo todo ese mundo un puro verbalismo no puede sino aplicarse a circunstancias que lo favorezcan, o que se desmesuren pitoresca y ornamentalmente a ese propósito. Cosa análoga sucede con el mundo épico que intenta levantar Lugones en *La guerra gaucha* o con el mundo fantástico (“en la atmósfera de Poe, la prosa de Baudelaire”) de Chiappori y del primer Quiroga.

*Don Ramiro* puede defenderse por otras razones: discreta organización de novela, acontecimientos bien elegidos y mesuradamente contados. No se lo puede acusar de pesadez, la trama se sigue bien e interesa. Los personajes, aunque en su mayor parte tipificados, no lo han sido tanto como para momificarlos totalmente. Pero nada más. Es decir, en suma, una hermosa pintura histórica, una academia decorosa.

Ahora bien, de pronto Larreta pega un salto en el aire, deja el modernismo, que tantas satisfacciones le produjo, para empujarse en un realismo lo más ceñido posible, sin pretensión de recamados ni de enojaduras. Este curioso hecho dió mucho que hablar en su momento, y las suposiciones que subsisten se han incorporado a toda presentación de *Don Ramiro*. Pero no es necesario sustentarlos ni ir más allá de lo que lo aparente nos indica para una visión de conjunto de la obra de Larreta, en la que *Don Ramiro* se separa estilísticamente del resto.

Pues bien, *Don Ramiro* es una obra que, en cierto modo, nada tiene que ver con nosotros. Podrá representar un momento del lenguaje español, ni un minuto de nuestro lenguaje. Y, justamente, Larreta deja España y trata de recuperar lo argentino. En el intervalo entre sus obras en la Argentina han pasado *El malón blanco*, *La maestra normal*, *Los caranchos de la Florida*, *Anacoonda*. En el mismo año de Zogoibí aparece *Don Segundo Sombra*.

En Larreta no se produce aparentemente un desarrollo como el que, en Valle Inclán, va de las *Sonatas* a los *Esperpentos*, o en Lugones de *La guerra gaucha* a *Poemas solares*, sino un corte, una fractura, que para algunos es la consecuencia de una impostura, pero que bien puede ser un intento de buena fe para reencontrar lo argentino. Naturalmente, a la manera de don Enrique, un tanto grandilocuente y un bastante falsa.

Porque en realidad, muy poco ha cambiado. *Zogoibí* no acumula otros méritos sobre *Don Ramiro* que la intención de acercarse a lo nacional y a la actualidad, y una cierta mayor concisión. Pero lo demás permanece, y algunas cosas empezaron al perderse el conveniente decorado. El gran conflicto que Larreta descubre: la lucha de tendencias nobles y de tendencias innobles en el hombre, se mantiene. Y nunca serán derrotadas: permanecerán a través de *Pasión de Roma* hasta *Tenia que suceder*. Su psicología será siempre una mezcla de Calderón y de teología de catecismo. Lo noble estará del lado de la tradición, será lo espiritual, la raza y la religión; la tentación es lo exótico, en lo nuevo, en la mujer de otra raza. La mujer es la Carne, y la Carne, perdición. El convencionalismo, que en *Don Ramiro* forma parte del cuadro, aquí todo lo torna falso, vacío, irreal e increíble. Todo es pensadamente exterior, solemne, tipificado de la peor manera porque no responde a ninguna necesidad de los personajes, sino a una cristalización de ingredientes tal vez necesaria para que la existencia del autor, como hombre, se justifique. Un mundo en que las personas actúan según su clase, su sexo, su papel lo indican. Donde hay señores y criados, ubicados en diferentes planos, con sus propias y diferenciadoras cualidades: los unos, nobles de estirpe; los otros, de corazón. Aquellos —Argentina, 1920— hablando de tá; éstos, de vos.

Larreta necesita que en su mundo estén presentes ciertas baldosas granadinas, y que las niñas estén sometidas a los ensueños, los donceles tengan en todo momento grandes pensamientos: amor, honor, trabajos; y que la niña que ensueña tenga los ojos perdidos, las manos colgando, y algún rubor (leve) en sus mejillas. Así utiliza, desde afuera, sin que obedezca a necesidades internas, tipificaciones que varios siglos de literatura organizada han obtenido de actitudes exteriores para indicar lo interior.

Su modo de “ambientar” la novela sigue consistiendo en la “reconstrucción histórica”. Así como la madre de Rodrigo anuncia la muerte de Teresa de Jesús, en *Zogoibí* se recuerda que Sarmiento regaló sus semillas de los eucaliptos de la estancia. El lenguaje es tan arqueológico en la España de Felipe como en la Argentina de 1920. *Oíd y oí* tienen el mismo significado de detalle decorativo. Y el clima, los sucesos, están apoyados, si no fermado por el mismo truqueño, por los mismos elementos de signo exterior: tormentas o duelos, traiciones o conspiraciones, fantasmas, empuñadas, muertes dramáticas.

Todo es externo, fabricado. A los clisés sentimentales corresponden clisés verbales. Cada escena gira como sobre un pivote para dar a otra. De tal forma, el todo es irremediamente horizontal, de una falta de profundidad inexorable.

Este es el romanticismo de externalidades por cuyo retorno clamaba Larreta en 1936: honor y nobleza, dignidad, planchamiento, caballeridad, catolicismo.

Ser más minuciosos sería ser gratuitamente crueles, pero eso romanticismo, que culmina en el amaneramiento de *Tenia que suceder*, donde todo está regido por la disparatada situación, es el tipo de engastamiento que más ha hecho para impedirnos una literatura.

Larreta es el literato que en 1918 inauguró el Museo de Luján. Que ofreció el Día de la Raza a Primo de Rivera. Que brindó en el Jockey por la embajada inglesa. Que creía (suponemos de buena fe) en los beneficios civilizadores del imperialismo en la India y en la Argentina. El que al estrenar en 1934 *Pasión de Roma*, dijo: “Al confiar a una compañía argentina la interpretación de una obra de esta naturaleza, tan subida de asunto, tan ambiciosa de intención y de ambiente tan refinado, creo prestar un servicio a la cultura de mi país”. Todos, de Sarmiento acá, hemos sentido de vez en cuando el frío del bronce en nuestros pies. Pero ya sabemos quienes son los que persisten en esa creencia.

I. VISAS-N. JITRIK.

## Manuel Gálvez: el realismo impenitente

EN 1914, cuando Gálvez publicó *La maestra* normal, su primera novela, hubo manifestaciones callejeras en la ciudad de Paraná.

Su revista, *Ideas*, fué considerada órgano de la generación del 900. En 1913 se le había dado el Premio Municipal. El Primer Premio Nacional le fué adjudicado en 1932. Valery Larbaud hablaba de él como de uno de los dos o tres escritores representativos de la novela rioplatense. Al mismo tiempo, sus obras eran populares: las novelas de ellas alcanzaron una expansión sólo superada por *Stelia* o por las novelas de Hugo Wast.

Farecería, pues, que en él se ha dado un hecho casi inusitado en nuestras letras: el de un escritor que al mismo tiempo es considerado tal “por los cultos y por la multitud”.

Pero el “caso” Gálvez ofrece circunstancias ni siquiera apuntadas con esa conclusión. Pues podría hablarse de la evolución de Gálvez. O mejor, de las evoluciones. Una, la de Gálvez. Otra, la de la opinión sobre Gálvez.

Cuando Gálvez aparece en la novela lo hace tomando partido estético y político. Frente al modernismo más o menos parnasiano, no, pero en todo caso muy ornamental de un Larreta, de un Chiappori, practica un arte realista, pegado a la descripción de un mundo cotidiano, triste y oscuro, desaliñado de estilo, sin preocupaciones de belleza. Aun dentro de nuestro realismo, sus novelas ocupan un lugar especial: no es el realismo objetivo, desinteresado, sino militante, cargado de intención, y, a la vez, cerca del naturalismo zoliano. Sus libros describen minuciosamente las miserias argentinas, se lamentan de ellas, las denuncian, hablan de “culpa social”, de “proletarios”, de “injusticia”, de imperialismo, de revolución, de Aurora. El folletín de “*La Vanguardia*” lo recoge.

Pero poco a poco va cambiando. Primeramente, el realismo se mantiene, pero va perdiendo la intención. Finalmente, ésta cambia: el revolucionario se hace tradicionalista; el conserañes, católico; el rebelde contra la autoridad, panegirista de los hombres fuertes. Una sola denuncia permanece: Gálvez continúa predicando el antiimperialismo, pero ahora en esa postura particular, adaptada por esos años como posición política argentina y que se llamó nacionalismo. Simultáneamente, su realismo se muda en costumbrismo, su prosa se hace un poco más aliñada, más “españolista”. Es decir, deja de escribir historias de prostitutas, de poetas pobres y de empleados, de niños bien encanallados y de idealistas, abandona el voseo y el diálogo de arrabal, y, después de algunas novelas históricas que le valen el Premio Mitre, escribe historias morales y novelas religiosas o biografías periodísticas, hábiles pero contrahechas.

Mientras tanto, la crítica y el público “ciento” le vuelven la espalda. Se lo termina por considerar un folletinero, “un narrador popular que no cuenta para la literatura”, se lo encaja al lado de Hugo Wast y se lo mira más como un fenómeno social que como un fenómeno literario. Su misma popularidad ha disminuido. En realidad, la que hoy tiene se basa mucho más sobre sus biografías —bien logradas para la venta— que sobre el resto de su obra. Sus versos nadie los recuerda. La revista *Ideas* nos parece un catálogo de lugares comunes. Sus ensayos nos abruman de ramplonería y de suficiencia roma. Sus últimas novelas nos parecen aptas tan sólo para premios de religión en las escuelas. Y, sin embargo, tenemos la sensación de que somos injustos, de que Gálvez es más novelista de lo que nos parece. Algunos, incluso, han llegado a mencionarlo —en 1954— como el mejor novelista argentino. Sabemos que esto último no es cierto, que esa opinión obedece a razones extraliterarias, pero, de todos

modos, encontramos algo en Gálvez que no nos permite desahucarlo. En sus primeras novelas hay algo que, a pesar de todo, se impone. ¿Qué? Es difícil determinar. No es su denuncia, que nos parece débil y exagerada, retórica, y que, en todo caso, se encuentra en muchos libelistas más eficaces. No es su realismo, siempre vacilante, casi siempre cursi. Lo releemos cuidadosamente: el balance no parece dejar dudas. El lugar común es el alimento habitual de Gálvez. Socialista o derechista, progresista o reaccionario, ateo o católico, siempre usa un bagaje de ideas manoseadas, de opiniones de confección y de catecismo pardo. En el fondo, nunca ha cambiado. Apostrofará a la sociedad o hará aparecer al diablo, pero sólo serán las fórmulas externas lo que modifica, y de esas fórmulas siempre usará lo más grueso. Su visión del mundo, poblado de ángeles y de demonios, de almas buenas y de fuerzas malignas, no cambiará. Su apreciación de una aristocracia de cuna sólo se irá haciendo más explícita con el tiempo; siempre sabrá la distinción entre “verdadera aristocracia” y “gente bien”, entre “gente bien” y la otra. Pasará de Zola al confesionario: siempre traducirá “realismo” por “sexo”. Es decir, participará de todos los prejuicios, de todos los sentimientos irracionales de su medio: sólo los formulará de diversos modos, en tanto los reciba así establecidos de alguna parte que, ésa sí, elegirá por creerla la más adecuada.

Su nacionalismo dejará de ser grandilocuente, romántico y socialista, pero siempre se mantendrá como una veta irracional, nutrida en la reacción frente a lo externo.

Su estilo permanecerá siempre basto o afectado y cursi, alumbado por frases de banal rehusamiento, o ramplón, empedrado de frases hechas.

Siempre opinará en sus novelas. Siempre lo hará desastrosamente y del modo más importuno.

Finalmente, las psicologías de sus personajes (algunas de sus novelas fueron clasificadas como “psicológicas”), son convencionales y absurdas: prostitutas siempre desgraciadas, llenas de buenos sentimientos; jóvenes de la sociedad depravada; niños bien perdidos e inútiles, en su época rojiza. Sacerdotes con “toda su vida organizada para el servicio de Dios y de los hombres”, después. ¿Hay algo más increíble que Monsalvat, en *Nacha Regules*, de cuarenta años, abogado, aprendiendo asombradamente que existe la trata de blancas?

Y sin embargo, ese mismo balance nos asegura que no todo en Gálvez es negativo. No es, por cierto, nuestro mejor novelista. Pero algo existe allí. Se encuentra en la línea de Cambaceres, de Arlt, donde una novela argentina es posible. ¿Por qué?

Algunas primeras virtudes son señalables. Su eficacia narrativa, la capacidad de mover el relato aun a través de sus debilidades formales, de las situaciones melodramáticas, hasta a través de sus fastidiosas historias religiosas. El tiempo sucede en sus páginas, y en ese tiempo pasa algo. Su mismo estilo se hace a ratos cortado y eficaz.

Luego, frente al arte literario en que abunda nuestra novelística, muerto al nacer, nacido para las antologías, sus obras representan el acierto primario, el arte realista, que cuidadosamente levanta un esquiño del natural. Frente a aquel arte bizantino, literatura de literatura, éste es el primer paso —el de la humildad— exigible.

—Pero todo eso no basta —si aun en una literatura tan modesta como la nuestra— para compensar el rostro. Con todo eso no se logra más que un hábil repostero literario. Y Gálvez es más que eso.

Primero, está el lenguaje: A pesar de su falta de habilidad conciente, a pesar de su pobreza, sentimos que usa para novelar la lengua de todos los días; este idioma a medias bastardado, a medias recreado que tenemos los argentinos. No es que, única-



mente, patoteros y compadritos hablen vulgar y de vos (y ya es algo). Ni aun que el idioma del diálogo se extienda a todos los personajes (lo que no es del todo exacto). Es que el autor mismo utiliza nuestra habla, su habla natural e inconsciente. Cierta que hacia sus últimas obras se ha ido españolizando, pudiendo su lenguaje — y matándolo. Pero no es a esas obras que nos referimos. Cierta es que, a veces, sus personajes — cuando hablan en puros, en buenos — se españolizan hasta el tuteo. Pero esa vacilación y esa vergüenza no llegan a anular el lenguaje de fondo auténtico. Mantenido en los límites de su mediocridad, sin construir nada sobre el lenguaje hablado, pero allí está, mostrenco, pero vivo. Apto para ser instrumentalizado como lo será luego por Arlt.

Y ese lenguaje corresponde al mundo que pinta: pueblos y ciudades, calles y barrios, que nosotros utilizamos. Cierta que ese dato material — como el uso del *vos* — no es de por sí motivo para justificar una novela. Pero da la base que la hace posible. Da la posibilidad mínima para un arte que no sea falso y pos-

## Benito Lynch: la realización del "Facundo"

I

ALO largo del desarrollo de la narrativa argentina han surgido frente a cada momento histórico como por una especie de reacción o de estrecha relación de causa a efecto — de causa entendida como el hecho que provoca otro hecho — los autores que construyeron una serie de obras que por sus características de simples descripciones — inciertas enumeraciones a veces — y sin llegar a configurar violentas denuncias, se limitan a la pasiva función de testimonios más o menos verídicos. Así tenemos, entre otros: *El matadero* de Echeverría y *Amalia* de Mármol para la trágica época rosista; *Una expedición a los indios ranqueles* de Mansilla para el confuso período sarmentesco; *La gran aldea* de Lucio V. López, *Juvenilia* de Canó y la inesperada obra de Cambaceres para la época posterior a la capitalización de Buenos Aires; *La bolsa* de Martel para el momento perplejo del 90; *El libro extraño* de Sicardi y *Teodoro Foronda* de Grandmontagne para la última década del siglo; Payró para el final de los satisfechos gobiernos de Roca; ciertas obras de Gálvez y algunas de Arlt para el período trigoyemiano o para el oscuro hiato de la revolución setembrina.

En toda esta línea de la narrativa argentina la relación ambiente histórico/autor-libro no se da simplemente como una vinculación premisa/consecuencia. No. Sino que en todos los casos hay una permanencia constante y evidente de la causa histórica en el efecto literario: quiero decir que la historia no se da como un simple impulso — casi una causa física —, sino como una continuidad temática, ambiental y de problemas. Porque si se tratara de un simple impulso inicial, no se podría explicar la totalidad — en este caso, la novela — por esa causa momentánea y puramente incidental. En cambio, por tratarse de una causa persistente, resulta posible interpretar cualquiera de las obras insertadas en esa línea partiendo de su correspondiente causal histórica.

Dentro de este enunciado, por lo tanto, si se considera que Benito Lynch (1885-1952) aparece como el testimonio del campo argentino en el período siguiente a la época roquista que concluye en los primeros años del siglo XX, se tiene una pauta decisiva para orientarse dentro de su obra.

Al abrirse el nuevo siglo las circunstancias configuran el panorama interno de la Argentina. Por una parte, la conquista del desierto al ser llevada a sus últimas instancias está definitivamente concluida; y, por la otra, con la sucesión al gobierno de Quintana (1904-10), se llega a una culminación en materia imigratoria (1). Ambos datos son, sin duda alguna, los que condicionan los cambios más importantes provocados en el campo argentino: la división de la tierra despojada al indio y la aparición en forma sistemática del elemento extranjero en la campu-

tizo. Y algo de eso existe en Gálvez: de *La maestra normal*, de *Nacha Regules*, de *Historia de Arrabal*, de algún otro de sus libros, se desprende a ratos un olor a humanidad, triste, pegajoso, que reconocemos. Una vida que, por cierto, excede las intenciones de Gálvez; sin elaboración, pero verdadera. Es en ese sentido (tal como pasa con Carriego) que se puede decir que en él está, en borrador, un principio de nuestra literatura. Eso comprende, más que los datos reales que nos transmite, cierta forma de sentirlos, de palpar la vida, de pertenecer a ella, que nada tiene que ver ni con las filosofías que ha ido adoptando, ni con las que él puede creer sus opiniones, sino con algo más elemental, más cerca de la raíz: de ese gusto turbio, sentimental, que hace de sus novelas algo más cerca del dato aprovechable que de la obra que preaiva de los datos de su costorno. Es decir, que su obra, como la de Carriego, como el tango, es más bien señal — o parte — de la realidad nuestra aprovechable estéticamente, que arte que haya utilizado esa realidad.

MARTA C. MOLINARI

ña, especialmente en la campaña bonaerense.

Correlativamente — y es lo que me interesa señalar — el gaucho pierde de modo paulatino su carácter nómade para transformarse en un elemento sedentario despojado de sus atributos heroicos; se ve sometido así a una ley, se encuentra ligado, vinculado a las cosas y comienza a sentir que tiene que abstenerse, lo que lo está vedado, que hay una serie de convenciones que traducen un orden virtual. Es decir, que en Lynch se da un gaucho convencional, domesticado, localizable, accesible, al ir desapareciendo el mito y lo irracional para convertirse en un hombre que se va enfrentado a una comunidad avasalladora y a todos los problemas que ella acarrea consigo. Y precisamente ese signo comunitario va a señalar como invariante de la novela campesina de Lynch la reciprocidad — cosa previa y diversa de la solidaridad — que conformará en sus diversos aspectos (mando, comercio, propiedad, familia, amor) las anécdotas totales y lo puramente epi-

(1) Dentro del largo período roquista iniciado en 1880 y que se suele presentar como una unidad, se pueden señalar seis etapas determinadas en base a un elemento exterior, sin duda — la presidencia —, pero que en el organismo político de nuestro país es decisivo por el predominio de grupos o por pugnas entre civiles y militares o entre porteños y provincianos: la 1.ª etapa se extiende del 80 al 86 de exclusivo predominio de Roca en base al apoyo de los gobernadores, muy especialmente el de Córdoba, su conueñado Juárez Celman; la 2.ª etapa, del 86 al 90, bajo la dirección paulatinamente indiscutida de Juárez, que marca el consiguiente alejamiento de Roca; del 90 al 92 — una 3.ª etapa — señalada por una revolución eminentemente porteña pero que Roca canaliza en su beneficio a través de la ambigua procuración del porteño Pellegrini, cuyo origen influyó cada vez más del 92 al 95 con el predominio porteño de Luis Sáenz Peña y la separación del roquismo que culmina con la revolución radical bonaerense del 93 y con el ministerio también radical bonaerense de del Valle; pero con José Evaristo Uriburu — salteño — el movimiento pendular regresa hacia Roca hasta 1904, marcando una 4.ª etapa. Con Quintana la conclusión del poderío de Roca es definitiva y se inicia así una 5.ª etapa. Baste recordar el discurso de recepción del mando el 12 de octubre de 1904 en el cual Quintana contestó a Roca: "Si tenemos el mismo espíritu conservador, no somos camaradas ni correligionarios, y hemos nacido en dos ilustres ciudades argentinas más distantes entre sí que muchas capitales de la Europa." Es curiosa la similitud cronológica y física entre Quintana y Eduardo VII, a quien el argentino se le parece incluso en ese dandismo y esa disponibilidad de viejo heredero que coqueta con las rígidas formas imperantes bajo su antecesor. La 5.ª etapa del roquismo se prolonga con Figueroa Alcorta (1904-10), corobés, sí, pero que juega políticamente bajo el influjo de Pellegrini cada vez más alejado de Roca, y culmina con Roque Sáenz Peña (1910-14) porteño y definitivo y consciente sepulturero de ese Régimen que titubeó ante la posibilidad de sobrevivir una 6.ª etapa bajo el mandato del provinciano de la Plaza (1914-16).

sódico.

De ahí que resulte evidente la no soledad de los gauchos pintados por Lynch: el campo, la naturaleza desierta, lo puramente vegetal o mineral desamparado, el panorama inmóvil, no está presente a lo largo de sus obras con su táctico poder, sino que se hace presente de pronto, incidentalmente, abruptamente. Es que la soledad misma, ese elemento determinante de lo épico en la literatura y en la realidad argentinas, el hombre solo, el habitante en tremendo monólogo frente a la naturaleza desaparece o, a lo sumo, se disimula diestramente en el resero, ese trabajador singular que describe Güiraldes.

Pero la implacable presencia de la comunidad hace surgir en cambio otro juego, una dialéctica dramática, plural, en la que generalmente el gaucho de Lynch es vencido o se frustra al intentar ubicarse dentro de aquella (2). Juego dramático, diálogo vital que aparece significativamente marcado por el amor — brutal o tierno — y la consiguiente jerarquía acordada a la mujer, elementos desconocidos en su sentido cabal dentro de la épica gaucha representada en especial por *Martín Fierro*. Porque sobre Lynch, en efecto, pesa mucho más lo ambiental, lo colectivo, todo el clima de lo comunitario que lo estrictamente individual.

Y es en función de estos valores, que el gaucho de Lynch al toparse con el social supera en forma definitiva la vida primaria en que se dedicaron Fierro y el sargento Cruz, para dejar atrás en que una buena vez aquella vida a la intemperie, tan atrás como el recuerdo de la tapera de Vizeacha o como los techos de junco de los ranchos primitivos.

La problemática de Lynch gira por lo tanto en torno a esa adscripción del gaucho y de la pampa ante lo social, ante lo que se le enfrenta, ante el grupo que se le impone, delante de ese "progreso" traído por la época roquista que al avanzar en forma total, ni siquiera deja el recurso del desierto para huir y evitar ese gigantesco Leviatán que crece incommensurablemente, porque toda la tierra está ocupada. La obligatoriedad se impone en ese momento en todas partes, hasta en el ejército, que mal o bien había otorgado la posibilidad de elegir: quien no quería tirarse de héroe desertaba y listo. Pero la alternativa como posibilidad, como direcciones diversas y contrapuestas, como incesante disponibilidad, pierde su vigencia. El gaucho alzado desaparece así de la realidad histórica y consiguientemente de la novela testimonio; sólo le queda como única salida el final planeado por Güiraldes en *Segundo Sombra*, cuyo protagonista prefiere quedarse solo y hundirse en la inmensidad del campo como si rechazara esa comunidad progresiva y áspera con un seccorán "No, gracias". Aunque eso ya no sea huida ni gesto rebelde; apenas si el escamoteo a una situación que se torna implacable

II

Son, pues, los gauchos enfrentados a lo gregario, al problema de la comunidad y a todo lo que ésta trae aparejado con su orden propio y sus jerarquías, lo que Lynch describe a lo largo de sus libros. Así, en *Los caranchos de La Florida* (1916), la figura del patrón surge imponente desde un comienzo con todo el poder que se transmite a los objetos de su pertenencia ("... La silla del patrón! ¡Cuántos gauchos compadres habrán palidecido en el espacio de treinta años ante aquel mueble modesto...") que enuncia el orden y la jerarquía de aquella *lejana comunidad* testimoniada con la llegada del hijo, con quien está de acuerdo en todo lo que sea violencia y agresión al gaucho.

El poder se organiza así por delegación en un curioso "sistema catenular" no tanto por eficiencia como por irresponsabilidad: los culpables siempre se localizan — están ahí, ahí nomás, son esos —; los verdaderos responsables, en cambio, son "los otros", ubicuos, insalibles. Ese poder, sin duda, actúa dentro de un ámbito bien delimitado pero en una forma inesperada; es decir, la

(2) Lo opuesto a la frustración de los personajes de Lynch sería el acomodamiento tramposo y burlón del *Luchito* de Payró; pero que en su misma malicia y hasta en sus propios escamoteos oculta su definitivo fracaso social frente a la comunidad.

jurisdicción concuerda con los límites cerrados de la estancia, pero la única codificación es el absurdo o — a lo sumo — las ganas. Toda la responsabilidad, por lo tanto, resulta inversamente proporcional a la jerarquía: es la "ley del embudo" u "ordenanza del gallinero". Que en nuestro país es tradición vigente y cuyo primer axioma enuncia que se la aguanten los de abajo. Y dentro de la cual la ley es pretexto y el mando, ventaja.

El hijo del patrón, por su parte, se enfrenta a la pampa dominado por una sensación de reconocimiento que resulta descarada posesión y no desobediencia; un superficial amor loci que es lugar común en nuestra literatura desde *La sombra del convento* hasta *La habitada* pasando por *Raucha*, *Zoigibi*, *El caballo y su sombra*, *La torre*, y que unas veces se encubre en una engolada melancolía o en una exagerada satisfacción y otras en una perpleja inercia o en una falsa comprensión, pero que en ningún momento llega a configurar esa primitiva geomancia que se encuentra en Rómulo Gallegos y en algunos narradores brasileños (Graiciliano Ramos, por ejemplo) y que otorga a las cosas, a las pequeñas cosas, un valor mágico teñido de una sugestión que solamente — eso sí — es valdeira para el habitante, para el hombre de abajo, para el humillado.

Con todo, también para los gauchos de Lynch sus recintos resultan detalladamente explorados en la cotidianidad; correlativamente, toda posibilidad épica o de aventura está descartada entre ellos en tanto lo imprevisito o el súbito acomodamiento ante lo inusitado no se pueden dar ni se suponen; y hasta en el detalle de sus utensilios, el cuchillo por ejemplo, se anulan en sus posibilidades inesperadas al trasmutar su calidad de arma — ejercicio episódico e ilegal — en herramienta — uso de constante licitud.

El hijo del patrón, en cambio, después de reconocer esa tierra sometida, la estima como a un campo de aventuras con toda la insatisfacción que le han dejado Europa, la ciudad y la propia comunidad de la que es miembro y a la que representa; y en ese campo que le pertenece, que le obedece, no existen ni vislumbra término para sus proyectos concebidos con toda la pedantería de la ciencia progresista y que en el fondo no son sino *ganas* y peligros latentes para los gauchos, quienes ya merodean "deseosos de saber algo sobre ese nuevo patrón que les ha caído del cielo y que todavía es para todos como un misterio preñado de amenazas...". Su libertad resulta así identificada con el cúmulo de actividades que se propone; es decir, su libertad tiene significado en la medida en que no se ha cumplido.

Por otra parte, esos mismos gauchos ante quienes el patrón viejo, el dueño de la tierra, constantemente necesita ratificar su poder evidente con reiteradas agresiones (al chino Mosca, a Saldalio, al resero), toleran toda esa situación con una voluntad de aniquilamiento en que dolor e injusticia se disuelven en resignación que, al disponerse a aceptar lo inevitable, se torna paulatinamente *imposibilidad* y hasta *convivencia*, en tanto no sólo es aceptación fatalista de una realidad, sino su justificación y su realización. No ya la huida de la inercia, sino el hundimiento, el ambiente, el sí definitivo. Incluso su trabajo, que en la épica gauchesca había participado del alarde y de la diversión, empieza a organizarse, a dejar de ser un elemental ejercicio constancial con su vida corriente para articularse en una disciplina. La fiesta deviene compromiso y el ámbito lúdico se liquida con el horario. La nueva actitud del gaucho surge así como corolario del ámbito de la estancia, de la arbitraria parcelación de la tierra, *corrada* legalidad donde si no existe el mal — la actividad en el mal — es por la imposibilidad de encararlo, por la negación de la libertad.

Contrariamente, en los únicos casos en que la naturaleza se hace presente *sin límite* alguno, el hombre que impone la ley se queda solo, a la intemperie (capítulos V y VI), toda su legalidad se tambalea y surge de improviso, en una regresión temporal, lo épico y lo heroico.

Como contraparte de la rígida ley de *La Florida* aparece *El corazón*, que hasta con el nombre intenta componer una antítesis

tan evidente como simplista, pero cuyas costumbres relajadas no suponen de manera alguna la salvación de la forzosidad, del sometimiento, porque en toda esa turba de gauchos no hay ningún elemento de voluntad moral, de ética, que realice la libertad. El hecho de que no estén presentes el mando, el orden, la reciprocidad o el horario, no significa que la inercia de los gauchos desaparezca; y si no hay *resignación*, pues no existe un patrón agresivo, sí existe una *impasibilidad* que acozula. Y si bien los gauchos de *El cardón* se desinteresan del dominio exterior y de la legalidad extraña y progresista de la época, ambos poderes se alzan allí, en el límite, en el alambrado, y su inicial afirmación de libertad se anula en los mismos sujetos; y aun cuando existe dentro de ese ámbito una libertad de elegir, la elección no se realiza. Está presente la disponibilidad, no así la determinación; hay, en fin, posibilidades, pero en ningún momento resolución.

Y si el capataz de *La Florida* es el único —dentro de ese grupo de hombres inertes— que reacciona violentamente, no es porque desbarate o intente perturbar la legalidad del patrón, el orden impuesto por la comunidad, sino porque él es precisamente quien ha entrado más al fondo de ese complejo y conoce las reconditeces y juega con ellas; es el gaucho asimilado a la social —trágicamente, sí—; él es el que se ha comprometido más de esa jerarquía reciente y quien mejor la acata. Es el verdugo.

### III

En *Raquetá* (1918), la siguiente novela de Lynch, la estabilidad de los nuevos valores urbanos que se van ordenando en la campaña, presenta tal solidez que el protagonista-narrador, autor teatral de éxito disfrazado de gaucho (3), se puede desplazar libremente dentro de ese complejo ambiguo y, por veces, grotesco y asinetado.

Es que en esta obra el campo, la pampa, se trueca en un término ideal, en un ámbito lúdico de vacación o de ocio y cuya legalidad, además de participar de otros valores, permite constantemente el libre juego de los que se son propios; se abre así a lo inusitado, a la aventura, al *hecho* nuevo ejecutado por el protagonista —únicamente por el protagonista— adquiriendo lo fáctico una importancia singular, en tanto que en la ciudad (el auténtico ámbito de aquél) ese mismo elemento no aparece. La ciudad resulta por contraposición lo no-fáctico, lo definitivamente ordenado, la hierática fuente de la ley, lo inamovible, donde nada ocurre que no esté previsto, donde acontece siempre lo mismo. O lo que es igual, donde nunca pasa nada.

¿Y cuál es el último término de esta aparición del *hecho* en la vida campesina del protagonista? Su existencia se da en el campo, allí es donde *se siente vivir* ("...yo iba al campo por placer, para revivir sensaciones de la niñez, para embriagarme de naturaleza...") en virtud de ese *reconocimiento* ya sindicado como lugar común en nuestra literatura: el campo es el ámbito de la autenticidad, y, por contraste, la vida ciudadana surge como una apariencia, como una no-vida. Correlativamente, el signo fáctico de esa vida campestre, por su profundidad, por las connotaciones auténticas que carga, llega a valer como algo fundamentales en su realización por una mayor participación de los hechos como suma de contingencias, como logro de una mayor libertad. La disponibilidad resulta así uso cotidiano del cuerpo, y el ejercicio, ratificación de su voluntad. En síntesis: *la vida del campo aparece como la única, la esencial, la verdadera*.

Pero en esta táctica oposición campo/ciudad no hay involucrado un elogio de la vida rural como cosa descañada, "el aldea" de la tradición clásica. No. Sino todo lo contrario, porque lo que interesa en esa campaña es la faena, el quehacer. Ahora bien, el ambiguo trabajo del protagonista, no impuesto sino elegido, transferible y reversible a la vez, también resulta una comprobación en su despliegue deportivo —una comprobación por el ab-

(3) La reminiscencia entre el título de la obra del personaje de Lynch —"Las fieras blancas"— con "El malón blanco" de Vicente Martínez Cuitiño, estrenada exitosamente en 1912, me resulta indudable.

surdo, claro está— de la estabilidad de la nueva ley campesina: ya no es sólo el trabajo ciudadano, sino hasta su recojido ámbito lúdico el que prevalece; la pampa ya no resulta agresiva, sino placentera; ya no exige la instalación definitiva, sino que hasta en la resignación de sus habitantes resulta valdeera la *temporada*, la vacación que no ha sido motivada por el prestigio del exotismo, sino por la búsqueda de un contacto con la terca realidad y por una urgencia por gastar el cuerpo ("...Todo me interesaba, en todo me metía..."); aunque por momentos esa actividad se transforme únicamente —y en virtud del tono grotesco de la obra— en efectista destreza de héroe de folletín.

Pero aun cuando ese tono predomine a lo largo de la novela, la *situación sometida del gaucho* se hace evidente tanto por esa reducción al absurdo que es la fingida relación del protagonista ("...nosotros los pobres somos lo mismo que los perros...") como por la constante y ridícula violencia del patrón. Y aún en el ánimo del narrador-protagonista, apenas si tangencialmente comprometido en la gravedad de toda la situación, se insinúa como corolario, como natural polarización patrón/gaucho, libertad/sometimiento, irritación en aumento ("achamiento" paulatino, una antipatía creciente frente a un mulato "bajo y lampiño"). Polarización que ya se ha tipificado en la clara reiteración del patrón —mayor Grumben = Francisco Suárez Oroño de *Los curunchos*— frente al peón —mulato = Cosme de *Los curunchos*.

También las constantes *épica* y *heroica* surgen abruptamente en la *soledad* del protagonista frente a la *naturaleza* desbordada, ante la quemazón. Y tan evidente y tan necesaria es la conjunción de estos dos últimos elementos para lograr aquellas notas, que Lynch la provoca con un recurso elemental cuando, inusitadamente, el patrón le requiere al protagonista-narrador sus propias trebejos de fumar obligándolo así a partir hacia "las casas" en medio del fragor del incendio.

Resulta innegable, por consiguiente, que la nueva legalidad urbana se ha impuesto de tal manera como el orden virtual de un ideal imperante, eficaz y acatado, que su realización progresiva ha logrado una suerte de perfección que requiere como cosa imprescindible la violencia, lo inusitado o el cataclismo para que los antiguos valores reaparezcan con su tremenda y tramposa eficacia.

### IV

*Las mal llamadas* (1923) marca un paréntesis dentro de la temática y —consecuentemente— dentro del resultado de la obra de Lynch. Y digo consecuentemente, porque si el signo de la obra de este novelista es el tema gauchesco o campesino, esta novela se singulariza por su tema ciudadano; si obtuvo Lynch dentro de aquella corriente un *resultado* estético, en esta obra en particular, el saldo es negativo: los personajes —que en Lynch casi siempre resultan eficaces en virtud de la tipificación— desvaídos; la anécdota —que generalmente provoca la tensión en la novelística lynchiana— inocua; y el clima —que por una alusión continua, acumulativa, en las novelas campesinas se obtiene como presencia— inexistente.

Aquella correlación (que puede señalarse como una constante dentro de la novela argentina) y que supone el logro dentro del tema *campo* y el fracaso dentro del tema *ciudad*, configura un fenómeno que bien se podría llamar "complejo de Anteo".

Son varios y significativos los casos dentro de nuestra historia literaria como para que no llamen la atención: así tenemos el logro estético de *La guerra gaucha* de Lugones y el fracaso rotundo de *El ángel de la sombra*; el resultado positivo de la cuentística de Quiroga, cuyos temas se desarrollan en la selva misionera, y el franco desastre de las novelas que ocurren en ambiente urbano —*Historia de un amor turbio*, por ejemplo—; *Todo verdor perecerá* de Mallea frente a *El vínculo*; *Lago Argentino* de Goyanarte, frente a *Lunes de carnaval*; *Sagrado Sombra* de Guiraldes frente a *Raucho*; y así otros. La lista podría seguir.

¿Las razones? ¿Cuáles son las razones de este persistente fenómeno literario que podría ser llamado *complejo de Anteo* en vir-

tud de esa fuerza que parecen adquirir nuestros novelistas en contacto con la tierra?

Las razones —en general y dejando de lado las sobadas y faticosas de "lo imponderable" o "lo telúrico" que enunciadas así explican todo y no explican nada— me parece que se limitan a dos: La primera se da con mayor evidencia en la novela urbana, donde la falta de esa violencia elemental o del clima primario o del choque brutal de los protagonistas obliga al novelista a profundizar en el alma y en la psicología de los personajes, intento que casi siempre se frustra y cuya excepción es —sin duda alguna— Roberto Arlt. Ahora bien, dentro de este primer planteo, habría que distinguir: a) la frustración del novelista "letrado" que no se anima a asumir la tosquead idiomatica urbana (Mallea); b) el fracaso del novelista "vital" que carece de los elementos culturales como para afinar la asunción de esa tosquead idiomatica (Verbitsky). La segunda razón surge en forma constante en la novela rural, donde de inmediato el escritor echa mano de ese elemento eficazísimo que es la naturaleza, que actúa en el juego novelístico como personaje principal y que, por momentos, anula todo otro competidor.

Tenemos, por lo tanto, dos zonas novelísticas perfectamente deslindadas: la negativa de la ciudad y la positiva de la tierra. Esquema que —con todas sus limitaciones inherentes— resulta iluminador de estas dos corrientes de la narrativa argentina.

Pero conviene señalar de paso que, si bien ese logro de la novela rural se obtiene generalmente en función de la presencia de la naturaleza, de "lo que está ahí", de lo que no ha sido transitado estéticamente, este elemento (que en ciertos casos no pasa de eficazísimo y primario recurso) no ha sido cultivado o transformado, limitándose a ser lo que *se ha puesto*, y que evidencia de un modo terminante al par que un logro, una limitación. Limitación para crear, en tanto estos novelistas —los novelistas del campo argentino (Mateo Booz, Carlos Quiroga, Ernesto Castro, Federico Gauffin, Domingo Barreto, Guidío Kramer, César Carrizo, Diego Oxley)— no se han sentido competidores de esa naturaleza, sino que se han limitado a ser sus cronistas, sus comentaristas, sus servidores o sus modestos y más o menos eficaces epígonos. Trabajando con lo peculiar han persistido en eso para diferenciarse, para lograr personalidad, concluyendo por hacer una *literatura de pura diferenciación*; es decir, de insistencia y sobrevaloración del tío, del acento, del dicho, del refrán, de tal o cual planta o animal, todo lo que a *primera vista* es singular. Ahí estaba su ser y su término: ambos inconfundibles, revertidos sobre sí y completos. Se escribía "burucuyá" o "cocoayo": eso era lo real y había que entenderlo. Y el resultado fue una literatura provincial sin trascendencia alguna o la trascendencia con vocabulario al final en la categoría de "curiosidad" (*El río oscuro* de Alfredo Varela p.e.). El proceso de diferenciación del comienzo estaba así penosamente logrado.

Frente a esta situación, la única salida que puedo vislumbrar es el intento de *cultivar la naturaleza, creando una cultura en la que la presencia del hombre se imponga para no permitir que los tipos humanos continúen siendo simples accidentes. Crear un mundo propio, del hombre impregnando de humanidad todo nuestro contorno, sin cejar en ese dramático "movimiento natalicio" para liquidar de una vez por todas la actuación absorbente de la naturaleza como protagonista a la vez: que sea como "deus ex machina" que ha configurado una novelística que apenas se levanta del costumbrismo más elemental. Con otras palabras: dejar de hacer una literatura de cosas (mates, caballos o ponchos o esquivinas y melenas cuadradas que, al fin de cuentas, es lo mismo), prescindiendo de ellas y otorgándoles su verdadero valor porque no son sino ayudas, ingredientes o excusas, para pasar a hacer una literatura de hombres, pero de hombres que no estén sometidos a fuerzas inefables o a determinismos orgánicos o psíquicos, o geográficos o alusivos (4) sino de hombres que se vayan haciendo a sí mismos y a su contorno, utilizándose a sí mismos y a todo lo que nos rodea. Sin complaciente optimismo ni pessi-*

mo pesimismo. Sin creer en "destinos gloriosos" ni en "peccados originales". Sin nacionalismos carismáticos. ("—Somos los elegidos") ni pecaminosos ("—Nosotros somos los condenados"). Porque en esas dos actitudes hay una sospechosa satisfacción. Porque lo único que cabe es una suerte de voluntarismo crítico; lo primero para no anegarse en la inercia y lo segundo para no chapotear en un activismo inoperante o en un fideísmo inocuo. Una literatura de hombres, en fin, dispuestos a conjugar su libertad para obtener su cultura.

### V

En "*El inglés de los güesos* (1924), la constante de lo *sedentario* que aparece a lo largo de las novelas de Lynch, determina la vida en los "puestos", lugares donde se concentra toda la existencia del gaucho, donde —incluso— el mismo gaucho aparece "puesto" (valga el juego de palabras) más con un sentido definitivo que con el de reciente ocupación, en tanto esos sitios señalan el punto terminal del nomadismo liquidado definitivamente en virtud de ellos mismos como pivotes vitales, como *loca* a los que el hombre de la pampa argentina se halla vinculado en forma total. Que ya no significa lógicamente el "bien perdido" del *Martín Fierro*, pero tampoco lo allegado, lo conquistado, sino lo concedido. Si antes era la desposesión el signo fundamental, ahora es la concesión, la condescendencia. Pero es ahí —con todo— donde el hombre campesino vive *confiado*, en normalidad, sometido al nuevo dogmatismo que se le ha impuesto o, mejor aún, que ha sobrevivido después de una violenta transición.

El "puesto" real de esta novela se llama significativamente "La Estaca" o, lo que es lo mismo, el pedazo de madera encajado en la tierra y que generalmente marca un límite o inicia y afirma la construcción de una vivienda, detalle que contribuye a evidenciar aún más esa dependencia del hombre respecto de la tierra.

Este puesto aparece perdido en un rincón de la estancia que se llama como un detalle significativo más "La Estancia" o "La Estancia Grande", de forma tal que pareciera que Lynch hubiese querido insinuar un arquetipo de establecimiento campesino, abstrayendo un tipo ideal de estancia que por sus características pudiera servir para cualquiera de los de su especie o para esos gauchos esquemáticos sometidos a esquemas.

Y tan en función de esos gauchos definitivamente convertidos en seres sedentarios está esta novela, que el autor crea la contrapartida del puesto "La Estaca" —habitada por elementos positivos— con la descripción minuciosa de la vida, detalles y seres del "puesto 2 de la estancia La Indiana", habitada contrariamente por elementos negativos. Las simplificaciones en base a polarizaciones —entonces—, los paradigmas con cierto aire didáctico, el tono moralizante que intercala una ética casera o simplemente ñoña (Cap. XXV, con motivo de Pantalón) prosiguen.

Pero, de cualquier manera, en ambos lugares aparece el gaucho sometido a la vida del pequeño grupo social donde difícilmente se conoce la cooperación y cuyos restos de nomadismo dan como resultado no la emulación —forma elemental de la acción conjunta— sino su pecado más típico: la envidia. Quizás el resentimiento desfigurado por la táctica pero lúcida domesticación indígena, pero que corroe a esas familias enfrentadas y que les impide concertarse en una comunidad organizada; la envidia que, cuando el gaucho era nómada, tenía valor de odio, de rencor, de rabia, pero que en la vida sedentaria del "puesto" se ha acopiado hasta quedar reducida al roce constante, a la comparación sempiterna, a lo que produce ese pecado pasivo, esa culpa cobarde y pequeña incapaz de crecer, estéril, que necesita ser constantemente alimentada y mantenida. Esa mutilación que se alarma con el

(4) Un obrero puede ser un líder sindical o un "emmiro" y un príncipe, puede optar entre ser portero del "Balalaika" o místico revolucionario; un americano, morir en la manigua o vivir en Niza. Un paranoico —incluso— puede ser exhibicionista o jefe de un estado.

crecimiento ajeno. Y que hurga y escarba las pequeñas alcas de esos "puesteros" en constante vigilancia. Esa estática envidia de la que no se puede decir que "cada día es mayor" como se dice "cada día odio más". No. La envidia de esos puesteros de "La Indiana" es un pecado que se oculta, de agazapados, de pasivos, de gente estacionada, definitiva y dolorosamente "puesta" y empequeñecida. De gente sometida que "paga con la misma moneda" en virtud de esa *reciprocidad* señalada como constante. De gente mezquina que se lacera en un silencio recíproco. De gente reducida.

Y dentro de esta bastarda dialéctica, mister James Grey —el inglés de los huesos— y Santos Telmo —el pretendiente de la protagonista—, determinan la culminación del término ciudad-campo, llevando sus características de incomprensión a la burla, al sarcasmo y al crimen en una perfecta polarización de elementos: así, si el gauchito es violento, el inglés paleontólogo resulta flemático, y si éste tiene éxito en el amor, aquél fracasa lamentablemente; si el rústico es inculto, lógicamente el ciudadano resultará un exquisito; en tanto Lynch, al no conformarse con computar el gauchito al criollo de ciudad, tiene que recurrir al representante de una capa superior de cultura, reservando al ciudadano argentino al triste y tosco papel de patrón, en el que recarga como nunca los valores negativos. Patrón que —por sobre todo— es *inviolable*: su poder ni se cuestiona ni es sometido a reflexión; su persona resulta tan intangible como lejana y su presencia tan constante como arbitraria. Es decir: *resulta inmutable en tanto es inapelable*. Él es la "última ratio" de cualquier proceso. Como en las civilizaciones primitivas las imágenes de todos los reyes se parecían a lo largo de la historia, así con los diversos patrones de Lynch: hay, por lo tanto, un solo "rey-patrón" que ni se altera ni concluye.

Empero, la insistencia en esa distorsión ley-privilegio, orden-tropía, investidura-franquicia, proyecto-deseño, concluye por bastardear la imagen del patrón, y así lo vemos aparecer dando órdenes telegráficamente (ratificación de la constante legalidad poderosa y lejana), habitando en "su casa de la avenida Callao", cargando un sobrenombre ridículo y viviendo con una mujer a quien llaman con un mote grotesco. En esta fugaz aparición, su personalidad surge connotada falsamente como resultado de su soledad: al querer obtener una mayor comprensión, las connotaciones aparecen extensas y superficiales, y al generalizarse, resultan tramposamente tipificadoras: "vibró de concupiscencia"; su mano es "alevosa y villana"; prodiga un "ultraje hipérita" y hace un "guiso intencionado y libertino". Y si el patrón argentino aparece con estos rasgos ridículos de villano clásico o de judío de hojita fascista, otro tanto le ocurre a su *alter ego*, el administrador de la estancia.

De esta manera Lynch menoscaba el resultado novelístico de la ubicación y descripción del gauchito sedentario, al juzgar con ese aparente afán moralizante de escritor noble-que-está-a-favor-de-los-desvaldidos-y-de-los-pobres-pero-orgullosos-gauchos-de-nuestra-patria-joven-y-grande, y al sumar elementos que desbaratan el juego narrativo. Deforma a uno para anechar al contrario; es decir, favorece a una parte en perjuicio de la otra; hace surgir la *calificación* antes de que se conjunge la *conducta*; los personajes no son libres proyectos sino rígidos a priori; no eligen algo sino que se atienen a algo. Y ese desequilibrio intencionado masno que se atiene como un desprevencido jugador de esmoquer que nivelara la mesa para facilitar una única carambola sin advertir el desbarajuste del resto. Y así tenemos que, cuando Lynch opina a contrapelo de su eficacia como narrador, obtiene un resultado que desnaturaliza su verdad por su resolución anovelística. Una verdad que coincide con los hechos pero que los desnaturaliza al tomar partido en la forma en que Lynch lo hace, que es partir la realidad y poner el acento en una parte de sus elementos constitutivos. Esa acción necesariamente tendría que conjugarse a través de los personajes para que fuese válida novelísticamente. Es decir, tendría que brotar en una forma natural de las situaciones y de manera alguna del autor que se asoma al texto y aplaude o reniega en actitud típica de espectador. Del autor

apuntalado en certidumbres frente a los datos exteriores de su propia novela. Eso sería tan burdo como retornar a los recursos de ciertos teatros por cuyos costados aparecen carteles "aquí reír", "ahora aplaudir", "silbar al villano", que no son otra cosa al fin de cuentas que certezas, imposiciones o soluciones dadas. El escritor no es una cápsula, no, pero su estallido debe *tender a todas partes*. Esa humanización de nuestro contorno de que hablaba, se dará como resultado de esa intervención y de la incertidumbre frente al resultado consiguiente. Pero de la intervención de *novelistas que se eluciden por medio de sus novelas y no de los que eluciden a sus novelas*.

## VI

En *El antojo de la Patrona*, novela breve de 1925, reaparece el reiterado arquetipo de patrón ideado por Lynch y que ya se conoció en el Francisco Suárez Oroño de *Los caranchos de La Florida* y en el mayor Gruben de Raquela. El resentimiento que esta figura comita en el gauchito, reemplaza al antiguo odio por la autoridad civil o militar y es una muestra más de la sorda reacción que se agazapa en esa gente domoñada. El odio de que hablaba era un sentimiento que no suponía la correlación, el precedente y mucho menos el encauadre. Siempre rebalsaba. Canalizado —en cambio— se adultera en el *resentimiento*. La única que lo aplaca, que calma su exceso es la *justicia*. Ahora bien, bajo su vigencia toda desmesura se aniquila, pero bajo su correlativa deformación, bajo la *injusticia*, no hay desborde sino enquistamiento. Quiero decir: resentimiento. Por lo tanto, los nuevos límites imponen al campo y a su hablante además de marco y condición, código y trampa.

Al margen de la relación entre los protagonistas —donde ya se pone claramente de manifiesto lo *conyugal* con sus alternativas, sin duda, pero nunca con la frustración tremenda de la época de *Martín Fierro*— surge la típica vida sedentaria de la estancia recién organizada, cuyos dueños son colonos nuevos que festejan "su primer éxito de trabajadores", inconfundibles ejemplares de los que avanzan sobre el campo y le imponen su compulsiva legalidad urbana, su justicia como equivalente de limitación, de hunde funcional dentro del cual dos dimensiones de lo justo ("a cada uno según sus necesidades") y "a cada uno según su rango") se contraponen y excluyen, obteniendo —eso sí— nada más que una conformidad externa, cosa muy diversa de la comprensión y adecuación subjetiva a la ley.

En la otra novela corta de esta misma época, *Palo verde* (1926) los elementos señalados como constantes en la obra de Lynch, se repiten. Así, aun cuando el establecimiento campesino donde acontece la narración se llama "La Colorada", por momentos pierde su individualidad diluyéndose en el genérico "La Estancia", como si constantemente se le impusiera a Lynch ese hecho significativo y concreto: *la estabilización definitiva del gauchito argentino en ese tipo de establecimiento ganadero*. En cuanto al patrón, prosigue con sus características de hombre tremendo, características similares a las anteriores pero acentuadas en grado tal que involuntariamente sugiere el arquetipo grotesco, la maquieta y cuando aparece se le llama nada más que así, "el patrón" y su nombre —Don Cosme— bien podría ser cualquier otro, en tanto su personalidad responde a la de una abstracción conccionada en función de comunes denominadores, que ya resultan desvalidos, insignificantes: agresividad, violencia, poder, acción rectilínea, vocabulario reducido, etc.

En lo que se refiere al gauchito sometido —Sergio, el desventurado protagonista— pone de manifiesto por una vez más ese *poder invisible de la comunidad lejana* que lo ha dominado definitivamente; cuando mata ya no incurre en una "desgracia" sino que comete un crimen, porque la irresponsabilidad de la tolerancia ya no justifica a nadie. Lo aleatorio está liquidado y cada acto tiene su sanción. La forzosidad, la determinación —por lo tanto— no sólo someten su libertad, sino que la anulan, en la medida en que no puede decidir por sí y en tanto su personalidad desaparece hasta no poder actuar. Lo que no quiere decir que la

sociedad influya con un valor de destino fatal gestor de seres que marchan a su perdición como llevados por un signo oscuro. No. El fatalismo no existe en tanto lo social aparece como algo activo y atentamente coactivo. Es decir, ese gauchito no tiene incertidumbres, todo puede ser explicado, todo tiene ahora su causa y su necesidad puede ser señalada, él puede estar seguro. Ahora bien: posee la penosa fortaleza de que todo lo es adverso.

## VII

*El romance de un gauchito*, (1930) marca la etapa final del desarrollo novelístico de Lynch: las constantes señaladas repetidas veces a lo largo de sus obras anteriores también aparecen, pero con una evidencia mayor en virtud de la longitud inusitada de esta novela que provoca en el que lee un ambiguo pudor al advertir que lo que se repite no es obsesión empuñada, sino un recurso, un truco disimulado. Tenemos así que el ámbito social donde transcurre la vida del *gauchito sedentario*, la estancia, se da en función exclusiva de lo arquetípico, como algo inmutable, casi preexistente, como si se hubiera querido insistir una vez más en un paradigma en el que se funda confiadamente y al que se remite como placidez alguna complacencia inculso. Respecto de la constante *reciprocidad*, el amor, desde cierto punto de vista sin duda esquemático, se despliega con la confeccionada espontaneidad de la relación de un juego inverso al de *El inglés de los güesos*, en tanto el personaje no campesino que tiene resabios de ciudad y a quien se considera "forastero", es una mujer que hasta en el detalle de su mayor edad se enfrenta al gauchito joven, ingenuo y enamorado. Y si bien al final esa relación parece resolverse favorablemente, el interés psicológico está significativamente por el fracaso, el fracaso amoroso del habitante del campo ante el recién llegado de la ciudad, marcando la *adecuabilidad*, pero también la adecuabilidad frustrada. Y la señalada *falta de época* —pese a la funesta ocurrencia de Lynch de atribuir una novela de más de quinientas páginas a los apuntes de un gauchito viejo— es la que necesariamente conduce a lo *dramático*, que se conjuga con ese juego amoroso. Mejor dicho, este último es corolario de aquella.

Toda la acción de la novela está, por lo tanto, en función de lo *sedentario*, de ese pequeño núcleo social definitivamente asentado, en el cual —y es lo que importa destacar ahora— *la mujer alcanza una preponderancia decisiva*, inusitada en toda la literatura gauchesca anterior, en un grado tal que resulta —no ya condicionado— sino determinando la acción novelesca, sobre todo si se remite al implícito desdén que por la *vida doméstica* se evidencia hasta en el hecho de que sea el Moreno la única figura herandiana que hace su elogio. Y si en todas las novelas anteriores de Lynch —*Los caranchos de La Florida*, *Raquela*, *El inglés de los güesos*, *Palo verde*, *El antojo de la Patrona*— aparecía desplegándose en una acción lateral, pero sin duda progresiva si se considera a esas obras en orden cronológico, en *El romance de un gauchito* su valor es terminante: la mujer es aquí la que actúa, habla e intriga, la que mueve los resortes internos de la acción, la que impone nada menos que su concepto del pecado ("¿Sabés que es pecao trabajar en día domingo?... ¡No sabes acaso que esa es una mujer casada, una mujer que tiene dueño y que es pecao hacerle el amor a una mujer casada; un pecao tremendo que Dios castiga!"), la idea de la *propiedad intangible* (e, incluso, su autoridad matriarcal ("¡Cállese!... ¡que le está hablando su madre!)). Elementos todos que sumados configuran las características más salientes del complejo ordenado y pasivo de la comunidad sedentaria que ha superado definitivamente el *signo nomada y patriarcal* del poderío del macho indiscutido y de la arbitrariedad, que se pone claramente de manifiesto en las palabras del padrino viejo: "El finao su padre le sabía atrancar cada güelta de lazazos por cualquier cosa... ¡Aquellos eran otros tiempos y otra educación la que se daba!" (5).

Aquella autoridad del macho arbitrario, la que tenía vigencia en la época del cuero y que se celebraba de a caballo, *sobre la marcha*, está liquidada; todas las limitaciones acatadas, los vejámenes, el descaro de un ámbito legalmente mutilado, enen ahora so-

bre la cabeza de la mujer porque ya no sufre violencia en su antiguo sometimiento; al contrario, ella se descubre incluida en un mundo que se desplaza cada vez más hacia su propio centro de gravedad y se alza sigilosamente, definitivamente con toda la autoridad, con su prestigio e incluso con la rememora constancia del trabajo.

## VIII

Y es así como todo lo dicho señala las características del momento histórico —del que la novelística de Benito Lynch resulta un testimonio cabal— significado primordialmente por la limitación de esa pampa que fué indefinida. *El límite ha impuesto su poder y sus correlaciones necesarias y naturales; la instalación definitiva de un cuerpo social sedentario, la aparición de las relaciones humanas, la reciprocidad, lo gregario, la responsabilidad del acto, la pérdida del elemento épico, el surgimiento de la relación amorosa, la importancia acordada a la mujer y al prestigio materno, la separación social con sus advenidos y poderes y resentimientos contenidos, la autoridad, el sometimiento, la propiedad y la presencia de la ciudad con sus valores urbanos hasta entonces desconocidos*.

La infinitud de la pampa argentina ha sido desbaratada para siempre y del antiguo caos indefinido nace un mundo pequeño y oscuro que se ha ido adelantando desde ese espacio ahora cercado. De los límites inmensos surgen los términos de la nueva realidad. Del infinito indeterminado y único van apareciendo los elementos múltiples, dispares, contrarios, y el ámbito que únicamente había servido para el monólogo, para la acción épica y sin respuesta, se va determinando, delimitando y diferenciando para permitir el libre juego plural, de hombres enfrentados. La pampa limitada pasa a ser así el escenario de un juego dramático.

Pero *la pampa cercada* que describe Lynch no es sino la culminación de un antiguo y potente proyecto. Mejor dicho, de una intuición, de un sentimiento de falta y de una urgencia angustiosa. "Los límites de la propiedad no están marcados", denunciaba Sarmiento en 1845... el hogar doméstico le fastidia (al gauchito) lo expelle, digámoslo así... La vida campesina era, a lo sumo "asociación accidental". Y él la quería necesaria. "Matar es una desgracia"... "Los juegos de equitación... pasatiempo...". La pampa era el lugar "donde los negocios municipales no existen, donde el bien público es una palabra sin sentido". También advierte que "la ciudad es débil en el campo, sin influencia...". Entonces lanza sus gigantescos proyectos, porque entiende que "el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy, es la inmigración europea", y cuando esa "inmigración industrial de la Europa se dirija en masa al Río de la Plata, el nuevo Gobierno se encargará de distribuirla por las provincias"... "Los terrenos feraces los serán adjudicados"... "y la República doblará su población con vecinos activos, morales e industriales". Esos serán los que nos enseñarán "a trabajar, explotando nuevas riquezas y enriqueciendo al país con sus propiedades" y la nación entrará en una carrera no interrumpida de progresos que provocará envidia en los otros pueblos del continente.

Todo eso es lo que propone el *Fuencito*, los potentes afanes de Sarmiento, que se realizan en medio siglo y que Lynch describe con todas sus connotaciones en su pampa cercada. Los signos, los valores, sin duda alguna se han trocado desde el gran proyecto hasta la penosa cristalización, pero —con todo— resulta evidente que el mundo de Lynch es la realización de los proyectos del "Fuencito". *Es decir, la realización que del "Fuencito" (6) hizo el roquismo: inmigración, más conquista del desierto, pero sin la división racional de esa tierra ganada, sumisa. Sin la reforma agraria*.

DAVID VÍAS.

(5) Cfr. Enrique Dickman, *Población e inmigración*, p. 94: "...la estancia siempre se parecía a un campamento, pues en ella no habían sino hombres cédiles, y no se admitía la formación de hogares normales y estables".

(6) Y, es obvio, de la posterior sistematización programática de Alberdi.



# Güiraldes

LA obra de Güiraldes se realiza en un período (1914-1927) que me parece capital para estudiar nuestra realidad, como cima y en gran parte resumen y eclosión de lo anterior, y como punto de partida de lo que después nos ha acontecido. Ciertas condiciones internas y externas de esa obra, así como la adhesión que obtuvo y las repulgas que ha ocasionado, la revisitan de un carácter representativo que muy pocas obras nuestras tienen. Y creo que ninguna otra se presta tan completamente a servir como dato de un momento nuestro: la relativa ingenuidad artística del propio Güiraldes, que da a su obra un carácter inmediato, y hasta cierto punto sus mismas dificultades de composición, bien conocidas; y el hecho accidental de su rápido fin, que le otorga una semi-pureza de experiencia, al haber faltado el desarrollo de algunas notas secundarias que luego tal vez hubieran preponderado; todo parece facilitar la tarea de quien pretenda utilizarla como dato de nuestra realidad.

Pero también la comprensión de su época puede iluminar la obra de Güiraldes: éste siguió muy apretadamente lo que puede llamarse "el espíritu de su tiempo". No sólo adhirió a movimientos literarios muy característicos, sino que expresó —así sea parcialmente, pero en forma neta— tendencias que a primera vista parecen muy generales. No persigo, pues, primordialmente la valoración literaria de su obra, ni la determinación de sus elementos estéticos, ni tampoco —por cierto— su filiación, sino que trato de aislar las ideas y sentimientos, la concepción del mundo y de la vida que la informan, y lo que significa como expresión individual y del momento argentino que Güiraldes vivió.

Al encarar la obra de Güiraldes en el sentido indicado, he usado con frecuencia opiniones de sus contemporáneos, pero utilizándolas con el mismo criterio que a su propia obra, lo que, creo, puede permitir un cuadro sintomático, sino representativo, y rodear la obra misma de elementos para su interpretación.

## E L E G Í A

Borges califica al *Don Segundo Sombra* de elegía. Y, efectivamente, un pesar y una invocación a lo que ha desaparecido, recorren la obra de Güiraldes. Desde *El cenorro de Cristal* y sus *Cuentos*, esa invocación y ese pesar van cobrando cada vez mayor expresión. Pero interesa aclarar cual es el significado de esa elegía qué y a quién representa.

El mismo Borges sugiere que ese pesar elegíaco tiene doble fuente: Una, originada en Europa. Güiraldes habría participado del temor, común a muchos escritores de formación europea, de que la guerra de 1914 fuera la última posibilidad de aventura para el mundo. *Don Segundo Sombra* sería un intento de ofrecer a los argentinos "antiguos rigores" en compensación de la vida de paz, muella, que se nos ofrecía, pues "no sólo dicha quiere el hombre, sino también dureza y adversidad". La otra fuente, local, explícita en Güiraldes, sería la nostalgia por "el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres".

De primera intención, aquella sugerencia nos parece sorprendente y excesivamente aventurada. La segunda, en cambio, evidente: Güiraldes mismo lo declara, casi todos los que han hablado del libro la comparten: *Don Segundo Sombra* es la expresión de la nostalgia por un pasado (hombres, costumbres, posibilidades), ya perdido para los argentinos.

Las afirmaciones de Borges pecan, seguramente, de falta de apoyos explícitos, y, quizá, de un exceso de simplificación, y —a pesar de su aire aventurado— de aceptación de lugares comunes. O, por lo menos, de haber aceptado superficialmente lo más explícito de alguna literatura de posguerra europea. Pero tienen un indudable virtud: señalan que en su raíz, vitalmente y más allá de lo meramente literario, la actitud de Güiraldes ante el mundo no responde solamente a una situación local, sino a un complejo en que lo europeo y lo argentino están entrelazados pro-

fundamento. Y esto no puede menos de ser así, en cuanto el hecho argentino no es algo aislado, sino algo que forma parte de un hecho cultural mayor: la cultura europea, la del hombre blanco, si se prefiere, aun cuando con ciertas características propias indudables. Si esas características diferenciales responden a causas tan profundas como para ir impulsando una cultura totalmente autónoma, si habrá de integrarse en una cultura más universal que lo europeo, o en algo absolutamente original, es cosa que, aunque aceptable como hipótesis de discusión, excede nuestra realidad cultural fáctica, pasada y presente. Lo cierto en esa realidad es que, tanto en su plano popular como en sus ápices, es europea, con modalidades introducidas o causadas por ciertos datos peculiares y propios. Cualquier fenómeno nuestro —aun el más individual y aparentemente autónomo— responde, en distintas dosis, pero siempre, a ese complejo. El "hecho" Güiraldes, y su obra, no puede ser entendido de otro modo.

Pero sería realmente simplificar mucho las cosas aceptar que Europa, a raíz de la paz que creía iniciarse después de la otra guerra, se dio repentinamente a sí misma la consigna heroica como un remedio o un antidoto; y, por otra parte, que Güiraldes obró de igual modo al decidir escribir el *Don Segundo*. Aquel sentimiento europeo fué muy complejo, con causas complejas, y, a su vez, se injertó en corrientes de hechos y sentimientos muy complejos. Como ellos conforman el "espíritu del tiempo", han incidido sobre nuestro país, y, a su vez, de mil modos, sobre Güiraldes. Sería conveniente aislarlos. Aquí, sólo es posible una ligera enumeración, englobando hechos más sutiles en vastas denominaciones, inevitablemente burdas. En primer lugar, el *irracionalismo*, es decir esa corriente particularmente dirigida contra "la razón" del siglo XIX, antiintelectualista, que reivindicó las fuerzas instintivas, la vida, contra la cultura racionalista del victorianismo. Este movimiento significó también la *reacción contra la sensatez, la vida razonable y segura*, el buen sentido, las maneras medidas y mesquinas de la vida burguesa. Una filosofía irracionalista, una política que a poco va a acudir a las fuerzas instintivas, una literatura que propondrá los sentidos (D'Annunzio), el gozo vital (Gide) o el predominio del inconsciente (Léonard), pueden dar un cuadro aproximado de lo que pretendo evocar, cuadro que se agudizará a partir de la guerra. Esta, efectivamente, marcó el fin de muchas cosas y agudizó otras. A la reacción contra el tono de vida burgués, es decir, mesurado, chato, razonable, que caracteriza el principio de siglo, se mezclan ahora otros factores: después de la guerra, y detrás de la burguesía que domina la vida europea en el siglo anterior, aparecen las clases medias bajas y los proletarios. Una vida bullanguera, plebeya, en comparación de la cual la antigua burguesía era aristocrática y elegante. Se produce una verdadera afluencia de la era victoriana, y sobre todo, eduardiana. Además, las presiones sociales aumentan, el individualismo se siente llegado a su fin, la importancia de la comunidad se hace cada día más evidente, la posibilidad de las hazañas personales (el África, el Polo) se ha agotado o poco menos. Detrás de todo, algo más fundamental: la sociedad entera ha entrado en una era de cambio, y aun pareciera que la civilización del hombre blanco ha caducado, ya sea por integración en una nueva mayor, ya por desfallecimiento y extinción.

Se siente la existencia de un "tiempo perdido", irrecobrable, y se hacen profecías sobre la "decadencia de Occidente". La literatura da —y propone a la vida— respuestas como éstas: *aventura, heroísmo, vivir peligroso, ascetismo* desinteresado, casi deportivo y *juventud*; el deporte mismo, la violencia y el gusto por ciertas virtudes elementales: valor, amistad varonil. Los héroes reales de la guerra. T. E. Lawrence, los aviadores, son héroes juveniles, adolescentes, no lejos de los héroes literarios. Una preocupación constante aparece: la construcción de un hombre,

de un arquetipo viril, variable pero siempre de un modo u otro unido a ciertas fuerzas primarias.

Finalmente, y tal vez en parte como reconquista del pasado, y en parte como reacción contra lo universal (racional), la revalorización del folclore, de lo local, del nacionalismo, que participa de la tendencia hacia lo elemental (la tierra, los dioses ancestrales).

La situación en la Argentina era propensa a la aceptación de muchas de esas modalidades. No sólo por pertenecer al mismo ámbito europeo y moverse de acuerdo a sus líneas de desarrollo. No sólo tampoco porque sus élites adoptaran conscientemente esas modalidades como una moda (y algo de esto es cierto, siendo por otra parte el único estild de vida elevado que se les ofrecía). Sino también porque algunas de esas modalidades eran respuestas más o menos adecuadas, más o menos fáciles, a sus necesidades y situaciones propias. Así, el nacionalismo parece haber sido casi una necesidad elemental para un conglomerado social que, por una parte, al crecer, sentía la necesidad de afirmar su personalidad frente a los extraños. Y que, por la otra, sentía debilitada esa personalidad por efecto de su poca trabazón social, producida por múltiples factores: la falta de una cultura propia suficientemente fuerte; la inmigración, que estaba haciendo desaparecer formas y estilos de vida tradicionales, mantenidos en gran parte merced al relativo aislamiento en que habíamos permanecido y a circunstancias contrarias al propio desarrollo del país, o que, al menos, si no se oponían, no estaban en la línea de ese desarrollo: los grandes espacios despoblados, las industrias propias de nuestro primitivismo económico. De todo ello resultaban algunos efectos aparentemente contradictorios: así, por ejemplo, al querer afirmar una personalidad, de acuerdo a las exigencias de nuestro desarrollo, nos volvíamos al pasado, cuyas características eran contrarias a ese mismo desarrollo; el nacionalismo era esgrimido tanto por los representantes de las viejas formas de vida que estaban siendo arrolladas, como por la gente nueva, los inmigrantes o sus hijos. Inevitablemente, nacionalismo y pasado se confundían. Ese pasado se cargaba de prestigio frente a la realidad actual. La inmigración, los cambios económicos, la ascensión al poder de un partido popular, las convulsiones obreras, tenían algunas consecuencias inmediatas: el desorden, y el plebeyismo, que hacían añorar el pasado como un estilo de vida más noble, más elevado, más decoroso. O, al menos, como un orden en que afirmarse. Juan Agustín García —valga el ejemplo— que en 1922 deplora el plebeyismo de cosas que ahora nos parecen tan incorporadas a nuestro estilo de vida como el teatro de Florencia Sánchez, un poco después, en *Sombras del pasado*, describe el "decoro señorial", "patriotismo", "eco de las cortes y de la sociedad de los virreyes" que existía en el Palermo de Rosas. Pero este sentimiento puramente aristocratizante, esteticista, no es el que más influye en la elección del pasado. Con él se confunden muchos otros, más poderosos: el gusto y la necesidad de valores elementales parecen ir siempre unidos a las transformaciones sociales, como si los diversos grupos en pugna y el conjunto social en busca de una salida para sus contradicciones, necesitaran afirmarse en ellos. Y esos valores elementales aparecen provistos por el pasado, alrededor, justamente, de un tipo humano que podía ser reivindicado por todos: el gaucho. Así se encuentran en él las notas que a cada grupo parecen más propias a sus intereses: la protesta social, para los intelectuales de los movimientos populares; el mito nacional épico para quienes necesitan un pasado heroico alrededor del cual nuclear nuestra personalidad; un estilo solitario de vida, aristocrático, noble, para quienes se sienten perturbados por la atmósfera plebeya, por la falta de gracia de la realidad social. ¡Qué diferencia entre el concepto de Carlos O. Bunge sobre el gaucho, y el que se va perfilando como mito en esos años!

Por debajo de todas las diferencias, son los valores primitivos de ese mito los que reúnen inconcientemente a quienes parten de las posiciones más opuestas. Las necesidades sociales se imponen a todos, y en el mito son los valores elementales los que privan: Muerte, violencia y sangre, aparecen en los títulos de cuentos de Quiroga y Güiraldes, pero también hay violencia juvenil en el libro de un progresista, Alvaro Yunque: *Tútearse con el peligro*; y el mismo *cuño del coraje* se practica o ama por el partido radical y por las primeras formaciones fascistas.

El problema de que tal vez se erró el camino, y de que, racionalmente, se debió operar con más cuidado; y la responsabilidad que quizá quisp a nuestros intelectuales al auspiciar, sino promover, algunas de esas fuerzas oscuras, importante y urgente como es, no puede ser recogido aquí.

Lo cierto es que aun esos elementos en estado puro atrajeron el espíritu de esos años, y la actitud de algunos de nuestros intelectuales más alejados de todo "gauchismo" lo pone de relieve. Tal el caso de Mallea, seducido por la "apostura" del fascismo italiano, o por la "exageración", forma estilística de la violencia.

Güiraldes recoge influencias y presiones, y reacciona a su modo, cada vez con una respuesta más propia, a ellas; claro está que de acuerdo a su sensibilidad y características individuales, pero también de acuerdo a las reacciones más naturales del grupo y de la clase particulares a que pertenecía. El éxito de su principal obra —*Don Segundo Sombra*— reside, sin embargo, en lo que logró responder a las necesidades más generales del conglomerado social.

Pero no debe incurrirse en el error de aislar el *Don Segundo* del resto de su obra, pues al contrario, todo lo que hay en él, está comprendido en la misma. Ni tampoco, en pretender ver un "retorno" hacia lo nacional, pues, por el contrario, no significa *Don Segundo* el final de la obra de Güiraldes, sino un ápice de algunos de sus elementos, y es parte de un desarrollo que, en todo caso, la muerte no cortó allí sino en *Poemas místicos* y en *El Sendero*, muy lejos de todo retorno hacia la tierra. Me explico: se está creando una fábula, grata a nuestros sentimientos nacionalistas y a una semi-filosofía en boga, pero inexacta, de una lucha en los escritores americanos entre lo europeo y lo nacional. Y sobre esa base se pretende describir la evolución de muchos de ellos desde un punto de partida europeo hacia una constatación con lo americano. En el caso de Güiraldes, por lo menos, no hay nada de eso. Con distintas elaboraciones, todos los elementos de sus últimas obras están también en las primeras. Y más propiamente puede hablarse de una fuga que de un retorno de cualquier especie.

## EL PASADO. LA TRADICION. EL PAIS

El pasado aparece constantemente en la obra de Güiraldes, desde sus primeros intentos. Así, tanto en *El cenorro de cristal* como en sus cuentos, es decir desde 1913-14 por lo menos, los temas del pasado nacional aparecen constantemente. Pero no solamente como una mera elección de material artístico. La predilección por el pasado frente al presente está bien marcada en la antítesis de *La estancia vieja* y *La estancia nueva*, donde las costumbres antiguas se ungen de prestigio, de nobleza, hasta de un hábito de valores religiosos, es decir, irracionales, frente a la vida actual, que se presenta chabacana y ridícula, grosera, mercantilista, con pretensiones de explotación científica, es decir, racional, de la ganadería. Y ese pasado que ya va centrándose alrededor del gaucho, lleva consigo, explícitos, esos elementos: la violencia, en directa referencia al pasado en los cuentos *Facundo*, *Don Juan Manuel*, *Justo José*. Y la violencia como virtud, como riarde viril, hasta (como en los dos primeros) como una fuerza de la naturaleza ante la que no cabe más que rendirse.

Aun por sí sola, la violencia lo atrae, desvinculada del pasado, pero como algo prestigioso en fuerza de su primitivismo elemental. La primera vez, que, creo, aparece la figura de *Don Segundo Sombra* (en el cuento *Polibatería*) es en medio de un clima de confrontación de guspeza, de violencia bruta.

Conjuntamente con ése, otros elementos irracionales: la brujería lo sobrenatural unido a la tierra. Hasta las técnicas de trabajo del gaucho, como el trenzado, son una especie de secreto mágico, cargado de misterio, no artes concientes.

Ese pasado es una añoranza, un tiempo libre, salvaje, en el que se ubican todas las virtudes altas: coraje, voluntad, lealtad, rebeldía, orgullo, destreza, pero que se sabe melancólicamente perdido (*Al hombre que pasó*, en *El cenorro*).

Güiraldes, declaradamente, en su correspondencia, particularmente a Valéry Larbaud, manifiesta su deseo de realizar obra artística con la materia inmensa que provee el país. Pero él mismo se engaña: nunca usará el país que tiene ante los ojos, sino un país inexistente, mezcla de recuerdos de la niñez embellecidos (*Rancho*), de nostalgia, también embellecedora, y de visión un poco extranjera, que, turista al fin, en su patria, lo llevará a buscar rasgos exóticos. Así, se proveyó de libreta de notas, e irá a buscar en sus recuerdos y en el interior, no el pasado, sino los restos de un pasado, dejados al margen por la vida.

No recoge de ese pasado la realidad, sino un dibujo embellecido. Y, sin darse cuenta, repudia en el presente las mismas cosas que han fabricado el pasado. Su reconstrucción final del país estará más cerca de la visión de R. Obligado, o, aún, de la de Lugones, que de la de Hernández.

No puede desafiarse los elementos sociales, ni las circunstancias personales que han influido indudablemente en la visión y en los sentimientos motores de Güiraldes. Rico, perteneciente a una vieja familia, no veía con gusto la transformación que sufría el país. Reaccionando ante la realidad que le era desagradable, que le parecía sucia y plebeya (lo dijo especialmente en lo político con su *Cuento al caso*), confundía el pasado con sus gustos y la realidad pasada con la vida de su clase. Casi extranjero (educado en París, viviendo sólo de paso en la Argentina, en el extranjero escribió *Don Segundo*, y allí murió) veía al país embellecido por la distancia, pero únicamente en los rasgos pintorescos, en algunos datos seleccionados por el deseo y la memoria.

Aun tal vez su propia debilidad individual, le haya hecho adherir a esas cualidades bravías que ponía en un símbolo. Salido es que no poseía voluntad creadora de gran aliento, que se desperdigó constantemente y, hacia el final de su vida parece haberlo invadido una gran fatiga vital.

HUIDA DE LA REALIDAD. AVENTURA. IRRESPONSABILIDAD.

En *El cenorro de cristal* encontramos todos los lugares comunes de la época: desprecio a la razón, a la grave sabiduría, a la seriedad (*Los filósofos antes, Carnaval de los inmortales*); la alabanza de "la vida", de lo sensual, la burla gratuita, el desparpejo, el amor por lo inusitado. Aunque es cierto que hay mucho de simple imitación (desde Flaubert hasta Laforgue), y bastante de mera pose juvenil, sin sin embargo, elementos constantes en la obra güiraldina, y sus tendencias más profundas.

A través de *Rancho* y de *Xamaca*, se mantendrá un desesperado deseo de huir de "la vida cotidiana", una búsqueda de valores ajenos al mundo normal, común. *Rancho* no es en el fondo más que eso: una remembranza de la niñez embellecida, poblada de héroes y de aventuras desafiadoras pero frustradas, y una perpetua huida. *Xamaca* es un viaje de amor por lugares exóticos, soñado sobre la base de un viaje matrimonial emprendido cuando la guerra le impedía estar en Francia. Es decir, cuando lo obligaba a permanecer en el país real y cotidiano al que supuestamente había retornado en el final de *Baucho*.

Su obra es un constante desafío a la realidad, que él engloba con lo aburrido, lo razonable, lo serio. En los pocos momentos en que toma lo actual, lo inmediato, como materia de arte, se mantiene en una actitud defensiva que se traduce en burla. Ya citó el *Cuento al caso*. Pero más significativos, porque en ellos no existe la pasión política, sino la realidad sin agresiones aparentes sobre él, son otros casos, en los que es él, siempre, quien agrade: algunos de los cuentos (*Arabalera*), los versos sueltos de *Xamaca* y las metáforas de *Rosaura*, en los que parece querer ponerse a salvo de lo humilde y común, de los sentimientos comunes.

En *Don Segundo* logra una primera síntesis de ese deseo de evasión. *Don Segundo* es la aventura, la huida a un mundo donde no existen las ataduras comunes: ni la mujer, ni los hijos, ni los deberes sociales. Es un mundo de hombres, similar al de T. E. Lawrence, al de *Kim*, al de los aviadores franceses. Un mundo en el que no son válidos los "valores serios", sino otros. Valores "viriles": audacia, coraje, fuerza. Como el de ellos, un

mundo de adolescencia, es decir, que no entra nunca en la edad realmente viril, en la que aun esas mismas virtudes tienen que servir para asumir responsabilidades. Pues la aventura propuesta en ese ciclo se caracteriza precisamente por eso: pertenece a un mundo que para el aventurero es provisorio, gratuito, puesto entre paréntesis. No sirve como proposición de vida definitiva. Y eso se logra, o haciendo que el personaje viva su aventura hasta el final de la juventud, o que la viva despegándose de su propio mundo, ya sea hacia la soledad (como en el caso de los aviadores), ya sea hacia un mundo que no es el suyo. En cualquier caso, la aventura no es definitiva: Los personajes de Cocteau mueren en la juventud, después del desastre de su aventura. Los de Baroja, únicos aventureros que tienen edad madura, se disuelven en la inutilidad. Los demás, dejan que los hombres del mundo al que han llegado: árabes o hindúes, prosigan con su vida, con la seriedad de su aventura. El héroe se aparta —y en el caso de Lawrence y de Kipling con olor a traición—.

El personaje de Güiraldes se ajusta a esos modelos: su aventura no compromete su destino. La realiza nada más que durante la niñez y la juventud, y la cumple en un mundo al que no pertenece.

Cuando se ha señalado su filiación con *Kim* y con *Huck Finn*, no se ha advertido la melancólica semejanza que los une: en todas, el joven de otra raza cumple su aventura en el juego de una rava inferior, venida, con un hombre al que —de un modo más o menos secreto— está engañando. Y para él es gratuito, sin consecuencias, lo que para el otro es profundamente serio. Sería tal vez algo injusto llevar el símil hasta el final. Basta llevarlo hasta el abandono: cuando el héroe deja a su compañero librado a su suerte, y él regresa a su propio mundo.

Podrá, tal vez, parecer un poco aventurada la afirmación de que toda la obra de Güiraldes es una huida de la realidad. Pero es así, y *Don Segundo Sombra* no es más que una de las formas que Güiraldes se propone. Es un episodio del camino recorrido por Güiraldes, y no —como ya he dicho— el final. Ya desde un principio, con las adhesiones señaladas, Güiraldes expresó francamente su repulsió por la vida real: "la vida cotidiana me es infingida" toma de otros y repite a menudo. Y para quien lee cuidadosamente sus obras no escapa que en éstas el tiempo de fiesta, la actividad inútil, deportiva, sin lazos con lo cotidiano, es lo que predomina. *Don Segundo Sombra* es todo, de punta a rabo, para él, una acción gratuita. Y aun en lo material de la novela abunda el tiempo de fiesta sobre el trabajo en una proporción inusitada en la vida de un resero.

La propia elección de influencias: Laforgue, los imaginistas, aun dentro del clima general de los movimientos europeos del momento, son sintomáticos en ese sentido, en tanto estilo literario y vital.

Pero no hay necesidad de interpretaciones: la obra de Güiraldes es suficientemente explícita; tanto en *El Sendero* como en *Poemas Místicos*, declara expresamente que toda su vida ha sido un esfuerzo para huir de la realidad, de lo vulgar. El espiritualismo hindú que se propone a sí mismo como modelo, producto de su enfermedad, moda del momento o convencimiento sincero, no tiene para él casi otro carácter.

EL MITO GAUCHO

Desde la aparición de *Don Segundo Sombra*, las críticas que se le han opuesto se basan en su desfiguración de la realidad. De el realismo de sastrería pedido por el absurdo señor Caldez, que le echa en cara el haber ignorado si los tercios de yerba se llamaban "tercios" o "cuartos", a las exigencias de Neyra o Echeagaray hay, cierto, una gran distancia. Las intenciones de los críticos difieren asimismo, ya pongan el acento en la cuestión social, haciendo notar que Güiraldes realizó un libro propio de su clase, en el que olvida la vida real del gaucho: pobre, sacrificado, carne de los ejercicios de línea y semiservo sobre el que se edificó el país feudal, ya establezcan que *Don Segundo Sombra* es un trasunto contrahecho de la realidad del país, un falso mito que confundimos a propósito con esa realidad a fin de embellecerla y para ocultarnos la realidad de nuestro mundo, haciéndolo formar parte de la literatura de engaño condenada por Martínez Estrada;

ya; y simplemente lamentan que, por desconocimiento o por deformación incoherente de la realidad, no haya logrado el libro "síntesis del país" que se propuso declaradamente. Pero todos, en el fondo, le niegan calidad representativa, lo consideran un falso mito, una mera creación literaria con relativo valor poético.

Se lo contrapona a la veracidad del *Fuencito* o del *Martín Fierro*, exaltando lo que de viviente hay en ellos, y atribuyendo su perduración, su arraigo, a lo que de realidad documental tienen. Particularmente en el caso de *Martín Fierro* no se está lejos de afirmar que su popularidad proviene de que el pueblo sí que sintiendo en él una especie de panfleto de protesta social.

Las alabanzas en cambio, están más cerca del concepto que el propio Güiraldes tenía de su obra. El caso típico y ejemplar lo da Lugones, saludando alborozado la aparición del *Segundo Sombra* como réplica en prosa de lo que *Martín Fierro* es en verso: la representación del alma nacional. Y, a la vez, como *proposición*, como ejemplo de vida. Cargando más el acento sobre esta última nota, tal es la opinión más o menos explícita de los contemporáneos. Así Da Cal encuentra en el *Don Segundo* un profesor de energía, de entrega y fuerza moral, de fe.

Es decir que, en el fondo, alabanzas y críticas son más bien de tipo ético. Unos creen que falseó la verdad, o dió una cierta verdad favorable a determinada visión del país y contraria a determinados intereses y aspiraciones, que los críticos consideran más legítimos. Otros, en cambio, que quintaesenció la verdad y propuso al país altas normas de conducta necesarias a su vida.

Examinando el libro de Güiraldes con cuidado, y comparándolo en los datos que creo causan su popularidad con obras argentinas tales como las que siempre se citan a su respecto, ya sea en pro o en contra, me parece que se pueden extraer los siguientes elementos: —Los soportes de la popularidad tanto del *Martín Fierro* como del *Segundo Sombra* son semejantes: En ambos gusta el desplante, la actitud macha, el ademán a lo toro, o la aga-

chada sobriadora hasta el cinismo de Vizcacha. Todos valores antisociales, primarios. —Los otros valores: ya sea la rebeldía social, la belleza o la moralidad, sólo llegan a muy pocos en la actualidad. —En realidad, esos valores están en todo caso más implícitos que explícitos en ambas obras, y hasta, según creo, estaban más en la intención de los autores que en las obras tal como son. —La afirmación de que el *Segundo Sombra* representa una visión aristocrática y el *Martín Fierro* una visión popular, es muy relativa. Puede ser efectivamente cierta en cuanto a las génesis respectivas; pero la verdad es que todos, o casi todos, los argentinos, nos complacemos en ambos por motivos iguales. Sólo una segunda lectura, reflexiva, puede hacernos advertir aquellas cosas.

La verdad, creo, es que ni Lugones ni Güiraldes crearon un mito artificialmente. Ambos, por el contrario, entraron en la corriente de un mito que se estaba elaborando desde antes del *Fuencito* y del *Martín Fierro*; posiblemente desde antes de los primeros gauchos. Las notas que se destacan en ese mito aparecen, en efecto, desde un principio, primero burdamente, netas en *Martín Fierro*, y ya en disolución y decadencia en *Segundo Sombra*, cuando se han hecho concientes.

En ese mito creo encontrar bien marcados caracteres: el hombre antisocial, solitario, la sobreestimación de valores primitivos, el gusto por la violencia, la crueldad y la muerte, la amistad de hombres, la libertad. Y, sobre todo, la desaparición (la muerte) final del personaje. Singularmente, de todo el mito, éste es el elemento que no sólo se mantiene, sino que va afirmando a través de todas las elaboraciones. En Güiraldes, el héroe ha dejado la lucha, y los valores primarios reivindicados no le sirven ya para sostener, aunque sea en retirada, su estilo vital. Es decir, esos valores han pasado a ser absolutamente inútiles, lujosos si se quiere; vacíos, gesto.

Ismael VÍLAS.

## Realismo, Virtuosismo y Técnica: Juan Goyanarte

GOYANARTE es fundamentalmente un escritor realista. Su temperamento, su captación del mundo como objeto; aun probablemente los lugares del país que lo han impresionado, y en los que la naturaleza y la forma externa de los sentimientos y de las pasiones cobran gran tamaño respecto al hombre; hasta quizá su relativa incultura literaria y el hecho de que tenemos toda una tradición local novelística dentro del realismo; todo lo ha provisto para aquel destino.

Pero los límites y las contradicciones internas del realismo son intolerables para un escritor actual. Sólo parece admisible como técnica en un intento épico, en el cual la trascendencia penda sobre los personajes como una nube, haciéndolos "sus" objetos, tal como en los ensayos de Gallegos o de Alegría. O en el cuento, donde la limitación al suceso, tratado como puro objeto, recibe su trascendencia de un ámbito mayor: —el mundo al que está referido—, más o menos explícito. Y aun como técnica misma ya es volado por la presión interna o la tensión finalista en obras como las que da la novelística europea y norteamericana contemporánea.

Pero en nuestro país no han sido dadas sino escasamente esas formas. No parece haber existido ni el conflicto simple, eficaz, que permitiera su captación épica inmediata, ni el conflicto dramático que permitiera su tratamiento. Tal vez sólo Arlt ha superado el realismo literal (Martel, Lynch) o el realismo irónico (Payró), que son, sin embargo, nuestros mejores logros. Goyanarte, en un punto de vista en el que no podía permitirle la ingenuidad, ha pretendido trascender el realismo. Sus obras van señalando ese voluntarismo; y, paradójicamente, los aciertos parciales logrados en el realismo puro, y los fracasos en que ha caído en sus intentos de superación. El ciclo de *La semilla que trae el viento-La semilla en la tierra* es apenas un ensayo: el realismo consiste en una narración subordinada a una anécdota;

la superación, el ingenio simbolismo que ya en los nombres de la obra se transparenta. En escasos momentos, cuando el realismo se hace verismo, cuando busca lo pictórico sin pretender suavizarse ni trascenderse, la pura violencia del hecho bruto, inhumano, immanente, se levanta vida —vida natural, sin historia, pero vida— en sus palabras. *Lago Argentino* es la aceptación y la culminación, pero sólo en parte, de ese método. Hasta donde el realismo da de sí, hasta el drama instantáneo, puro suceso, hecho, sin argumento, sólo objeto, es decir, ahístico, ahumano. un cuento casi perfecto, casi épico se nos ofrece. Pero cuando se pretende introducir el conflicto humano (débil, vacilante, injertado) cuando se pretende introducir sentido, trascendencia, la obra se disuelve. El camino andado ha sido sólo superación del realismo por el sostenimiento del quehacer verista; su superación hacia afuera ha fracasado.

*Lunes de carnaval* es el intento de superar el realismo hacia adentro, retoriéndolo sobre sí mismo. Algo del método de Arlt: la convocación desafiadora de situaciones, la búsqueda del lirismo y de la intensidad por el choque contra las cosas, la exacerbación del efecto de los objetos sobre el sujeto-narrador, es decir, la lírica: superación del realismo por la confusión del cosmos en sujeto-objeto, ha querido ser utilizado. Pero todo aparece como un método, como técnica premeditada, que sólo por momentos logra exceder el carácter de consignar para dar algo semejante al sabor de la vida. La novela ya no es más que un juego artificioso a su propio servicio. La sinceridad realista-lírica es una proclama y no una confesión. Falta el frenesí interno —propio de Arlt— que justifique y dé sentido válido al desenfreno.

Lo dicho suena casi como una acusación a Goyanarte. Parecería que se le está achacando el haber buscado más bien la solución de un problema literario, el hallazgo de una técnica que tratado de expresar lo que como necesidad se le imponía. Y, en

efecto, aun cuando la acusación es en cierto sentido im- posible, en cuanto nadie puede jugar el grado de ne- cesidad interna que impulsa a un escritor a escribir y a hacerlo de determinada manera, su obra como dada, tal como se presenta, ofrece la apariencia de un "trabajo literario", de un esfuerzo conciente para resolver un problema propuesto, no la búsqueda de respuesta a una urgencia interior. Esa apariencia no es monopolio de Goyanarte. Algunos de nuestros escritores mejor dotados, como Onetti, sueñan de un modo semejante, con la diferencia de que aquí existe una problemática que exige un tratamiento dado; pero el exceso de técnica termina por inducir a sospechar que la problemática misma es sólo un pretexto de virtuoso. En los extremos están, por un lado, los virtuosos puros, los sapientes y decorosos ejecutantes que trabajan sobre materia

## Ernesto L. Castro y la novela social

LA novela regional argentina, cuya aspiración es mostrar lo peculiar del ambiente y del hombre locales, no ha logrado trascender lo meramente descriptivo del paisaje y por ello aun no cuenta la literatura argentina con lo que en el resto de América se ha llamado la "novela de la tierra", en la que hombre y paisaje integran una unidad viviente. La realidad americana, que ha ofrecido la posibilidad de creaciones estéticas del valor de *La Vorágine* o *El mundo es ancho y ajeno*, obras en las que la diversidad de ambiente y temas no impiden que se reconozca una identidad de sentido y una concreción literaria de lo americano, categoría que en otros aspectos tiene una plena vigencia, parece carecer de medios de expresión entre nosotros, como si estuviéramos excluidos de la problemática americana. Sin embargo, no es así. De ahí la avidez por todas aquellas obras en las que se atisba la posibilidad de una inclusión dentro de esa temática general. Las novelas de Castro (*Desde el fondo de la tierra* y *Los Isleros*), por sus temas, por la versión cinematográfica que se hizo de una de ellas, por las calificaciones de la crítica, hacían esperar que el intento de lograr una literatura de la tierra se hubiera concretado esta vez con más éxito. Sin embargo, la tierra, en *Los Isleros* y *Desde el fondo de la Tierra* es paisaje, costumbre, color, peor aún, telón de fondo para movimientos convencionales de personajes también convencionales. Hay sin embargo, un elemento nuevo: Castro no recurre al folklorismo, a la idealización artificiosa del pasado; da situaciones actuales, la Argentina del interior en su presente y en este sentido su intento nos parece valeroso: allí están la monotonía, la mediocridad y el aburrimiento de la vida en el pueblo, sin atenuantes, sin concesiones idílicas, en su realidad cotidiana. Castro ha eludido, concientemente, el folklorismo, lo que indudablemente da interés a sus novelas y justifica en parte el éxito que han obtenido. Al mismo tiempo, sin embargo, cae en una esquematización y tipificación de lo campesino que las convierte en expresión harto convencional de la campaña. Se encuentra en ellas invariablemente el tipo "argentino" rural, geográficamente ubicado fuera de la ciudad pero anímicamente perteneciente a cualquier campaña o suburbio; sólo reconocible por sus modismos criollos. Ciertos elementos pertenecen indudablemente al campesino argentino, como seguramente pertenecen a todos los campesinos desde Hesiodo en adelante: inevitable resignación ante la naturaleza y sus fueros, despego por toda lucha que no sea la fácilmente aceptada en el juego entre el hombre y los elementos, desprecio por los hábitos del forastero, especialmente del ciudadano, que posee instrumentos y artimañas contra los cuales no tiene sentido el combate, una afición incurable a los aforismos en los cuales se paraliza el tiempo y las posibilidades del espíritu del hombre. La debilidad de Castro no está en que sus arquetipos tengan también esos elementos: *lo desdichado es que no tienen otros, que aparecen como formas inmutables de un deber ser campesino, productos inevitables de un estilo de vida estereotipado, calcado de algún modelo incuestionable.*

inexistente, tan inexistente, que facilita el virtuosismo y el decoro hasta la perfección (tal los casos de Bianco, de Mujica Láinez), y, por el otro, los que confían exclusivamente en la materia, en la anécdota, sin sujeción a exigencias artísticas, sin establecimiento de categorías, lo que reduce la novela a una narración de vicinas —más o menos sentimental— o a una fábula con moraleja, o, en el mejor de los casos, condiciona todo al hallazgo de una anécdota feliz (tal el caso general de los escritores de *Boedo*).

Goyanarte tal vez ha sentido con urgencia un mundo elemental. Tal vez su tarea hubiera debido ser el cuento. Quiso introducir historia, es decir, novela, es decir, trascendencia, donde no la había o no la sentía. Ese reproche está implícito hasta en las más generosas alabanzas a su mejor obra, *Lago Argentino*.

GABRIEL CONTE REYES.

Tan poca vida tienen los protagonistas, que para sobrevivir, para que la novela no se agote en sus comienzos, el autor tiene que recurrir a elementos exteriores, artificiosamente injertados en una situación en la que no consiguen enraizarse. El argumento aparece así como una suma de sucesos, indispensables para mantener la atención del que lee, pero que destruye la unidad íntima de la novela como creación estética y distorsiona al personaje en aventuras ficticias. En una de ellas "*Desde el fondo de la tierra*", la aparición de un circo en el pueblo, el deslumbramiento del adolescente por la "ecuyère", la explotación de ésta por el patrón; en la otra "*Los Isleros*", la llegada del alemán perseguido a los ríachos del Delta, su desencuentro con la novia que viene a buscarlo desde la patria lejana, para citar los más burdos de sus recursos novelísticos, nos dan la pauta de que el hombre no vive, sólo se mueve con un ritmo impuesto desde afuera. Los diálogos, frases hechas, convencionalismos sobre el tiempo y las injusticias de los hombres, metáforas repetidas, cortesía ritual y pobre, hunden al personaje en lo formal. Y además la introducción de personajes contruados forzosamente, para crear nuevos episodios y dar color local a la trama, como la maestra rural, abnegada y heroica, tal como corresponde a nuestra académica tradición pedagógica, sin más existencial real que la de símbolo de un teórico afán de superación nacional por la educación; la dureza de la colonización que requiere la presencia inevitable de un bandolero de la selva o de un comisario taimado y coímero. Y la tormenta que llega oportunamente, precipitando los desenlaces.

La pobreza en el matiz psicológico, la rutina en la presentación de los hechos que hace de ambas novelas esquemas de acción y sucesos y no situaciones vividas y queridas, obliga a buscar la intención del autor más allá de los individuos que presenta, como si éstos sólo fueran portadores de un modo de ser, de una problemática común a una sociedad ubicada en un espacio y tiempo concreto. Es decir, obliga a buscar una intención que trascienda lo individual y sus problemas y nos sitúe en el plano de lo social y colectivo. Escritas en momentos en que el problema social argentino —año 45 en adelante— aflora a la superficie y es explotado públicamente como el gran problema nacional, parece evidente que lo buscado por Castro no es la creación de un sentimiento individual sino la expresión de un acontecer social, sus limitaciones, sus injusticias y sus soluciones.

Por otra parte, la permanente reflexión sobre el destino de los pobres y la mala fe de los poderosos, la aceptación cándida o rencorosa de una inexorable ley que ata al hombre a las condiciones que su ambiente o su miseria le dictan, cierta moral ocasional sobre el trabajo honesto y sus beneficios, la actitud de los personajes (el islero que acepta la naturaleza o el colonizador que lucha contra ella), informan a las novelas de un sentimiento rebelde de protesta, pero nada más.

Intención, preocupación social: en definitiva, Castro no ha trascendido, permanece en el plano de lo anecdótico y de lo fáctico.

R. GIBAJA.

## Enrique Wernicke: la poesía en las chacras

PABLO NERUDA dijo de él: Juventud, aire, cacería, muchachas y caballos, algo indefiniblemente puro y salvaje... Wernicke ha descubierto los campos bonaerenses. Pero no la pampa, la pampa infinita, la pampa gauchesca y de aes, emes y pes redichas, grata a declamadoras y a nacionalistas. Tampoco el campo grandote, aplastador de leguas y de Hereford, pesado (preñado) del dato de su grandeza. Tampoco la realidad social del campo: los trabajos duros, los hombres solitarios, los ranchos con fogón, las letrinas, la pobreza, la dependencia del chacarero y del peón. Wernicke ha descubierto el mundo de las chacras, cercano a los pueblos, adonde se llega en ferrocarril y sulky, adonde llega el turno marchante y donde el vecino está a unas cuadras, detrás del alambrado. El campo del maíz, del caballo como animal de tiro. Ese mundo es para Wernicke (como para muchos de nosotros) el mundo de la niñez y adolescencia: no lo ve como el lugar del trabajo áspero, fundamentalmente igual a cualquier otro, difícil por la escasez de medios, duro por las condiciones sociales, estrecho y limitado, las más de las veces sórdido, sin otro horizonte que el de hacerse rico, casi invariablemente desembocado en fracasos y frustraciones. Lo ve con el prestigio de la lejanía, y envuelto en el ámbito mágico de la niñez, con la poesía punzante y un poco acre de la adolescencia: libre, disponible, no obligatorio. El trabajo, aun los fracasos que racionalmente conoce y que por la experiencia posterior agrega, no son coactivos ni determinantes: son parte de una aventura, simple y maravillosa. En esa aventura entran el paisaje, la amistad y la mujer, todo desde ojos deslumbrados, iniciales. Esa aventura no necesita de hechos insignificantes ni se puebla de héroes: la vida simple es de por sí insólita y en ella entran como hechos milagrosos tanto las gaviotas que se zambullen en los sueros como la laguna decorada de garzas. Así la vida de las chacras, la prosaica vida agrícola posterior a las alambradas y a los gringos inmigrantes, se transfigura en imagen lírica. El año 1920, sin malones ni gauchos, sin égloras, se poetiza por virtud de la visión poética: maravillada y deslumbrada por la vida cotidiana. Cuando en ese campo de chacareros cae alguna vieja figura casi arqueológica: un paisano trashumante con su tropilla, un domador antiguo y dicharachero, cobra un aura de milagro. La técnica de Wernicke es casi siempre adecuada: en el fogón de la cocina, mateando, avisa que todo eso es un cuento, una hermosa mentira hecha de remembranza y deseo, de tensión poética. Su virtud es, con todo, su defecto: a fuerza de conocer lo poético, se esfuerza tanto por encontrarlo que la nota suena a veces falsa: el cielo y el sol y la lluvia terminan por ser demasiado obligadamente conmovedores, una especie de resorts siempre dispuestos al salto lírico.

Su arte, tal vez un poco estrecho y limitado, pequeño sin duda, toca sin embargo algún anhelo hondo en nosotros: *el viejo tema pastoril que conmueve y atrae a todas las civilizaciones que se*

*urbanizan; la añoranza por la Arcadia Feliz, ese peso que todos arrastramos. Es curioso advertir en nuestra literatura, aun en "aquéllos que no ignoran la realidad desagradable de nuestra vida campesina (como en el caso de Manauta en *Los aventados*) la reaparición de esa nota arcádica, aun cuando más no sea como una desilusión frente a la ciudad, que coincide con la última gran migración de los campos, ocurrida en estos años. Pareciera relacionarse con el otro movimiento intelectual (también más o menos reciente) que, en forma más amplia, tiende a reivindicar ciertos valores elementales frente a los relativamente artificiales que ha previsto la urbe. Frente a estas corrientes, la ciudad alimenta una literatura desagradable, de aparente rechazo.*

*Pareciera, pues, a primera vista, que nos encontramos en la misma situación, en estados de espíritu semejantes a los que se polarizaron hace treinta años alrededor de Boedo y Martín Fierro. Sin embargo, creo que pueden señalarse algunas diferencias, algo así como, en general, un mayor asumir de la realidad. Hoy, su transfiguración artística no lleva a la mitificación; su representación de lo inmediato desagradable no lleva consigo como en 1925 esa especie de piedad, mejor, de ternura, de débil mesianismo, ese advertir continuo de que las cosas no son tan malas como parecen, que en realidad no son malas, y que implica un esquivar ante la necesidad de encarar el drama humano, un evitarse el reconocimiento de la verdad, y que hace que el hallazgo del drama les haya sido imposible a los de Boedo. Hoy parece haber decisión para asumir la ciudad como drama del hombre, el campo como drama del hombre; no la ciudad como espectáculo pintoresco de suburbios rosados, como algo innombrable o, como teatro de anécdotas deplorables, florables, sentimentales; no el campo como tablado de ilusión en donde refugiarnos con la creación de mitos que nos salven de nuestra actualidad: ni pasados épicos ni figuras de libertad aventurera. Fernando, Onetti, con todas sus limitaciones, encuentran el hombre. Rodríguez (*Matar la tierra*) encuentra el hombre; ha superado el drama radicado en lo social que vieron Castro o Varela, y ya éstos (con todas sus debilidades) han dejado muy atrás la descripción de bambalinas y personajes.*

*Pareciera que hemos aprendido por lo menos algo: no ha habido detrás o antes de nosotros tierras donde el hombre tenía otra estatura, donde la libertad y la elección no eran un oscuro, y a veces sucio, asumirse a sí mismo; aun la égloga no engaña con la posible deificación —es decir, salida de la vida, escape del hombre— accesible por un cambio de barrio, de provincia o de continente: en la chacra hay paisanos, los paisanos ordeñan y siembran, el ordeño y la siembra son duros. La capacidad de poesía está en el hombre, no en el cielo.*

JORGE ARROW

## Comunicación y servidumbre: Mallea

CONSIDERAR una obra literaria como expresión que se basta a sí misma, sin la referencia al autor, es una pretensión metódica justificable, aunque difícilmente cumplida. Pero que no ha de satisfacer a quienes consideran también la actividad literaria como una realización del autor que se incorpora por la obra al mundo de lo concreto. La obra se completa en la referencia al autor como el autor se completa en la referencia a la obra. La obra vale así como un acto, especial es cierto, pero acto al fin comparable en su eficacia personal y social a toda esa variedad de actos por los cuales el hombre prosigue la interrogación de sí mismo a través de las cosas y los seres.

No podrá hablarse entonces de un profesionalismo literario, si como tal se entiende una especialización en una manera de ser

que determinaría, digamos, una "ontología del hombre que escribe". La literatura aparecerá como una manera de expresar el ser, porque, escribiendo, el hombre no supera el plano de lo real por el plano de lo imaginario, sino que participa como todos los hombres de nuestra misma problemática fundamental. El escritor no nace a un mundo de excepción sino al mundo de la cotidianidad donde asume su lote de gracias y desdichas. "Somos —dice Fondane— en tanto que ciudadanos de la infelicidad social, seres políticos, y en tanto que ciudadanos de la infelicidad humana, seres metafísicos". Esta infelicidad política y metafísica se conjuga en el escritor al asumirse en su condición humana y social. Pero este carácter de su profunda responsabilidad no aparecerá en la literatura si se la considera sólo en medio de



su vigencia cultural, de manual o de biblioteca circulante, alejada de su nacimiento que se renueva cuando un hombre comprende que puede ser contenido en un grito o en un poema.

Sería preciso, si fuese simple, renovar la comprensión originaria del acto de expresarse. La dificultad es ésta: no podemos hablar inmediatamente de la palabra porque el uso de la palabra nos oculta su originalidad. Todo acto cultural se desenvuelve a partir de la nebulosa de sus orígenes, aparece como dado de toda eternidad y válido de toda validez, se constituye como mito y se adosa al hombre con la exigencia de lo absoluto, con sus limitaciones y prohibiciones. Vislumbrar la situación fundamental a partir de la cual se hace emerger del silencio la palabra, será precisar que no se nace escritor, como algunos lo pretenden, que el escribir no nos separa del mundo, como algunos se separan, sino que el escribir es una manera más de manifestar su situación histórica y a través de ella su condición metafísica.

Pero hay sin embargo entre nosotros una instauración consciente, minuciosamente preparada, de la personalidad del escritor, que se inviste a sí mismo con los caracteres de lo reverente y de lo sacro, una presentación ahístorica de su propio desenvolvimiento y de su nacimiento, que tiende a recrear una vez más la confusión entre lo natural y lo cultural, lo relativo y lo absoluto que está en la base de toda tiranía. Queremos decir: la literatura se presenta en algunos como intento de mistificación. Es lo que veremos a propósito de Mallea.

Como toda mistificación, su vigencia prevalece allí donde predomina la obscuridad del hombre respecto de su origen y de su destino, de su capacidad de comunicarse con los demás hombres. Sólo así se explica que el hombre de letras pueda acudir a una suerte de "extramaterialidad" como si constituyera su concomitancia privativa, del mismo modo que la extraterritorialidad lo es de las embajadas, una manera privilegiada de entrar en tratos con el mundo de lo concreto a cuyo margen permanece en forma displicente a veces, aprovechada en otros, pero siempre vociferada. Hay una falta de reconocimiento entre los hombres que la comunicación literaria a veces explota y hace aún más sensible. Cabe pues preguntarse por la finalidad de la palabra.

#### I

Se trata entonces de poner en evidencia el sentido que pueden tener para nosotros esos dos conceptos que encierran nuestras dificultades: el reconocimiento y la comunicación.

Hegel mostró (1) que para llegar a ser plenamente conciencia de sí, la conciencia requiere ser reconocida en su autonomía por otras conciencias. Este reconocimiento supone la superación de la conciencia como contemplativa y su apego a la órbita de la acción.

El sentimiento de sí, del yo como opuesto al objeto, surge en el hombre a partir del deseo, que convierte su relación con las cosas en actividad negadora. Por lo tanto, el deseo, en su ímpetu por satisfacerse, constituye el comienzo de la "inquietud" del hombre, la salida fuera de sí mismo que tiende a la negación del objeto deseado: su asimilación o su transformación. Esta actividad implica, al mismo tiempo que la negación del objeto, la transformación subjetiva del sujeto a expensas de esa negación. Pero esta satisfacción del deseo por medio de un objeto natural —una manzana en el acto de comer, por ejemplo— permanece todavía dentro de la satisfacción simplemente animal, porque el carácter del objeto asimilado determina el carácter de la satisfacción. El yo que se satisface en un objeto natural será también natural.

Para que la conciencia de sí exista es necesario entonces que el deseo tome como objeto de su satisfacción un objeto no natural, algo que sobrepase la realidad dada. Lo único que puede sobrepasarla es el deseo mismo. Significa entonces que es preciso que el hombre considere el deseo antes de su satisfacción, como revelación de una ausencia en su mismo ser. El deseo

se revela así como un "vacío irreal" que se nutrirá de deseos, y hará nacer un yo esencialmente distinto al "yo" simplemente animal. Frente a la identidad que el animal mantiene consigo mismo, el yo del hombre será en cambio negación de su ser actual, "deseo en su mismo ser", realización de sí en el tiempo, espera de sí. Ser ha de ser entonces "no ser lo que se es y ser lo que no se es", negación de nuestro ser presente en vista a lo que será, trascendencia de sí hacia el futuro, apertura hacia lo contingente. Por medio de la conciencia de sí como conciencia del deseo, el ser se revela como un hacerse y ponerse, libre, en el mundo humano y, por ende, en el mundo de la historia.

En la vida de relación, donde las conciencias se manifiestan en medio de los otros hombres, el deseo se refiere a otros deseos, no como deseo de posesión del otro sino como deseo del deseo ajeno. Perseguimos el reconocimiento de nuestra realidad humana como deseable por el deseo del otro. Al desear a una mujer, por ejemplo, el hombre no desea su cuerpo sino que, en la medida en que sea humano, deseará su deseo: el deseo de la mujer que toma nuestro ser como objeto. De allí que el deseo del hombre aparezca como humano sólo cuando no está limitado por su base animal, por lo tanto en la medida en que arriesgará su vida en función del deseo considerado como el supremo valor. La conciencia de sí encierra necesariamente esta referencia al riesgo de la vida.

Y esto es el punto que queremos destacar: a perseguir el deseo del otro me lleva la necesidad que tengo de que el otro reconozca como deseable el valor que yo soy. Todo deseo humano, toda actividad como conciencia de sí en medio de un mundo humano, persigue ese reconocimiento de nuestro supremo valor, y se expresa en la historia por la lucha a muerte con vistas a ese reconocimiento.

Que la lucha es, y ha sido, desigual, la historia lo evidencia. En la lucha por el reconocimiento hay quienes han cedido, se han negado al riesgo de la vida y han debido abandonar la satisfacción del propio deseo para reconocer el de otros: son los esclavos. Los esclavos deben reconocer a los amos sin ser reconocidos. Porque el amo, al arriesgar su vida hasta el fin en la lucha por el reconocimiento, experimenta, a través de la servilidad del esclavo, la conciencia de sí como autonomía. Así la historia implica existencias libres y existencias dependientes. Toda conciencia que surge a la vida histórica, todavía no acabada, presupone entonces a través de la asunción de sí como conciencia, un articularse como autonomía o dependencia, un adscribirse al dominio o a la servidumbre.

Que permanecemos en uno de esos mundos podemos verificarlo:

- Si vivimos en el temor;
- Si nos angustiamos por nuestra muerte y descubrimos a través de la angustia la inanidad de nuestra existencia;
- Si debemos reconocer a otros sin ser reconocidos por ellos;
- Si nuestras satisfacciones se ven postergadas porque no podemos transformar las cosas en la medida de nuestros deseos;
- Si estamos en el mundo dentro de los límites que el deseo ajeno dibuja sobre las cosas;
- Si somos insensibles respecto del mundo,

y si, para decirlo todo de una vez, nuestra vida sólo transcurre en la certeza subjetiva que tenemos de nuestro ser, pero que no puede ni realizarse ni ser reconocida ante la conciencia de los demás, entonces hemos nacido y permanecemos esclavos en un mundo donde un dominio que no nos reconoce se encuentra establecido.

La historia entonces marca un deslinde. Hablar a los hombres significará siempre hablarles desde una situación fundamental determinada: desde el dominio que sobre ellos se ejerce o desde la servidumbre que con ellos se comparte. Y el hombre que escribe, en la medida en que su existencia se define en función del reconocimiento y de la satisfacción de sus deseos, asume la palabra desde esa negación fundamental que no puede ejercer concretamente sobre el mundo.

Sin embargo, el escritor la intentado, mediante la palabra,

"conciliar el "ideal" de la libertad con el "hecho" de la esclavitud". Pero vanamente y siempre a expensas de lo concreto en el mundo de lo imaginario. En realidad ha tratado de justificar su servidumbre y consolarla a través de ideologías abstractas para no arriesgar su vida. Estoico, el esclavo se consuela con la idea de la libertad, que nos pertenece por principio, sin preocuparse por su vigencia real. Escéptico, el esclavo convierte su impotencia en nihilismo, negando todo valor a lo que le es exterior, consolándose en la libertad abstracta de la soledad. Conciencia desdichada, el esclavo, cristiano ya, toma al fin conocimiento de la contradicción de lo subjetivo y lo objetivo en que vive, pero insiste en separar su yo empírico —dominado— de su yo trascendente —libre. Hay, sí, una ciudad terrestre donde el yo se agosta, pero está la ciudad de Dios donde todo florecerá. Hay, sí, un amo del cual se es esclavo, pero existe un Dios del cual todos, y también el amo, somos esclavos. El estoico termina aburriéndose con sus palabras, el escéptico lleva en última instancia al suicidio, la conciencia desdichada y cristiana extiende su tristeza por el mundo.

Ligamos así a esta verificación: el hombre que escribe, el esclavo-escritor, por no resolverse a arriesgar su vida en la lucha real o por no asumir plenamente la condición dolorosa de su esclavitud que le permitiría en definitiva liberarse, inventa ideologías, subterfugios imaginarios, dentro de los cuales permanece. Pero este encubrimiento no tiene solamente un carácter formal; pero se también se moldea en el encubrimiento, en la represión de sus posibilidades concretas: vive en el terror primero que disoció la carne del espíritu, los deseos de la satisfacción, la mujer del hombre. En medio de la palabra se hace brotar el silencio fundamental, la tristeza infinita de no poder ser ni hacer, la desesperación silenciosa, los mitos y las fábulas, el reino del imposible, la palabra "muda".

La palabra "muda" es la perseverancia en la falta de comunicación, como el desconocimiento de la situación esclava es la vocación al no reconocimiento.

El único camino posible lo preveía Hegel como término de su dialéctica. El amo permanece en un "impasse existencial", condenado a su vez a ser reconocido siempre por una conciencia sometida y no por una conciencia soberana como la suya, cuya sola existencia lo llevaría nuevamente a la lucha a muerte. Nunca será pues satisfecho, su porvenir está cerrado. En cambio el esclavo se realizará en tanto que hombre, resolverá la contradicción entre su certidumbre subjetiva y la objetividad mediante la asunción de su situación y su actividad en lo concreto, dentro del cual el amo lo relegó. Logrará su libertad mediante la transformación del mundo natural y de su propia transformación en el trabajo.

Pero el escritor no maneja, en tanto que tal, nada más que la palabra, ese poder negador puro. ¿Deberá alejarse de la historia como el poeta de la ciudad de Platón?

#### II

Todo escritor parecería estar destinado a nutrirse de apariencias, a recrear con la palabra una expresión de su subjetividad que por la lectura llega a solidificarse, cual si fuese un acto de verdadera transformación concreta y a confundirse, tanta es su sugestión, con la verdadera objetividad. ¿Acaso esta expresión no es vivida también por la conciencia ajena que se enajena en la sugestión? El escritor se consuela en el espejismo de haber alcanzado esa realidad concreta de sí que la realidad le niega. Vive en una apariencia de objetividad que los demás le reflejan, no a partir de su ser sino de lo que su obra promueve imaginariamente. De allí la discordancia que evidencia: se complace siendo en realidad lo que no es: en el mejor de los casos un poder de apertura sobre lo que aspira a ser pero que no ha llegado a la existencia todavía.

Frente al escritor está el hombre de trabajo, el esclavo de lo concreto que busca conocer silenciosamente la distancia que las cosas establecen con sus deseos, que no tiene un modo privilegiado de revelarse a sí mismo, que únicamente tiene sus actos,

sus amores, sus lágrimas o sus risas, la infracción a la esclavitud en la fiesta también regulada y triste, que sólo puede aspirar a realizarse a través de sus actos y ser visto en ellos. Su manera de significarse está unida a la limitación actual de sus actos; la palabra adhiere a un instante y se pierde en el siguiente, como una íntima melodía que sólo renace en la ejecución. La experiencia personal que tiene de su autonomía, la liberación momentánea de su esclavitud, es sólo la infracción solitaria, avergonzada del escape, a no ser que el gesto y el acto se manifieste en el clamor de una masa que subraya con la violencia un deseo hasta entonces mudo.

Ambos viven pues, tanto el escritor como el hombre del trabajo, en la falta de ese reconocimiento que sin embargo la palabra puede, como la anticipación de un acto, tornar posible. Y es el escritor quien siente tal vez más decididamente, como señor de lo imaginario, la posibilidad y la necesidad de la superación de esa situación intolerable. Hay en él una instancia unida al tiempo, al poco tiempo, cuya fugacidad experimenta como una huida de posibles, como cercanía de muerte y desaparición estéril. Hay en el escritor una condensación vital; en su disponibilidad, un querer abarcar y quemar posibilidades, la ambición de experimentarlas a despecho de la realidad, pero también hay en él una anticipación de lo real que intenta ser vivida en su inexistencia actual. Hay una incontinencia que desborda en esa reunión imaginaria de objetos, de seres y de significaciones que están en el tiempo del mundo pero que su tiempo individual y la soledad no le permiten vivir. Esta desmesurada ambición sienta, al mismo tiempo que su poder, su impotencia, y le hace participar en la frustración radical de toda esclavitud. La dialéctica de la acción concreta y del acto imaginario, ese eterno vaivén del escritor que no renunció a su condición ambigua, la asunción de la realidad cuya presencia mortifica sus inabarcables afanes, el poder vitalmente desmesurado que lo habita, no es la menor de sus tragedias.

Y es precisamente por hacerse cargo de esa dialéctica de la acción concreta y del acto imaginario vivida trágicamente que el escritor hace posible, como una anticipación, la comunicación que abre al reconocimiento.

La comunicación implica al menos la fractura instantánea de lo concreto para surgir a una comprensión más profunda del mundo. Pero este mundo intersubjetivo en el cual los hombres comunican no puede ser ni el mundo del estoico, ni el del escéptico, ni el de la conciencia desdichada, pues sólo son evasiones del mundo. Que el mundo de la comunicación aparece en la fractura de lo concreto significa que está adherido a él; que el mundo cotidiano lo contiene; que la cercanía forzosa con las cosas lo desdibuja al mismo tiempo que lo oculta; que se abre en nosotros a partir de la vivencia profunda de nuestra soberanía que se revela como posible en la oposición cotidiana al obstáculo, y que solamente a través de él, y por su supresión instantánea en el acto de la comunicación, vivimos. El acto de la comunicación es el aprovechamiento de esa supresión instantánea e incontrolable del obstáculo, que la represión organizada del amo no puede contener. Quiere decir que nuestra libertad de comunicarnos requiere, como acceso a esa vivencia más profunda que reside en cada uno de nosotros como una promesa, un reortarse con precisión sobre la realidad concreta, que la oculta y que la revela al mismo tiempo. Comunicar con los demás es emerger a un más allá de la esclavitud que sólo la superación de la esclavitud hace posible.

La comunicación, como el amor, en la suprema cercanía que nos enlaza a otro ser, expresa la traslucidez al menos fulgurante de una conciencia en la otra, la penetración en lo íntimo, en lo secretamente indefinido, en lo inviolable, y parecería poner término al escándalo que significa para la conciencia descubrir la ininteligibilidad continua en que se encuentra sumida respecto de las otras. La comunicación es pues la realización concreta, aunque instantánea, de ese imposible cotidiano en que vivimos aislados y del cual pagamos por salir. Es el instante en que descubrimos la esencialidad del otro a través de la nuestra, por lo

(1) Este desarrollo lo hacemos siguiendo el libro de Alexandre Kojève: *Introduction à la lecture de Hegel, leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit*, recogidas y publicadas por Raymond Queneau, Gallimard, 1947.

tanto su existencia real y vivida en su fugacidad, en el que nos hacemos cargo de la adversidad y de la materialidad que nos separa, por lo tanto el momento en que el mundo se inunda de sentido.

Quiere decir todo esto que la palabra se abre paso a través de las prohibiciones o merced a la violación de las prohibiciones, como una salida inmediata a esa zona de densidad que se insinúa en el hombre cada vez que se traspasa el umbral de sus preocupaciones cotidianas. Toda salida de este universo que nos encierra es una efracción, el doloroso abandono de las zonas de la seguridad social y personal. Toda comunicación profunda es pues una rebeldía que se levanta dentro de la separación organizada de los hombres.

### III

Vamos sospechando entonces que existe un trabajo concreto a través de lo imaginario, una apertura que sólo el escritor puede anticipar vividamente.

No es que al escritor no le interese la negación concreta e inmediata. No es que prefiera solo la manifestación aparentemente pasiva de la letra desechando la "realización" activa de esa negación en el mundo. Tal vez piense que la negación concreta que se efectúa en un solo acto, introduce si una fractura en el mundo, pero esta fractura no adquiere las perspectivas que toma esa misma negación generalizada que se efectúa con el acto de escribir, que se transfigura en la palabra y toma el carácter de lo universal, que se propaga e incendia en su camino. Este llamado a la destrucción que duerme en los otros expresa la intención de hacer nacer a la realidad una negación más profunda. El acto de escribir es así esta decisión de tornar superlativo el acto simple en el cual se agotaría nuestra acción y recupera la decisión de trascender lo concreto, no hacia una espiritualidad o una abstracción engañosa, sino hacia una concreción más profunda: es la propagación de la negación activa.

Teniéndolo todo a su disposición, todo cuanto el conocimiento activo de la realidad y la subjetividad profunda del hombre le concede, esta negación que vale como un acto sin consecuencias, un alarde sin realización, —pero acto y alarde que de alguna manera incide y determina las consecuencias y los actos de los otros hombres—, el escritor debe ser juzgado por la apertura sobre lo prohibido, por la irreverencia ante el poder actual, por la infracción. De su negación surge, sin embargo, la plenitud de un ser que trae adherido a su contorno la placenta del alumbramiento, nos retrotrae al mundo primitivo de la creación humana donde el hombre continúa siendo la medida de todas las cosas: de las que son en la medida en que son, pero sobre todo de las que no son en la medida en que serán. El reconocimiento que el escritor despierta a través de su obra es por eso algo más que el reconocimiento actual de un ser cerrado que se presenta como ejemplo, como desecho realizado de una ley vigente: es por el contrario el reconocimiento de un ser posible, amasado a costa de su triunfo en el mundo de la legalidad, más allá de la servidumbre.

Esta honestidad fundamental que surge en el acto de la comunicación, —y cuya ausencia notaríamos en Eduardo Mallea— borra definitivamente de la obra la presencia mundana del escritor que se repliega, desaparece casi, se pone al margen imperceptiblemente, más allá de la gloria que no es cosa suya y que la obra no encierra y que sólo pertenece, en cuanto realidad virtual, en cuanto que es solamente realización en lo imaginario, a un futuro del cual la actualidad del escritor se encuentra excluida.

El escritor realiza, pues, mediante su obra, una verificación imaginaria de los valores, de aquellos que rechaza como de aquellos que sostiene. La vida cotidiana es la vigencia ordenada de algunos, el ocultamiento y la represión de otros. Es, sobre todo, esa parte oculta de la vida cotidiana que se trata de salvar de la obscuridad donde se encuentra. Esta verificación significa para el artista un esfuerzo doloroso que solicita la misma penetración dolorosa del lector: la destrucción de lo destructible, la verificación de lo verdaderamente indestructible.

El novelista debe recuperar entonces para nosotros esa expe-

riencia del mundo anterior a las visiones elaboradas, tiene que habitar a su manera un mundo dentro del cual un nuevo sentido nace o se recupera, buscándolo más allá de un presente que lo frena frente a sus ansias que lo desborda. El novelista es la expresión de ese desborde contenido del hombre sobre un mundo que no puede contenerlo. En ese sentido es ficción, pero ficción posible.

La función del novelista será tal vez la de arrancarnos al espejismo de una realidad demasiado cercana, la de volvernos a un mundo de raíces primigenias, despertar a nuestra sensibilidad el apetito de posibles que la misma realidad contiene como una promesa exigible, descubrir en el mundo la inherencia personal a esa realidad que se descubre para cada uno de nosotros como la materia cálida en la que buscaremos moldear la consistencia de nuestros anhelos. Si; hay una relación de persona a persona en nuestra inmersión en el mundo, hay una reivindicación de esta verdad fundamental que el escritor debe mantener latente en la medida en que él mismo, desecho de cultura, marginal, es la esperanza minuciosamente desplegada de esa totalidad humana que la simplificación política y burguesa desdora pero que sin embargo suponen.

### MALLEA Y NUESTRAS VERGÜENZAS

*¿Quéás desearía yo no haber encontrado en mi vida el destino duro y terrible de crear. Pero ya que me ha sido dado (...)*  
(Notas de un novelista, página 29).

La disyuntiva del escritor, llevados ya a particularizarla, es entonces ésta: o llevamos la sinceridad hasta el fondo de nuestras vergüenzas, porque el reconocimiento exige en su límite la homogeneidad entre lo que somos y la imagen que los demás tienen de nosotros, porque damos nuestro ser por lo que vale, —o nos satisfacemos en la mentira de una construcción que nos encierra y aísla en la duplicidad hipócrita o incommunicada.

La manera de encajar esta disyuntiva es siempre visible. Aun cuando no haga autobiografía la obra será siempre autobiográfica, porque el escritor revive y recrea en profundidad, a través de su conciencia y de sus afectos, el universo extraño de los otros cuya experiencia realiza a partir de sí mismo. Comunicar no es solamente un ir sino también un volver de los demás. Y hay que pagar su precio: todo contacto con lo bajo nos enriquece y nos enlamece también un poco. La mentira del escritor consistirá, por ejemplo, en presentar su pureza como incompatible con el conocimiento de la bajeza, con lo que le sería radicalmente heterogéneo. Mallea dice: "...cuanto más auténticamente desprecenido y generoso es un espíritu, menos capaz es de concebir una zona de humanidad entregada a la absoluta prevención y sorédes". El escritor es un ser cuya generosidad, por lo contrario, consiste en asimilar la sordidez del mundo, en cuanto ésta constituye un componente de la situación humana en que vivimos, una consecuencia de la pureza aparente que conforma la defecia y la buena conciencia de nuestros estetas mundanos.

Será preciso tener en cuenta, pues, al analizar el sentido de la obra del escritor que nos ocupa, que en su consideración estamos alejados del percibida como un documento en el cual leeríamos desapasionadamente la expresión de una circunstancia fortuita argentina. Nuestra pasión, si la hay, será solamente la contraparte de la suya, porque su obra es casi una presencia y tiene el carácter de un diálogo; queremos decir que supone necesariamente la comunicación de persona a persona y que considera por lo tanto al expresarse todos esos elementos que recortan en la comunicación la intimidad exteriorizada del que habla como del que escucha. El libro es también una presencia plena, cargada de intenciones bajo la palabra, como un gesto en el rostro del que habla confiere sentido a lo que expresa o nos significa con mayor elocuencia lo que se dice o lo que se oculta. Más aún cuando ese libro se dirige a nosotros para hablarnos, en su impaciencia que nace, desde el desdramatismo.

Las dificultades para considerar la obra de Mallea se encuentran en la alta moralidad formal con que la inviste. Tanto sus

preocupaciones como sus problemas generales referidos a la Argentina en alguna manera se recortan sobre los nuestros, pero un vacío de intención nos separa. Sentimos frente a sus obras las mismas molestias que nos invaden cuando abrimos un manual de moral: estamos en pleno reino de las palabras dicotómicas, cortadas a golpes de pureza, con las que se pretende legislar abstractamente, en el tono de la reprobación, un universo del cual el limpiado carácter del que escribe se encuentra excluido. Un universo del que falta la carnosidad que anime sus frías palabras y del que solo queda la hueca verborrea cargada de pretensiones y de reprimenda. Son de aquellos que nos hablan de virtud, de señorío, de nobleza, de grandeza, honorabilidad, valores eternos, de donde surgen las reglas y las definiciones, el orden perfecto, el camino de toda santidad ciudadana. Hay sin embargo un cierto pudor que nos retiene al borde de la facilidad de pronunciarlas y que reside en nuestra dificultad de vivirlas o adecuarnos a ellas, porque sospechamos que ya no pueden contenernos, que la distancia entre el mundo moral y la realidad no se zanja en la aceptación sumisa a lo formal, sino en la instauración de una adecuación más acabada. Hay una ética de la palabra que se ríe de la palabra "ética", podríamos decir parafraseando a Pascal, y que nos impide reivindicar como propia la moralidad de manual en cuyo uso se complace Mallea.

Queremos decir, para marcar desde el comienzo nuestras distancias, que el universo moral no puede quedar encerrado en su formulación verbal. Hay una facilidad en su uso que debería desconcertar a quienes se bañan en él y chapalean de regusto, porque la formulación moral solo se sostiene como desafío al acto que la rubrica. Manejando nuestro mundo desde arriba, titiritero del alma, desde las palabras que se refieren, a otras palabras, con las palabras-pinzas que lo tocan sin ensuciarse, Mallea pretendió al poner su "grito en el alma" darnos la gran lección de su señorío impaciente. Nuestra intención no es de quedarnos al pie de la letra, queremos por el contrario ver si al pretender ponerlo en el alma no hizo sino situarlo nuevamente en el cielo.

### I

*"...he combatido..."*

(Notas de un novelista, Pág. 29)

Las razones para validar esta consideración están en el mismo Mallea. No se trata, desde sus primeros libros, de un simple ejercicio estilístico; es, por el contrario, la manifestación de su propia metamorfosis, el acceso por medio de la palabra a ese mundo paralelo a la biografía de su autotransformación: la Argentina invisible.

Parecería que Mallea comprendió el carácter de lo literario que se evade en la ficción y quiso poner, en el atrevimiento de su búsqueda y sus confesiones, siquiera ese cuerno de toro con el que Michel Leiris quiso introducir el riesgo de muerte del que torea en la obra del que escribe. Parecería que Mallea quiso establecer la seriedad del quehacer literario con el sacrificio de ese primer bucco. ¿Realmente es así?

Si comenzamos por reconocer el mundo que sustenta su posición, el que aparece explícitamente descubierto en sus primeras obras y que es el mismo que sustenta la trama de sus últimas, nos encontramos con este hallazgo: existe una Argentina visible, en la cual se agotará toda su precisión crítica, y otra invisible, en la cual desbordarán todos sus anhelos incontentidos e imprecisos. Por un lado, la corrupción social plebeya y adventicia; por el otro, una tradición patricia y una herencia hispánica. La necesidad de justificar esta dualidad se dará, en la búsqueda, sus espequeamientos. Pero con ello no habremos avanzado un solo paso hacia la inteligibilidad de nuestra realidad. Estamos solamente en el mundo de la abstracción justificatoria en la cual se ubica privilegiadamente con sus ansias de pureza.

No trazamos aquí el camino interior que lo llevó a esta dicotomía exterior que tan bien se le adaptaba; bástenos saber simplemente que esta dicotomía era la necesaria y fiel expresión de su marginalidad y de su inactividad, o más bien la expresión "al uso literario" de una realidad inmediata exagerada hasta la simplificación, en la cual proyectó todas sus añoranzas y nostalgias.

Mallea necesitó "culpables completamente negros, inocentes completamente blancos". Amor de puro, el suyo, que anticipa o elude el drama del afrontamiento. Todo habría de resultar fácil en el universo ordenado; fácil amar lo que merece ser amado, fácil despreciar lo que merece ser despreciado. Una argentina invisible y muda, un argentino cetrino y silencioso, esta consecuencia era inevitable.

Si Mallea concibe a partir de allí la bondad de lo invisible, lo hace con la austera idealización que tiene sus siglos de ingenuidad, y al cabo de ellos de toutería: lo concibe completamente bueno, albo, "íntegro, inalienable". Pero la rigidez tiene sus defectos. Dividiendo el bien y el mal tan drásticamente, en medio de una ilusión que todos añoran, que hace tanto bien, que nos convierte en ciudadanos del orden invisible donde la pureza nos habita y nos purifica, los valores, las recetas, las infulas, los señorios, los ties y los respetos de Mallea hacen depender sin embargo ese orden de todas estas comomiticancias. Se va comprendiendo así que la virtuosa indignación de Mallea no corresponde a una subversión de los valores de la Argentina visible: clama solamente por su vigencia virtuosa, para que tanta iniquidad, tanta lajeza, no lo tornen imposible. En su lamentación por la Argentina invisible hay una añoranza precisa de pasado: "tiempo en que las normas eran "normales" y movían una espada, doblaban en el atrio una rodilla, encendían el trance de martirio o llevaban a un hombre a vivir con integridad y a morir sin interiores estertores" (1).

Al adelantarse a cualquier rebelión quiere escapar a ella por la promoción ejemplar de su generación. "Por qué lloraba, él, cuando niño, en presencia de las turbas?" (2). Mallea trae una lejana adhesión al temor burgués. Mira el pasado del mundo con nostalgia, los buenos tiempos idos donde los padres sabían lo que hacían, tiempos desde los cuales el futuro era una continuidad tranquila y no este presente dinámico y voraz en que se vive. "Y esto —¿hecho en nombre de qué orden? No, por cierto, del orden fundado en la ley de Dios. No, por cierto, en el orden de los padres de la Iglesia. No, por cierto, en el orden de las naturalezas honradamente puras, honradamente cristianas, verdaderas" (3).

A pesar de sus alardes cultivados, de su lectura de angustiosos, de "su" Kierkegaard, de "su" San Agustín, de "su" Pascal, Mallea permanece sin embargo sólo en el aspecto socialmente normativo del bien y del mal. Por eso agota su conciencia moral en la vigencia o el rechazo dentro de una sociedad en la cual se complace. No se piense que salió a pregonar sus "inquietudes" inseguro de la acogida. En 1937 "había público" para semejantes palabras, el mismo público que movió algunos levantamientos. Su literatura no es pues una aventura: era solo el reconocimiento de los límites de lo social, y la expresión de sus respetos. Por eso en su oposición a la Argentina mercenaria no sabe oponerse más que las vagas generalidades de su clase, un mito de redención vacía, desleído e incoherente, expresión difusa de insatisfacción que no encuentra en qué expresarse salvo en la angustia de la soledad (4), que no sabe darse su objeto porque los objetos de la satisfacción real lo horrorizarían. Las rebeliones concretas no encuentran en sus construcciones más que un remitirse a pantomimas abstractas.

Así entonces, sus palabras y él mismo, puesto como personaje, delimitan un mundo particular, espeso, determinado por obje-

(1) "Historia de una pasión argentina", edición popular con un prólogo de Francisco Romero, Buenos Aires, 1938, p. 114.  
(2) *Nocturno europeo*, Buenos Aires, 1938, p. 26.  
(3) *Historia de una pasión argentina*, p. 234.

(4) La apoteosis de Mallea en su *Historia de una pasión argentina* termina siendo una apología del desierto dentro de lo invisible: "Y todos estaremos así desterrados, en ese desierto común tomará forma nuestra mística (...) Me sentí cómo en mi necesario desierto. ¡Al fin, en mi desierto! ¡Cómo amamos, cómo sentimos, cómo pensamos, cómo nos exaltamos en la soledad sin riberas del desierto! (...) ¡Féris de aquel que vive en un hermoso y desventurado desierto! (...) ¡Qué incomparable dolor y qué severa voluptuosidad! (Página 263 de la misma edición popular).

tos e ideas francamente alejadas de los que estructuran nuestro mundo, situados más cerca de la máscara que del núcleo, y referidos a él por una decisión de lejana simpatía literaria, porque así lo piden los temas que la literatura validó universalmente.

Podemos concluir momentáneamente pues con esta aserción: entre la Argentina invisible de Mallea y sus sueños de redención, expresados con la distorsión retórica de su vanagloria, no hay pasaje directo: su expresión lo adscribe irremediabilmente a lo que combate más que a lo que confusamente presiente, porque sus palabras se conjugan dentro de la complicidad que habla un mismo lenguaje y delimita un mismo mundo, el de los valores inmarcescibles, de la pureza, del orden cristiano, de Dios.

## II

"No sé lo que es la ambición literaria; en puridad no sé lo que es."

(Notas de un novelista, p. 23)

Fué Gide quien expresó aquel axioma psicológico que los psicólogos tardaban tanto en definir: que los sentimientos verdaderos no se diferencian de los falsos. Mallea se dio al sentimiento de la autenticidad, y nosotros vamos viendo que a través de su obra es posible distinguir los sentimientos falsos de los verdaderos: por la manera cómo se expresan respecto de lo que dicen querer, por el modo cómo afrontan la realidad y se dan satisfacción.

Téngase presente que Mallea es el argentino silencioso de una Argentina invisible que quiere romper con un destino, que sale del mutismo a la palabra en un mundo visible que no puede contenerlo y al que desprecia. Piénsese de qué naturaleza tendrá que ser la comunicación que inicia, de qué profundidad el reconocimiento cuya expresión nos abre.

Pero la circunstancia de haber elegido un lenguaje infatuado, que busca a todo trance ir más allá de donde su escueta significación lo llevaría, nos sugiere esta idea: que el lenguaje no es en el vehículo de la comunicación real, sino que por el contrario descubre al escritor agazapado detrás de cada frase para resolver a su favor la comunicación que inicia desde su "sangre y dolor", a través de sus temas más caros, con el lector. Su sangre y su dolor, la aparente sinceridad, esta muestra de confianza, es el lugar del encuentro común de quien escribe con quien lo lee. Pero ya lo asalta de inmediato con la diferencia, con el detalle dejado caer que marca la distinción, con el señorio que no podemos compartir, detalle que los infelices silenciosos de Mallea no podrán nunca compartir porque vive por definición al margen de ese mundo. Y nuestro escritor lo sabe. Pero no importa. Mallea hace destallar como contrabando ante los ojos de una juventud burguesa, que pugna tal vez por emerger de su inmersión en el mundo de la valoración fatua, la vanagloria de su superioridad radical, de cuna, de nacimiento, de exquisita sensibilidad. Los goceos, los placeres, los remordimientos, las nobles acciones quedan atadas en Mallea indisolublemente a sus caracteres de clase, donde los objetos se definen por su lujo, por su gratuidad, por su hartazgo, por la falta de humanidad, por la sola consumición. La denominación genérica confunde en la generalización nuestros deseos con los suyos, pero la contradicción estalla al fin: la forma de realizarlos en el mundo está irremediabilmente unida a esos caracteres. Y quedamos desamparados ante nuestra miseria. Porque el perfecto señor, el hombre trágico de Mallea, se adscribe tanto al petimetre ufano de sí mismo como a Sísifo.

Mallea, afirmamos, no utiliza la palabra con la única ambición de comunicar de libertad a libertad. Hay siempre un más allá: la impresión que causará en el lector esa significación de acuerdo con la relación de superioridad que subtiende por decir lo que dice, y decirlo con determinados elementos y de cierta manera. Por ejemplo: si D. H. Lawrence dice, describiendo un personaje: "Constancia, su mujer, era una linda muchacha sana y campesina, de cabellos suaves y oscuros, un cuerpo sólido y de lentos movimientos llenos de energía poco común", Mallea dirá en cambio al describir un personaje: "Había en ella algo delibiosamente impulsivo que me recordaba la fuerza de aquella muchacha improvisatrice que inspiró a Sebastián del Piombo el famoso re-

trato atribuido a Giorgione". (9) ¡Cuánto saber en una descripción, cuánto refinamiento en el conocimiento! Pero una de dos: o Mallea quiso hacer sentir a los pobres infelices de la Argentina invisible, perdidos en medio de la desolación, cómo era esa mujer, y por lo tanto no lo conseguirá nunca, o la metáfora es simplemente la exposición de su radical diferencia, que encierra sus lecturas, sus viajes, y lo que le interesa obtener es una baja admiración de quienes permanecen en una ignorancia que él no les ilumina. La conclusión se impone a lo largo de innumerables páginas si el ejemplo no bastara: el autor pretende impresionar a sus lectores, que sólo son tratados como medios que el escritor utiliza para conseguir sus fines de preponderancia espiritual.

Cuando se dice de un escritor, como algo negativo, que "escribe demasiado bien" no es la envidia lo que mueve a decirlo, no es tampoco el temor a la perfección alcanzada. Se trata de lo mismo que queremos —salvando las distancias— aclarar aquí: que lo "demasiado bien escrito" antepone la pretenciosidad del autor a la seriedad del tema. Cuando Mallea expresa su fracaso y tiene que decirnos, por ejemplo, en su bonita *Historia de una pasión argentina*, que estaba hueco, vacío de solución, que era un pobre infeliz que no tenía nada que decirnos, lo hace en estos términos:

"Y si mi existencia había estado amasada con la levadura de la pasión, el ardor, el desprecio, la furia, el aliento, el desaliento, la crítica, el insomnio, la cavilación, la cruel taciturnidad, el cruel gozo (...) de muchos engaños, muchas indecisiones, decisiones, vocaciones, amores, raptos, pequeñas glorias, grandes penas, orgullitos, celos, arrebatos de gozos, entregas, arrogancias, miserias, pequeñeces, estulticias, vivezas, miedos, corajes, arreos, HAMBRES, siempre HAMBRES —todo eso no era sin embargo nada.

¡Nada!

¡Yo no traía en mis manos nada!

Mi tremenda desesperación fué que yo no traía en mis manos nada (6).

Es decir, como se ve, convierte una negatividad en algo positivamente literario, despertará su admiración por el otro lado, por el de su manera de escribir. Pasamos de un patetismo negativo a un esteticismo positivo, convertimos los valores étnicos en literarios y en ellos ganamos la partida cuya iniciación fué muy otra. La negatividad real de Mallea se pierde en el truco, al perderse la simplicidad en la cual las "almas simples" podrían haber reconocido la verdadera carencia del escritor.

Nuestro escritor pertenece a aquellos que creyeron que bastaba nombrar la nobleza para constituirse como nobles, que bastaba decir basta para estar del buen lado, y en el buen sitio, de la causa. Al refugiarse en el aspecto formal de las grandes odiseas, de los grandes desgarramientos (*¡Yo he hecho mi camino de Damasco!*) no supo darle contenido a ninguno y los defraudó a todos. Cayó en la trampa de la palabra, que por sí mismo no puede bastar, de su estéril concepción de la "necesidad de la metáfora", y de la identidad entre "realidad" y "perfección", creyendo que con ello escapaba, por una necesidad toda metafísica, al universo del discurso para penetrar en el de la revelación, sin saber que la metáfora sólo puede aspirar a la "necesidad" cuando es el genio quien la introduce como fractura laboriosa de la realidad, y que cuando Spinoza (en quien Mallea dice nutrirse) declara real a la perfección es porque constituye a la perfección, dentro de su sistema, más allá de las ideas confusas y de la falta de adecuación, defectos de los cuales Mallea no está exento (7).

(5) *La balda de silencio*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1940, pág. 61.

(6) *Historia de una pasión argentina*, p. 255.

(7) El trozo vale la pena que se reproduzca, pues muestra claramente cómo trabaja Mallea con las ideas. Dice: "...un discurso puede no tener, y no la tiene en la mayoría de los casos, necesidad, pero la metáfora sí, siempre. Por eso es risible la desmesurada pretensión de los lógicos, risible porque los más precitados momentos de la vida del pensamiento universal se han producido mediante la fórmula de la metáfora. Y todo el sistema creador de Waldo Frank, toda su América es una metáfora vivo: es decir una realidad resuelta en forma de belleza; y lo exacto

Y así, como permanece en la órbita de lo general, de la simplificación nominal, de lo metafóricamente existente, queda en consecuencia limitado al mundo de las Bellas Letras como un aparato del Bello Mundo donde se conglomeran las Bellas Almas que deben su existencia a la Realidad, Belleza en sí. Sin conexión, como es natural, con esa realidad visible del trastorno, de la fealdad y de la impureza que simbólicamente, y a manera de exorcismo, cree representar como en un auto sacramental donde la Carne, el Mundo y el Demonio, por ejemplo, se consumen en la hoguera de la culpabilidad castigada. Sin que por lo tanto su verdadero destino de hombre que asume la palabra como significando una posibilidad real —entendiéndose "real" como viviente o posible en un mundo al cual se accede por la realización concreta y personal—, sea la consecuencia ni siquiera probable de su expresión. El escritor vive en y por el mundo de la metáfora, al constituir la metáfora el orden que el lenguaje metamorfoseado nos crea como distancia con el mundo. La metáfora, para el escritor sin genio, para el distinguido, es lo que el lujo diferenciando para el hombre de salón: distancia, orde separado, mundo de elección. Podríamos citar interminablemente esta utilización de la metáfora que en Mallea sólo es oropel y no profundización desvelante: "incursivo a que los muchos se consumieran mostrando bajo las pompas del tapiz las vicisitudes de la estopa"; "la entraña en perpetua vibración como los vananculos de las anémomas de mar" "los crepusculos tardaban en consumir sus desposorios con la noche virgen". Y así, etc.

Doblemente propietario, de lo argentino por derecho de conquista de ese antecesor cuyo legado hace siete generaciones, de la palabra por derecho burgués de especialización y ocio, hay un no sé qué de rebuscamiento histórico, de deber cumplido, y de buena conciencia en el frío apasionamiento de su preocupación estética por reafirmarse a la continuidad de ese primer legado. Y no estaría mal si lo hubiera buscado por los caminos donde lo hubiese hecho bien. Pero se alió entre aquellos que han aprendido simplemente a nombrar los elementos culturales, a vestirse con ellos, a decir tragedia, a leer a veces filosofía, que han aprendido todas las buenas y nobles palabras que corren por el mundo con el signo más. Y han creído que era suficiente nombrarlos otra vez, mezclarlos a sus escenas de señoritos instruidos ya, para que las palabras vivieran la vida original que aprendieron en algunos libros. Si al menos lo hubiesen hecho con la modestia del que se sabe más acá de cierto sacrificio. Pero no: han vivido simplemente en la superación formal de lo libresco, nutriéndose de Blake, de Rimbaud, de Kierkegaard, de Nietzsche, de los que descubrieron que vivir sí era asumir trágicamente la condición humana. Pero la tragedia kierkegardiana y su oposición contra la iglesia positiva no es impedimento para que nuestro trágico se instale en un diario católico del que todo fervor está excluido, y dirigir en él su página literaria donde la regla es lo anodino. La poesía y la vida de Rimbaud no le enseñó que vivir a veces exige el renunciamiento de la palabra escrita para acceder a la tierra desolada del enfrentamiento vital; de Nietzsche no aprendió tampoco la fecunda ira sostenida hasta la locura, la destrucción de los mitos y la veracidad que devora en su evidencia. Mucha lucha hay en él, pero lucha de lo general en lo general; mucha lucha en la carne de Mallea, pero "lucha en la carne del espíritu y en la carne de la conciencia", lucha entre nociones, lucha retórica que constituye el desplante de la apariencia triunfal. Buscamos un más allá de su retórica, porque la retórica es la palabra del ser que no habla en profundidad, desde lo hondo de sí mismo, sino desde su máscara. Pero es en vano.

Por eso al pretender encarnar sus ideas generales en lo singular, no supo qué contenido darle, contra qué hacerlas luchar; de esto se prueba con sólo enunciarlo, sin otras demostraciones, sin traer siquiera a colación el aforismo de Espinosa según el cual realidad y perfección son lo mismo; y como decir perfección de lo mismo que decir belleza, lo mismo de decir perfección que decir metáfora". *Historia de una pasión argentina*, p. 164.

[Y este método de confusión discursiva fué presentado en el prólogo como un nuevo "Discurso del Método"]

Mallea sufrió el espejismo del anhelo intelectual, de la desazón

indeterminada, sorbió en el aire una inquietud descubierta a través de una tradición literaria, y al disponer de nombres para esos anhelos creyó vivirlas. Y habló de ellos antes de investigar a qué impulsos fundamentales obedecían. Los impulsos fundamentales tuvo que aprenderlos luego, a través de las pasiones concisas, simples, de los personajes que quiso vivificar, pero ya deformados por la abstracción, a través de la propia hojarasca verbal que los acentuaba. Y por eso sus personajes tienen el rostro de lo no vivido, traídos de la estriada como muñecos de taller. No hay en ellos un descubrimiento de la intimidad sino un truco formal, son como el desarrollo de esquemas definidos, casi como los tipos humanos de algunas caracterología cuyas fórmulas desarrollara, sin lo fortuito que los distingue del tratado, sin lo inesperado, largos y cansadoras recetas que nada muden ni comueven. Quiso a través de ellos dar satisfacción a lo indeterminado, a todo aquello que no se atrevió a vislumbrar en la crudeza de lo real. Y lo indeterminado se satisface con sueños, con la imagen de lo más alto, porque lo hacemos a la medida de nuestras ambiciones formales y a las de nuestro medio. Lo hacemos a la medida de la hipocresía, que olvida que sí, que somos eso como ambición, pero antes que eso, y mucho más, lo contrario. Es decir, pintamos en consecuencia la imagen del engaño.

## III

"Porque donde no rige más que el parcoído o el disímulo (...) todo se vuelve palidez circundante y vida anodina (...).

(Notas de un novelista, p. 45).

Mallea vivió íntimamente la contradicción de la apariencia y de la realidad, pero no tuvo el valor de afrontar hasta sus últimas consecuencias este aspecto dramático de la persona. De allí que si bien algunas de sus obras encierran los elementos formales de su propia crítica, ésta sin embargo no las roza, como si sus obras estuviesen al margen o la hubiesen superado por el acto de transcribirlos. Es explicable: estos elementos críticos pertenecen al nervio común de la crítica filosófica y literaria de este medio siglo, y la imposibilidad de depurar con ellos su obra pertenece en cambio a la rigidez de su propia personalidad.

Mallea quiso, con la referencia personal presentada como supremamente apreciable, desbordar los límites de lo simplemente literario, introducirse dentro de la realidad a través de esa imagen. Este énfasis, respaldado por el arrojo, aparte de haber sido otro, hubiese tenido como fondo el sacrificio real del héroe; no hubiese marcado con su respo en lo que constituiría la expresión dramática de un "escogido". Pero dicho entre nosotros, por un personaje como nosotros, a una juventud avergonzada de sí misma, y sin que nada, fuera del acto de escribir para destacarse de ella, lo separara; ocultándose en lo que tiene de común a esa juventud que requiere el descubrimiento de lo propio como parangón con lo humano, como confesable, ¿qué podía obtenerse sino cerrarnos más y más o caer en el fracaso de la emulación, camino de suicidio? (8).

En un mundo donde los valores de los cuales Mallea hace gala son los supremos, los intocables, los sagrados tabús de cultura, ¿cómo podría nadie dejar de reconocerlos como deseables para sí, como propios? ¿Cómo ir contra Mallea cuando él mismo encierra la condenación sistemática de todo ir contra él, si ha leído a Scheler para saber del resentimiento (9), y tal vez a Nietzsche,

(8) Una vez Borges, mucho más íntegro en su literatura de lo que muchos piensan, atinó a decir de sí, y era mucho: "Mi vida de hombre es una impenetrable serie de mezquindades; yo quisiera que mi vida de escritor sea un poco más digna". Pocas palabras bastan. Por eso resultaría absurdo juzgar con normas al margen de las cuales conscientemente se pusieron, a escritores cuyo compromiso consiste en estar, como dice Etiennele, "comprometidos en sus cámaras hasta la locura, hasta el suicidio".

(9) Llama la atención que los burgueses encuentren tanta satisfacción en el análisis del resentimiento, no tal como aparece en Nietzsche, que no convenia porque estaba dirigido al hombre cristiano, sino que lo hayan tomado a través de Scheler, que lo analizaba, sobre todo, en función del resentimiento que anima al proletariado contra el burgués. Poseedores formales de los valores más altos de la civilización, los burgueses perciben como resentimiento todo anhelo de destrucción en quienes los atacan, y



si califica de Demofaco toda negación, cómo asumiría nadie el papel demoníaco de negarlo? Lo que más duele es el hecho de que haya tratado a toda una juventud como medios, utilizando para ello lo que más profundamente debemos sentir, nuestra desesperación "ineulta" (10).

Si en vez de clamar por Hegel con el aire de la familiaridad (*¡Ah, viejo pantheista de Stuttgart!*), hubiera sabido que el reconocimiento del otro es el que confiere verdad a nuestra subjetividad y nos enseña la superación de la apariencia, tal vez no hubiera seguido ocultando las cartas y la exclamación le hubiera parecido inoportuna. Pero prefirió seguir en el juego burgués, donde cada uno muestra de sí lo corrientemente aceptado, validado por la generalidad. Por eso su sinceridad carece de valor, se muestra con el rostro de la falsedad, se remite sólo a la postura, al símil. La sinceridad se hace gesto, pura forma exterior de la verdadera sinceridad que soslayamos en el acomodamiento. El amor se hace gesto, el sexo se hace espíritu, la pureza, finalidad. No es extraño; el burgués es un precisista del detalle, y ama evidenciarlos. Con una sola condición: que aparezca revelados como por descuido. El lenguaje también es a veces como la preparación cociente, medida, de un gesto que quiere aparecer como espontáneo a la lectura, Mallea nos revela, como al descuido, todos esos detalles que constituyen el aspecto positivo de su personalidad: Mallea, hombre sabio; Mallea, hombre que no duerme por lo mucho que piensa; Mallea amado por señoritas señoriales; Mallea rebelde; Mallea viajero de grandes hoteles y solitario de lagos plácidos; Mallea lírico; Mallea de grandes amistades internacionales; Mallea crítico filosófico; Mallea presentado como nuevo Descartes, etc. (11).

#### IV

*Después de veinte años de consagración a las letras, de entregarte lo mejor de mí, noche y día, estaría dispuesto a creer que he trabajado demasiado poco si no estuviera ahí ese ramo de insectas para demostrarme lo contrario.*

(Notas de un novelista, p. 28).

Desde San Agustín hacia acá, y un poco antes, todos somos miserables por definición, gente perdida y difícilmente rescatable. Pero al reconocer esta miseria general, que siendo de todos no es de nadie, o al presentarnos con los caracteres que la generalidad adora señalar como miserables, hemos así cumplimentado a nuestra conciencia y pagado nuestro tributo a la realidad. Estamos lejos de pensar que los pecados de San Agustín puedan, hoy en día, con almas menos ingenuas y más sumergidas en el mal y la responsabilidad, tornar a nadie pecaminoso —a no ser frente a un dios falso de importancia para nosotros. Cuando Mallea se

sospechan en su fondo un sentimiento postergado de posesión de los mismos valores cuya destrucción persiguen. Se dan así la buena conciencia de la posesión privilegiada ante los que pecan en intención, y se eximen así del análisis concreto de la situación que lleva al resentimiento.

(10) Véase como ejemplo los nombres mencionados dentro del texto de esa *Historia de una Pasión*. Rindió, al parecer, examen de cultura ante una burguesía deslumbrada de tanto saber. Por orden de aparición: Lorenzo el Magnífico, Maquaveño, San Martín, Sarmiento, Dante, Molière, Croce, Barros, Ferrero, Bernstein, Lavedan, Walter Scott, Dumas, Dickens, Stevenson, Gaboriau, Hugo, Tolstói, Maeterlinck, James Jeans, Mozoni, Mistral, Chateaubriand, Vigny, Thackeray, Meredith, Hardy, Maupassant, Turgeniév, Goethe, Balzac, Stendhal, d'Annunzio, Sterne, Sir Thomas Browne, Daniel de Foë, Spinoza, Spengler, Cocteau, Pearl S. Smith, Lautremont, Apollinaire, Joyce, William Blake, Pascal, Rimbaud, Nietzsche, Cristo, Novatís, Horderón, San Ambrosio, Coventry Patmore, Claudel, Eliot, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Calderón, Lope, Mateo Alemán, Kant, Hegel, Hume, Descartes, León Chestov, "mi Pascal, mi Kierkegaard, mi San Agustín", Jacques Riviere, Melville, Whitman, Giovanni Papini, Gide, Gogol, Shakespeare, Rabalós, Juan Sebastián (por Ruch), Pergolesi, van Wyck Boots, Orange, Waldo Frank, Thoreau, Astrou, Unanuno, Keyserling, San Francisco, San Pablo, Garet, Santo Tomás, Haendel, Milton, Menenio Agripa, Marz, Sorel, Volery, Shelley, Trelawney, Torquemada, John Donne, Averroes, el Estagirita. Fué la suya, evidentemente, una pasión muy ícica.

golpea el pecho y clamaba invitándonos: "Criterios lo que somos. declárennos nuestro contrabando delectuoso, nuestra carga clandestina de incertidumbre e inhibición y falta de simplicidad! Haber empezado a decir... y lo más agrio, esperáramos esa revelación dolorosa que un ser hace para penetrar más profundamente en su condición. Pero en Mallea esta declaración no pasó del peacillo que viste bien. ¡Cuánto había errado verdaderamente!, dice. Y enumera sus horrores: *Había entrado, al ocaso de viril vigilancia, en casa de mujer peligrosa. Había combatido cuerpo a cuerpo y había recibido y dado desmayo por el puño... Había gozado "grata dómora" —como está escrito del Ariosto en el frontón de una florentina— en casa de mujeres livianas... y en el hogar de hombres soberbios y venales... Había comido manjar zigado con venalidad de juez. Se había mentido a sí mismo. Había vivido complicado con la mentira multitudinaria de las grandes ciudades. Durante años, con deliciosa morosidad, había permanecido complaciéndose en la posesión de mujeres famosas por su belleza, por su sangre, bellezas de escenarios internacionales, sangre imperial!" (12).*

Por este camino no se podía ir muy lejos. Aquí entre nosotros se trata de descubrir como propios, traer a la vida cotidiana lo que existe en ella en forma inopinada e inopinosa, hacer existir dignamente lo que ya vive de una vida miserable, recuperar el universo de lo que nos es gentino en medio de un desprecio que lo reduce a no ser más que vergüenzas. Pero la literatura en Mallea se torna en simple ejercicio para adquirir la jerarquía valiosamente burguesa de escritor, y nunca para recuperarnos a través de ella y hacer posible esa misma recuperación en quienes están condenados como nosotros a sufrir un país donde prima lo inconcebible. El argentino taciturno del cual nos habla, vamos sospechando, cetrino de puro envenenarse en la mistificación y el ocultamiento, el misterioso, el silencioso ente metafísico que transita con señorío recatado la Argentina, no tiene para nosotros el misterio que se le quiere asignar; a riesgo de pecar de simplismo frente al rebuscamiento mítico pensamos que guarda en sí y no se atreve a mostrar sus pasiones, a reconocerse en ellas, por miedo, por vergüenza, porque los otros han hecho sistema con las suyas y lo han humillado. Es un ser que no se abre porque nadie inicia la apertura, es un extraño juego cuyas reglas todos mantenemos hasta la muerte: no revelarnos porque el mito de la vergüenza recorre las calles, impregna nuestra literatura y lleva en la mirada, en el índice o en la letra, el oprobio. No revelarnos, porque al hacerlo saldrá lo puro y lo impuro, la sangre y el pus, sobrevendrá la gran hecatombe de las apariencias. Pero basta que no hayamos raspado con nuestros actos y nuestras palabras la costra de nuestra personalidad hasta encontrar su meollo, porque

(11) Compruébese, por ejemplo, su pudor por lo erótico, su impudorosa complacencia en cambio por la exhibición del trabajo. Cita sus fatigas miles de veces, sus trabajos no tienen límites: "Cargado todo el año de trabajos reflexivos hasta el límite de lo soportable...", "con la cabeza al fin caída sobre la mesa de trabajo", "seguía trabajando a la arcuente luz del amanecer", etc. Con lo erótico en cambio no hay piedad. Hablando de Cora, demonio (!) humano de la carne: "Me hubiera sido fácil —y qué recurso— recurrir en la invención de las escenas de lujuria... para dar al símbolo relieve" porque "el mal no se maria... para dar al símbolo relieve" porque "el mal no se maria... para dar al símbolo relieve" porque "el mal no se maria... para dar al símbolo relieve". (12) *Nocturno europeo*, p. 56.

una pasión de alta veracidad nos lleva a construirlas con lo que verdaderamente somos, no tendríamos derecho a hablar de tragedias últimas, de dramas profundos, porque no sabremos si estamos tocando fondo en nuestro ser, si estamos frente a una tragedia última, o sólo movemos a la presunta "ineactiva" a desplomar nuestras mentiras sabiamente levantadas.

¿Acaso no sabemos que nuestra tranquilidad actual es el precio de nuestra marginalidad, de nuestra inoperancia e ineficacia, del miedo que se hace narraciones y cosas faltas de interés, que no se refieren claramente a nuestros problemas ni siquiera en el orden subjetivo en el cual el escritor se complace en permanecer, porque lo interesante conduce al peligro? ¿Acaso no vivimos soslayando el peligro por medio de una ineficacia buscada, por la huida en lo general, y en la creación de mitos que esbozan para la mala fe una salvación futura?

Ya lo sabemos demasiado: lo que hace posible el engaño es que los elementos de la verdad son también los que constituyen la mentira. Hemos sido el espejo que reflejó su gloria, sus coquetías angustias, que cimentó su fama. Hemos sido los ingenuos y los humillados en la medida en que ratificábamos con nuestra aceptación lo que en su literatura sólo vale en la medida en que no lo es. Mallea constituye por eso, en medio de nuestro liberalismo literario, el índice de una opresión subjetiva que se desahucua en medio del campo que otras opresiones han dejado libre. Hay una dialéctica necesaria entre un poder y el otro: la literatura de Mallea se complace en vivir de los males que lo político decanta. Hay en él necesidad del mal y del dolor: "Mi ansiedad se debía de no vivir en un país de catolicismo perseguido, porque es la persecución y no las honras lo que hace grandes y fieles a los hombres". Pertenece por definición a la esclavitud del azote, estetas cristianos que pregonan el dolor porque a través del dolor salvan en la piedad a lo definitivamente acabado. "Qué incomparable dolor y que severa voluptuosidad". Y cuando deci-

mos que existe una dialéctica entre la opresión subjetiva y la objetiva, y que la una vive de la otra, tenemos presente ese espíritu que en 1937, cuando la responsabilidad era de ellos, se desentendió de lo objetivo para acaparar deliciosamente, con "severa voluptuosidad", el dolor de los puros y de los incontinentes: "¡Flagelación, flagelación para ellos! No, no, nada de eso. Sino dejarlos con sus medios en la mano y seguir uno solo por su lado, por su solitario lado, con los oídos vueltos al céntrico interior de los hombres. Andar solo, solo, hasta encontrar a los otros solitarios" (13).

Se nos dirá que hemos buscado a través de sus primeras obras sus "defectos", que el hombre se recupera a través de ellas, que hay una superación en el presente que se desdice del pasado. Es verdad, en general. Pero el caso es que su presente no supera su pasado sino que se recorta sobre él. La aceptación presente de sus obras está basada sobre ese pasado de "ediciones agotadas" que cimentó su verdadera fama. Y la actualidad no significa tampoco una superación de sus obras anteriores, que no quedan desmentidas: simplemente las ignora en lo que traían como promesa y responsabilidad, como si sus alardes personales y sus exclamaciones no hubiesen pretendido ser nada más que palabras. "¡Somos algo más, por añadidura! Frases dichas al pasar, de las que no queda nada, como nada quedará del vómbre de lo que dijimos, salvo la traidora letra". (14). ¡La traidora letra! En realidad no es de ella la traición; la traición es la que le efectuamos a la letra de ayer que nuestros actos de hoy desdican, esa letra que nos recuerda lo que quisimos ser y que ahora sabemos no fué más que un alarde: palabras.

LEON ROZITCHNER.

(13) *Historia de una pasión argentina*, pág. 100.  
(14) *Notas de un novelista*, pág. 13.

## Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal

NUESTRA CIUDAD, Buenos Aires, ha ido dando sus escritores, aquellos que tratan de expresar el drama del hombre urbano, del hombre que, de algún modo, parece estar más cerca de la idea de hombre universal que ha creado la civilización europea.

Esos escritores: Arlt, Verbitsky, Onetti, Fernando, son los novelistas que reclamaba Korn en 1926, al pedir un arte que diera fe del "paradójico entrevero de la urbe".

Pero no todos lo han hecho —logros aparte— con el mismo sentido. Verbitsky y Onetti pueden ser tomados como casos extremos.

Verbitsky es, en el fondo, un escritor regionalista, simple, con simpleza de sentimientos y de ideas. Ha visto la ciudad reducida al tamaño de un pueblo. Sus novelas son en realidad cuentos largos, casi sucedidos, donde el conflicto viene de afuera para que los personajes se encaren con él. Su mismo optimismo —no sé si producto o ingrediente de su simplicidad—, al imponer una línea horizontal, sin zigzags en el plano, sin sospecha de otras dimensiones, contribuye a que su mundo de pequeños conflictos inevitablemente bien resueltos no exceda un arte costumbrista, apegado a nombres y a usos locales, al color local. Ciertas denominaciones sin real importancia: *Café de los Angeles*, calle *Corrientes*, cobran un tamaño desmesurado frente a sus habitantes. Ciertos conflictos peculiares: criollos y gringos, generaciones viejas y generaciones jóvenes, se agigantan frente al hombre. Lo circunstancial ocupa con multitud de pequeños sabores todo el ancho de sus páginas. Sus mejores aciertos están en la descripción de esas peculiaridades, de mínimos conflictos debidos a las circunstancias, de accidentes. Toda posibilidad de ahondamiento —es decir, de universalización— queda vedada por ese sentimiento que nos impide ver a nuestros vecinos como hombres sujetos a drama.

Con Onetti (una de las pocas oportunidades en que eso nos ocurre en nuestra literatura) nos sentimos entrar en lo universal, en el terreno donde el hombre se mueve en profundidad, todo entero. Y, sin embargo, un gusto como de frustración final, de que algo se ha escapado finalmente, nos acompaña a través de sus novelas.

Allí está todo lo necesario: se ha dejado de expresar lo característico, las señales diferenciadoras, lo peculiar y accesorio. Se ha dejado de vernos a nosotros mismos como ejemplares exóticos, para expresar situaciones en las que se juega la condición humana. Sus hombres son el hombre entero, mitos, símbolos. Por otra parte, si en un principio hubo tal vez un exceso de abstracción, un defecto de carnadura: países y hombres esquemáticos, inubicables (o tal vez ubicables tan sólo en la literatura) luego aparece la ubicación precisa, climática, y hombres cuyos gestos y voces son reconocibles. Si en *La vida breve* las menciones eran tal vez un poco folklóricas, ya en *Los adioses* basta decir "la sierra", "la ciudad"; las denominaciones han pasado a ocupar su lugar subalterno de menciones, sin que se intente dar el mundo por mera toponimia. En un mundo localizado se desarrolla el drama humano. Hasta cierto punto, allí, en ese lugar, se celebra una vida humana. Hasta cierto punto: más allá, lo que es en casi todos sus intentos nuestra mejor novela, fracasa.

Todo ocurre como si el proceso creador fuera demasiado intelectualizado, como si el problema fuera pensado como tal, en situación, no sentido como conflicto, como vida. La vida que transcurre en las novelas de Onetti no excede el estado larval. Nunca un personaje llega del todo a individuo. Reconocemos un clima, el clima de la realidad, pero no la realidad.

Alguien —Onetti— nos cuenta lo que le ocurre a un hombre, lo que pasa en su vida externa, y nos sugiere —adivina para nosotros— cual es su vida secreta, las reflexiones, los sentimientos

que nacen como reacción ante los sucesos. Con Onetti asistimos a lo que le ocurre a un hombre solitario que se acerca a su final, a solas con el destino que le ha de acarrear la muerte. Pero ese hombre rara vez logra adquirir un cuerpo ante nosotros, y conocemos como reaccionamos ante los sucesos, qué piensa de ellos, pero no los motores, lo que desde adentro lo empuja. Todo cobra así un aire inextinguible, de destino que desde afuera cae sobre la vida, irremediabilmente. A los hombres les suceden cosas, nada producen desde sí. Las novelas de Onetti adquieren así la apariencia de ser epílogos, finales de algo largamente decidido desde siempre; nunca conocemos el origen, las fuentes. De pronto nos ponen frente a alguien que marcha hacia el morir y nunca tenemos oportunidad de conocerlo realmente.

Y esa visión de espectador sobre un hombre próximo al fin, concentra todo el universo sobre él de tal modo, que el mundo y las gentes que lo pueblan toman un aire fantasmal, indeciso, y se envuelven en una bruma de la que no logran salir.

Las novelas de Onetti son en el fondo el relato de un espectador presciente, que asiste a la agonía de un hombre. Los personajes que lo rodean, los sucesos que lo envuelven y le acaecen,

## Mujica Láinez y el gran cambio

EL mundo señorial también vive su crisis: los salones dorados se disuelven, las velas mueren su majestad brillante en las arañas soberbias. Las familias ilustres han perdido la seguridad y la buena conciencia. Recelosas, observan la eclosión de una clase comercial que las derrota imponiendo los valores concretos del dinero a la abstracción de la casta. Saben que los árboles genealógicos no protegen: espían revoluciones a la vuelta de cada esquina, presentan inminencias dramáticas en el horizonte. Temen las iras de un proletariado que —entre errores y derrotas— comienza a buscar su posibilidad de destino.

Sin su vieja y reposada soltura serena, los caballeros del linaje quieren justificarse, demostrar que tienen una razón de existir. Sólo atinan a expresar su desconcierto. Se aferran alternativamente a su prosapia —y enuncian *superioridades jerárquicas, dignidad de la experiencia y el saber, etc.*— o reniegan de ella —hacen el juego de las *libertades abstractas*, se proclaman también *pueblo*, hablan de señores y no abstracen en función de *hombres como todos, etc.* De cualquier modo, el abolengo sobreviviendo carece de la tranquilidad de los *bello tiempos*. Se siente acorralado. Intuye cada reunión aristocrática como una *postergación*. Vive en *despedida*.

Mujica Láinez es hijo de esa sociedad argentina que quiso ser París elegante y refinado. Pintor de los reductos mundanos —pintor de lo que significa *decadencia*—, nos entrega nostálgicas evocaciones de un Buenos Aires selecto constituido por viejas casonas pléreas de “*encendidas velas y pulseras de esmeraldas y fuentes enormes, suntuosas como trofeos*” (1). *Literato de salón*, sus libros constituyen el testimonio *docente e inocente* de un naufragio: el testigo alejó de ellos imágenes perturbadoras, verdades violentas. Son relatos sin sentido de tierra y sin vibración de confesiones.

Los interiores de las mansiones suntuosas son el universo de Mujica Láinez. Sus novelas presentan un *Buenos Aires que vive adentro*. Las paredes cortan el tiempo y el espacio, segregan, aislan. *Fuera de los muros* existe una ciudad que disuelve en mil fragores sus estampas y se inunda de pasos que buscan docenas líricas. Y más allá, atrás de los ruidos sin luna, existe una noche que desparrama carretteras sexuales para ir y volver en luces encontradas. Y aquí y allá una intemperie áspera cocha sus vientos viriles. Nuestro autor no toma en cuenta esa vida que bulle dinámicamente. Su vida es otra, se desarrolla *adentro*: es la vida abrigada de los viejos aposentos señoriales. Allí, los hechos repetidos protegen las acciones estrenadas, el aire tibio disuelve ofandades. Allí, los objetos inanimados vibran emocionalmente. (2) *La Casa*. (Bs. Aires. - Sudamericana - 1954). Pág. 12.

no son otra cosa que el rito que se cumple a su muerte. La soledad que se nos trasmite no parece tanto el sentimiento de ese hombre como el del espectador, la opinión que éste tiene sobre lo que ocurre.

En *Los adioses* esa cualidad se ha impuesto a la técnica de la narración: el espectador ha entrado en la novela, y de vez en cuando da una manito para contribuir al rito mortuario.

En cierto modo, el artista percibe el mundo inmediatamente, en bruto, y la técnica le sirve para expresar ese mundo. Es su expresión la que le da sentido, la que lo ordena. En Onetti todo ocurre como si la técnica le estuviera sirviendo para expresar un mundo que él sabe caótico, pero que ve previamente ordenado por aprehensión intelectual.

Con todo, la vida que ya nos trasmite tiene un sabor interior que pocas veces ha sido logrado entre nosotros. Es tal vez un excesivo controlarse —a pesar de los excesos verbales que se permite—, una especie de saber demasiado lo que debe hacerse, lo que impide que su mundo crezca y se levante enteramente.

DIEGO SANCHEZ CORTES.

ciones familiares. Allí, los muertos cercanos recorren sangres nuevas para ser aliento cálido en gestos eternos. Allí —entre sillones acogedores y miniaturas, y estatuillas, y balaustradas— una brisa amistosa hace saltar en las reiteradas ondulaciones de los cortinados la palabra *siempre*. Todo es inmutabilidad, prolongación, refugio. Allí, arrastrando una Europa dorada y decadente, se deslizan los seres que atraviesan la obra de Manuel Mujica Láinez.

Esos interiores lujosos cobijan el reino de la *elegancia, “ese sutil, musical, resultante de complejas armonías enlazadas”* (2). Las salas y el hall forman “*el gran proscenio ritual*” (3). En el comedor, mozos severos se inclinan “*ceñidos por las libreas, con las fuentes de vermeil en las manos enguantadas*”, (4) bajo un techo caudaloso de figuras italianas que derrochan sus colores sobre los mármoles y las porcelanas que jerarquizan aún más la atmósfera. Cuando ese ambiente comienza a notar que sus murallas se disuelven y que los gestos que lo poblaban se deshacen, grita por los portones y los ventanales el mensaje final de la casta que palpita en ellos (5): “*... me están malando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol, la gloria de los escalones de mármol, pulidos, que antes, al darme encima, el sol a través de los cristales de la claraboya, se iluminaban como una boca joven que sonrío*”. (6).

El sentimiento de *abdicación del mundo señorial* es una constante que recorre las novelas de Mujica Láinez. En *La Casa*, el palacete de la calle Florida es su concreción. En *Los Idolos*, la tía Duma es su símbolo. Se trata de una mujer que pasó su exuberancia juvenil por las grandes capitales, que más tarde pretende estrangular su hora madura hablando sin cesar del pasado luminoso, y que al final del relato enloquece cuando se siente cercada a un tiempo por la vejez y la crisis económica. Junto a ella giran unas mujeres que bordan un interminable tapiz, un hermano que escribe una interminable novela, un sobrino que vive para leer interminablemente un libro de poemas. Todo se prolonga a través de Duma hasta el momento en que la *catástrofe* penetra con su canto salvaje en la vieja familia.

Otro dato del desmoronamiento de los clanes aristocráticos está dado en *La Casa*, cuando una sirvienta arroja al fuego los *cuadros genealógicos*, en un fragmento de fuerte contenido alegórico

(2) *La Casa*, pág. 119.

(3) *La Casa*, pág. 124.

(4) *La Casa*, pág. 59.

(5) Una mansión de la calle Florida —en demolición— relata a historia de sus habitantes en “*La Casa*”.

(6) *La Casa*, pág. 9.

(7): “*Los tres cuadros contribuyeron a la fogata. Quemáanse las inscripciones, los títulos, los enlaces, las fechas, los temas, los yelmos. Todo se abrasó y se redujo a cenizas*”... “*Acaso el dueño sea mayor de lo que parece... acaso lo que se cortó ese día en la cámara del escritorio sea un hilo de Ariadna, uno de los múltiples hilos de Ariadna que en el corazón del laberinto actual nos guían hacia secretos muy viejos, hacia claves remotas como el nacer de las progenies, que explican, que aclaran*...” (8). En *Misteriosa Buenos Aires* un jorobado reconstruye a través de viejos documentos su árbol genealógico. Su padre —demente— arroja los papeles a un pozo. El cuadro de los ascendientes es en ambos casos un pasado que se corta, toda una trayectoria que se interrumpe, un índice de horas privadas de raíz.

Unas tarjetas de visita olvidadas y polvorizadas que reposan en un plato de estaño, constituyen en *La Casa* otra nota simbólica de un mundo donde la ceremonia cortés vegetal ha sido desgarrada: “*¡Las tarjetas de visita! Clara sabía como había que doblarlas en cada ocasión, desgraciada o alegre —esa ciencia se ha extinguido—, y en la buena época recorría la ciudad dos veces por mes, en su coche, distribuyendo las suyas, las de Gustavo, las de María Luisa y hasta las de Francis*” (9). Esas cartulinas desplazadas constituían “*la alegoría de un diminuto cementerio, ya que a tantos muertos representaban*” (10).

La *arquitectura funcional* representa para Mujica Láinez una concreción de la vida actual —competitiva y utilitaria—, antítesis de aquella que creía en valores estables y decididos para siempre. Es otro signo del *Gran Cambio*. La mansión caudaca —*La Casa*—, era “*una gran gata feliz*” (11), “*Una gran dama opulenta, decorativa, caprichosa, con muchos defectos y algunas virtudes, indudablemente personal*” (12). El moderno edificio que la reemplazará será “*alguien adocenado, insípido, funcional, más útil... desde un punto de vista exclusivamente práctico, pero mucho menos útil si se tiene en cuenta otros valores en la balanza, porque también es útil y muy útil, a mi entender, lo que embellece de balde, lo que tiene líneas nostálgicas y sugerentes hacia el pasado, siempre más fascinador, lo que habla por medio de una esfinge que sobrevive entre mil esfinges destruidos, o por medio de unos vidrios blancos y azules, intactos a través del tiempo, y con eso hace trabajar la imaginación y funcionar ciertos mecanismos poéticos*” (13).

Pero el elemento fundamental que configura en la obra de Mujica Láinez la presencia de una blanda melancolía ante el crepúsculo de las progenies, es el *mundo secreto*, mundo de las cosas que viven en torno de los hombres y que testimonian sus acciones cotidianas. Está constituido por “*los personajes pintados en los cuadros, las estatuas de los jardines, las cabezas talladas en los muebles, los espantapájaros, las miniaturas de las porcelanas*” (14), que alzan su protesta por el muro que los humanos levantaron a su alrededor. Uno de los integrantes habla por los suyos: “*Nunca entenderé la actitud de los hombres frente a nosotros los objetos. Proceden como si creyeran que la circunstancia de habernos dado vida los autoriza a tratarnos como a esclavos mudos*...” (15). Su voz tiene dignidad mágica: es la voz de lo inmutable, de lo que observa cada gesto nuestro. Es, a la vez, la patria pequeña que extrañamos en el extranjero. El *mundo secreto* de Mujica Láinez —colecciones estériles, miniaturas, abanicos— es el abuelo ilustre, el primo alegre. Significa quietud inefable, persistencia, serenidad. Cuando nuestro autor rompe el silencio de sus objetos entrañables y les comunica vida en los libros, da la pauta plena de su nostalgia ante un ritmo vital perdido para siempre.

Una vida que se desarrolla en interiores que *dan fe* de las actitudes es, forzosamente, una *vida temporal*. Privados de exteriores, los personajes de Mujica Láinez sólo pueden desarrollarse en el *tiempo*. Cada lugar tiene una inmensa memoria de hechos, cada parcela de tierra es mudo testigo de palabras que siempre son ya dichas y ya repetidas: “*toda casa, todo sitio es excepcional y deja de serlo por eso mismo. Nada es excepcional. En todo lugar han sucedido todas las cosas, aún las más ininteresantes y raras, porque el mundo es muy viejo y hace largo tiempo*

que no inventa, que no renueva su stock de posibilidades. Claro que ninguno sabe que han acontecido allí —allí mismo— lo excepcional no es que algo aparentemente singular acontezca, sino saber que ha acontecido en un recinto determinado. Ese acontecimiento es el que otorga el carácter de excepcional al ámbito con el cual se vincula y que le brinda asiento y marco. Pero todos, todos los sitios, son excepcionales. Todos y ninguno” (16).

La concepción del tiempo que se desprende de esto —y de toda la obra de Mujica Láinez—, coincide con la de místicos y fatalistas. Lo que cada uno hace fué hecho del mismo modo en el mismo lugar. Cada acción intentada terminó con la derrota, *cada hombre fué luego muerte*. Nada impide que todos los fracasos sean equivalentes. Sólo el sitio se prolonga, sólo el sitio es permanencia; pero es un espectador al que no afectan victorias o desastres. El tiempo no es raigal, carece de concordancia con situaciones tangibles. Es duración mágica de un trozo de mundo que siempre está fluyendo angustiosamente a través de almas puras. Cada hombre aparece así desvinculado de la tierra y de los otros. Por eso los moradores de sus novelas pueden viajar —como Gustavo en *Los Idolos*— pero ni se van ni se quedan. Son seres eternamente ajenos a presencias telúricas, extranjeros perpetuos definidos por misteriosas obsesiones, marionetas metafísicas incapaces de recortar el espacio con sus carnes, antes asimilados a la bruma de sus fantasmagorías.

Un destino insistente proclama, en las novelas de Mujica Láinez, que la libertad es un mito. Cada ser humano puede optar lúdicamente por un valor y proyectarse a través de él. No importa que valor elija, no importa que viva y muera por unos poemas —como uno de sus personajes—, porque todo se producirá inexorablemente, porque todo en realidad, ha sido ya dado. “*Creo que los hechos se producen porque sí y que debemos adaptarnos a ellos sabiamente*” (17), dice un objeto con su sabiduría de observador inmemorial.

Mujica Láinez quiere ser la voz de nuestra *saga*. Acude al pasado y lo desarrolla hasta el presente, pero de cada época nos da sólo su *coreografía*. La historia es en él una modalidad más para ser *ahistórico*. Ajeno a su propia *contemporaneidad*, desconoce en cada hora las relaciones de los hombres con las cosas, de las esperanzas con las rebeliones, de la carne con los olores. Sobre todo, proscribió rigurosamente de sus libros ese vínculo por el que —quebrando las geografías— cada vida y cada muerte son solidarias con todas las vidas y con todas las muertes. Así, sus libros son la expresión de una América ceremoniosa que muere envuelta en la nostalgia y cuya trayectoria es una sucesión de reverencias medidas, aprendidas y ejercitadas por sus círculos elegantes. No sorprende encontrar en ellos castillos salpicados las pampas (18): los campos no son espesura cálida sino transplante de recintos insolentes.

Cuando a Mujica Láinez lo preguntaron en un reportaje: *¿Debe nuestra literatura tender a ser expresión de nacionalidad?*, contestó afirmativamente —sin burlarse, suponemos—, y agregó: “*Pero eso no significa que un gran escritor argentino no pueda tratar temas extranjeros*”. (19).

¿Qué entiende el señor Mujica Láinez por *literatura nacional*?

(1) *La Casa*, pág. 213.

(2) *La Casa*, pág. 216.

(3) *La Casa*, pág. 211.

(4) *La Casa*, pág. 211.

(5) *La Casa*, pág. 13.

(6) *La Casa*, pág. 204.

(7) *La Casa*, pág. 205.

(8) *Misteriosa Buenos Aires* (Bs. As. - Sudamericana - 1955) Pág. 351.

(9) *Misteriosa Buenos Aires*, pág. 229.

(10) *La Casa*, págs. 267 y 268.

(11) *Misteriosa Buenos Aires*, pág. 250.

(12) La acción, en la segunda parte de *Los Idolos* se desarrolla en un castillo de “construcción pseudo-gótica, erizado de almenas rojas y grises que medio hundida la hierda”. Contra lo que puede suponerse se halla en los campos argentinos.

(13) Ver revista “*Esto Es*”, (2-11-54).

Nosotros creemos que debe diferir tanto de sus foerías mundanas como de ciertos regionalismos que aparecen en sus novelas (20). En el primer caso, tenemos libros intrascendentes dirigidos a los espíritus suaves, a los lectores delicados. En el segundo caso, la descripción de personajes más o menos típicos (como el compadrito en "La Casa") pueden significar —cuando no se tiene el valor de penetrar en una problemática propia y la capacidad para dar de ella una expresión válida— girar alrededor de lo nacional a través de elementos formales, sin aprehender nuestros datos esenciales.

Ante todo, la literatura debe conservar invicto su sentido primero: ser comunicación. Si esa comunicación es genuina, si ha surgido de un enfrentamiento vital único producido en un lugar y en una época, entonces será nacional aun a pesar suyo. aun si se refiere a paisajes exóticos, a "temas extranjeros", porque entonces lo nacional existe en el espíritu del autor, y esa existencia se reflejará siempre en sus libros.

Ciertas palabras de *Los Idolos* pueden ser la clave de Mujica Láinez: "La sugestión que de las personas emana por razón de su atmósfera, de las múltiples implicaciones que crean su mundo —un mundo del cual participan vivos y muertos, memorias, objetos y personajes— a menudo pueden más sobre mí que las personas mismas, reducidas a la limitada significación de un físico más o menos perfecto o de una gracia más o menos atrayente"... "He sentido, desde pequeño, una especie de hambre, de avidez, de esas resonancias, de esas indicaciones que marcan numbos hacia lo invisible que flota en torno"... "Acaso esta actitud constituya una reacción mía contra la aséptica nitidez de mi círculo, de mi casa, de mi madre, a quien sin embargo adoro, de mi aire sin sombras, sin obsesiones, sin herencias poéticas o dramáticas. Gustavo me ofreció en la infancia la posibilidad de hacer fructificar y florecer esa tendencia innata a rodear los seres de alegorías, a ponerlos de fondo, como los maestros antiguos, perspectivas en las que otros seres, muy diminutos, vestidos a veces con trajes de otros tiempos, se movían sutilmente"... "El mismo, al penetrar en la ciudadela de "Los Idolos" de Sansivestre (21) y al alcanzar allí de lo cotidiano, como un loco-sabio que resolviere amarrarse en un marañillo jardín ajeno, me dió el ejemplo de una fuga que si en su caso se concretó, estrictamente, a un encierro cuyo ahogo oduara su muerte, en el mio se expresó al revés, por medio de la busca, en todas partes, derribando paredes, de cuanto participara en la magia de ese jardín (22).

## Adán Buenosayres: La novela de Leopoldo Marechal

I

EN una nota aparecida en SUR (Nº 169), Eduardo González Lanuza destaca la inutilidad de esta novela. Sus argumentos son más o menos los siguientes: el autor estaba persuadido de estar escribiendo una novela genial y en los hechos sólo importa temerariamente a Joyce; el autor abusa de un lenguaje coprológico innecesario y vacío con el superficial propósito de escandalizar, pero de hecho es tan absurdo que el crítico no alcanza a comprender cómo él mismo soportó la lectura de tantas (en épocas de escasez de papel) prescindibles páginas; el autor es malintencionado respecto de sus semejantes, pero en el fondo no es más que un engreído, un resentido y un tomista.

Estas iracundas observaciones no tuvieron réplica, que yo sepa. De suponerle una, pensaríamos en otro *Adán Buenosayres* y el todo sería una versión bastante aproximada de lo que pudo haber sido el martiniferismo: integración de un grupo en tanto éste sirve nuestra sublimidad personal, rabia contra todo lo que no admite tal sublimidad, creencia en la salvación de la literatura argentina por nuestra iluminación, confusión en los objetivos, la broma como descarga del resentimiento, programa de adolecentes no trascendidos, cotajo íntimo con esos propósitos y no reconocimiento de la distancia que media entre la realidad actual y el proyecto. El malhumor y la "cachada" son las consecuen-

cias de esto que, así como el señor Krohik (23) escribe *cándidos diarios* para volcar en ellos su resentimiento ante la realidad, y vivir, a través de ellos, en un mundo imaginario, el señor Mujica Láinez escribe *cándidos libros* para huir de las vibraciones que llegan a una humanidad asesiada en los caminos de la tierra. Hay a los interiores decorativos de sus novelas, a su casa-museo. Entonces —con una tranquilidad de espíritu no turbada por el grito de los hombres ni por el clamor que asciende de su carne— describe sus atmósferas sutiles donde cobran vida las balaustradas del privilegio. Relata la historia de un universo mágico del que participan "vivos y muertos, memorias, objetos y personas", universo distinguido donde sólo carecen de alma las cacerolas populares.

No me hallo entre los que quieren sustituir los silencios cómplices por las esclavitudes culpables. La palabra es algo más que un instrumento de función social; ser novelista no equivale a ser funcionario de las solidaridades. Me resisto a que la literatura sea condenada a trabajos forzados, encadenada a una ideología. Pero, ante casos como el que me ocupa, pienso que existen escritores insensibles ante la urgencia del hombre. Pienso que existen escritores que, bajo la consigna de libertad estética, cincelan un estilo sin raíz, con metáforas sin árbol y sin tierra.

Rodolfo Mario PANDOLFI.

(20) Nuestro compadrito es "ese hombre silencioso, vestido de negro, con un pañuelo blanco anudado al cuello y un pucho de cigarrillo semi-apagado en la comisura de los labios..." "gatuno y ceremonioso" (*La Casa*, pág. 184). Lengro de un serio altercado con un caballero "de orgullo violento y señoril" sacó prestamente un cuchillo que escondía en el sobaco, lo abrió con una sola mano mientras con la otra aflojaba la presión de los dedos de Benjamín, y de un destre tajo le cortó la cara sobre el pómulo derecho" (id., pág. 196). Al gusto de turistas, como se ve. Ahora podemos imaginarnos en que piensa Mujica Láinez cuando afirma que siempre trató de hacer literatura nacional. ("Esto Es", reportaje a M.M.L., 2/11/54).

(21) *Los Idolos* es un libro de poemas de Lucio Sansivestre —personaje de *Los Idolos* de Mujica Láinez— que constituye la obsesión de Gustavo.

(22) *Los Idolos* (Bs. As. — Sudamericana - 1955). páginas 211 y 212.

(23) El señor Krohik es uno de los habitantes de *La Casa*. Ver pág. 232.

cias de esa mentalidad. Pero es gente de valor personal inegable. Menos quizá del que suponen tener, pero al fin de cuentas, más del que tienen los otros. Así, con malevolencia ejemplar, Marechal ha sabido encontrar en sus contemporáneos las taras y defectos personales que mejor le convenían.

González Lanuza ha sabido ver en la obra de Marechal todo lo que es producto de un espíritu no "superior" precisamente. El absolutismo de ambos limita considerablemente no ya el alcance de sus juicios, sino aun el valor de sus obras. Mal que le pese a González Lanuza, no son los hombres de la generación de Marechal ni del martiniferismo quienes podrán juzgar sus obras. No es que les falte buena voluntad, sobre todo respecto de sí mismos, sino que les falta una exigencia verdadera y acorde con lo de ahora, no con una ilusión de su juventud.

En principio *Adán Buenosayres* es un hecho insuado en nuestra literatura. Su lectura sorprende, no hay por qué negarlo. Y atrae, contra lo que opina González Lanuza. Nos dejamos arrastrar por un ritmo desconocido, por una catarata de palabras esperadas y a veces bellas que nos quitan el aliento. ¡Puro virtuosismo! ¡Primera impresión! Yendo un poco más al fondo se empiezan a reconocer los recursos y los remedios. Se advierte que la homogeneidad no es tal o, por lo menos, que no es tan maciza como lo habíamos creído. Distinguímos sin esfuerzo las

trivialidades y las descomposturas del tono, ¡Invalida esto el total de la obra! Yo pienso que no, por lo menos en un aspecto de la misma que no es el menos importante, pues se refiere a las consecuencias artísticas que un ensayo de esta naturaleza puede entrañar. El hecho de que en el seno de la novela misma estas consecuencias no se hayan dado, no indica que el punto de vista del autor al encerrarla haya sido imperfecto. Otra cosa es la frustración de su postura original, lamentable por sí misma y más aún porque son siempre los que atisban un nuevo horizonte los más preparados para llegar a él. Dicho en otras palabras: *ésta pudo haber sido una novela decisiva para nuestra literatura y no lo es; ofrece en cambio una lección muy importante para quien quiera hacerse cargo de ella y la quiera aprovechar. Esta lección es la del enfoque que el escritor debe tener del mundo para llegar a una verdad más alta y también la de los escollos con los que el escritor tropieza y le impiden alcanzarla.* En esta fórmula se resume todo lo que *Adán Buenosayres* significa y las razones por las cuales permanecerá así como aquellas que le prometen el olvido.

La sorpresa del *Adán Buenosayres* reside en que Marechal parece practicar un punto de vista que si es novedoso para nosotros no lo es para la literatura moderna más característica. No es, pues, un invento de Marechal, sino una inteligente comprensión de qué es lo que correspondía hacerse. Se le reprochan lecturas demasiado evidentes, coincidencias demasiado sugestivas. Lo que ocurre es que al apropiarse de una manera de ver tomó también inadvertidamente las formas exteriores de dicha manera. Esto es lo que le reprocho, no aquello. El Joyce que pudo haber inspirado a Marechal no es el anecdótico, no es el de ciertos temas particulares, sino el de una posición distinta frente a su material. A veces Marechal no pudo separar, e intentando captar el punto de vista, transmitió también lo visto. Lo primero está bien, lo otro es lamentable que haya sucedido. Está bien porque un estilo no nace de la nada sino que es una acumulación de elementos que no se transmiten en bloque (eso sería la imitación). Cada escritor recibe un estilo de los que le preceden y lo adapta a sus necesidades. Pero se puede forzar este mecanismo yendo en busca de lo que los otros tienen y a nosotros nos falta. Lo que ha dado en llamarse "estilo" es una particular postura del espíritu frente al material con el que trabaja y está determinado por diversos elementos: raza, cultura, época, nacionalidad, individuo. Hay elementos comunes a todos, como el de época, por ejemplo, o a muchos, como el cultural. Si alguno penetró más hondo en el elemento de época, no está mal acercarse para ver cómo hizo; no está mal ponerse en el tono que aquél descubrió ser de nuestra época y que nosotros no habíamos percibido. Pero hace falta dar a ese elemento un contexto que no será el mismo para Joyce que para Marechal, hace falta fundirlo con los otros elementos actuantes y que son distintos para Joyce y para Marechal. Sobre todo hay que infundir a ese elemento otro que es en definitiva, el sitio donde debe buscarse la existencia y la permanencia de una obra: el elemento personal. Marechal se dejó confundir y tomó sin adaptación lo que Joyce le ofrecía. De ahí esas imitaciones que irritaron a González Lanuza. Incurrió en ingenuidad, como dice Proust, que sucede cuando alguien nos ha descrito una iglesia o un lugar refiriéndonos las emociones que experimentó al verlas y nosotros suponemos que sentiríamos lo mismo, o algo mejor todavía, si pudiéramos tan sólo acercarnos. Nos aproximamos y no pasa nada. Marechal supuso que el hacer ciertas cosas como Joyce produciría los efectos que producen las cosas de Joyce. Pero exclusión hecha de esto, lo importante es que Marechal se ha comportado con parecida libertad frente a sus materiales, sin limitaciones previas provocadas por una técnica tradicional o exigencias urbanas (de las frustraciones de este propósito se trata más adelante). Se ve que no se siega y, que por el contrario, busca una objetividad esencial que le permite encerrar las personas y los sucesos en un plano más profundo. Marechal quisiera tener de las cosas no la valoración, sino la esencia, la noción, y por eso las invoca, porque el mundo que quiere presentar es el mundo de lo que "es", el mundo total. Si deca-

en su propuesta, no importa para lo que quiere decir: lo fundamental y lo útil por ahora es el punto de partida. Así, viéndose precisado a exponer el mundo, las cosas vuelven a tener un valor primordial y no son algunas, sino todas las cosas, las que recorren su presencia y enseñan lo que son. Ya no hay, no puede haber, en la literatura hechos selectos, hechos de prestigio o atracción; todo lo anónimo y lo normal goza de una luz que debemos redescubrir porque toda la vida está tejida con esos hilos. Consecuentemente, el lenguaje debe cambiar. Ya no tiene sentido expresarse con limitaciones o de acuerdo con conveniencias. Cada palabra encierra una carga de sentido que debe ser revelada con la mención en un contexto, y por medio de ellas llegamos al centro de las cosas. Si pretendemos llegar a todas las cosas, debemos usar todas las palabras. El valor de una literatura, una vez bien comprendido esto, consiste en el buen uso de las palabras y no en la arbitrariedad de su empleo. Usarlas bien no significa siempre escandalizar a los bien pensantes, aunque éstos se escandalicen cuando se las usa bien, sino tener una conciencia aguda de su sentido y una urgencia impostergable de su aplicación. Así solamente hay descubrimiento, así solamente se abre el mundo y nacen de él los elementos que lo integran. Pero no es fácil entenderse con ellos cuando se abre la compuerta, aunque atreverse a ello sea de por sí ciertamente valioso. Marechal lo hace y retrocede, claro está, pero no totalmente; no puede decirse que lo haya asustado este vislumbre de posibilidades, al contrario, algunas de sus tentativas como el uso del "vos", parte del lenguaje coprológico, algo del lenguaje metafórico, la discusión intelectual, el chiste, etc., tienen homogeneidad y vitalidad, no están impuestas arbitrariamente, sino que valen en función del todo. No es que cada una separadamente sea una novedad; lo importante y lo audaz es la convivencia y el plano de igualdad en el que son situadas. Si a Marechal le fué dado hacernos entender esto, fué porque su punto de partida era la objetividad; en cuando la abandona por los prejuicios, el lenguaje se resiente, así como se resiente lo que quiere presentar. Esta regresión se da en todos los planos y con una frecuencia temible.

Hacía falta, igualmente, encerrar el todo con un amor algo particular que se denomina humorismo. Marechal ha intentado un principio de definición en su prólogo: "Y no ignoro que, si algunos visitan el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonrar, en virtud de aquel "humorismo angélico" (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres." El considerar definición esta cita es cosa mía; para Marechal es un pedir perdón con cierta dudosa humildad por las alusiones agraviantes que hay contenidas en el libro, prevenciendo a los que pudieren sentirse humillados que serían más tontos aún si no entraran en el juego (1).

Todo esto no difiere casi del concepto romántico del humorismo enunciado por Bichter: "melancolía de un espíritu superior que llega hasta a divertirse con aquello que le entristece."

Sin embargo, el humorismo no exige el ridículo, sino que es la compiacencia en la contemplación despasionada de nuestra persona, o de alguna de sus características, soportada por un tercero. No hay nada de angélico en esto ni necesariamente trágico, ni exclusivamente ridículo. Hay una participación en una manera de ver las cosas. Es un sistema de mostrar que tiene un objetivo, el cual se nos impone porque su particularidad nos era desconocida y le admitimos facultades deletatorias.

Nuestro Marechal hace humorismo sin saberlo, suponiendo que lo declarado por él en el prólogo sea lo que entiende por humorismo. Involuntariamente inaugura un sistema de cuyos alcances no se da cuenta y que no está, me parece, como cree Cortázar, dentro de la línea de Mansilla, urbano y superficial, o de Payró, satírico y costumbrista. Alcanza o pretende alcanzar, otras ins-

(1) Esto es una prueba más del escaso valor revolucionario del martiniferismo, uno de cuyos postulados esenciales es meramente romántico. ¡Ni siquiera es surrealista!





serio y profundo, ya no usa el vos, ya no bromea. Su soledad no le inquieta porque le está facilitada la cercanía de dios, o por lo menos sabe que mientras los otros giran como las ruedas locas, él conserva la delicada dignidad del pensamiento o la lucidez dentro de la locura: "Noche absurda, noche mía!". Pero el drama consiste en que los otros no parecen darse cuenta o no hacen mención a su tormento. Su mestier de poeta, hermosa y escolásticamente descripto en lo de *Civo Bossini*, es su limitación, pero a los demás les parece una simple ubicación técnica, profesional por así decir. Podría ser dios por la naturaleza de su obra, pero ni siquiera le está permitida la aspiración. Por la misma razón le está vedada la santidad. Pero no es que haya palpitado en él la santidad encajonada por sus terrenales limitaciones, sino que al contrario, habiendo sentido sus limitaciones, se da cuenta de que no podrá ser santo y eso lo turba y le molesta. Nada más ficticio e intelectual, nada tan poco convincente y arbitrario.

Finalmente divide a la gente según que hayan recibido la gracia o no. Razonando un poco como los Doctores de la Iglesia, pero con la vanidad de creer que ha superado el mundo de lo fenoménico, establece sus cuadros y divisiones. Los que recibieron el mensaje se dividen a su vez en *Adán* y los otros. Estos han ensoberdecido y están ciegos. Viven en la tiniebla de sus vicios, pero podrían salvarse pese a todo. Si bien los condena, hay en el fondo una unidad basada en la sangre derramada de Cristo y que unos como otros bebieron en el momento del bautismo. Está tan ocupado con ese sector del mundo que ni siquiera pretende catequizar a los excluidos, moros y judíos. Los judíos se salvarían con sólo dejar de serlo. La defensa de este argumento no es muy novedosa:

—Por otra parte —dijo al fin— está la razón teológica.  
—¿Cuál? —preguntó Samuel en tono seco.  
—La maldición del Crucificado.  
Samuel Tesler se detuvo en seco, tal como si de pronto hubiera visto a sus pies la masa viscosa de un reptil. Oculió, sin embargo, aquella sensación de asombro, de asco y de miedo a la vez, y resaudando la marcha soltó una risa poco segura.  
—Supongo que no hablarás en serio —dijo, como si la razón teológica le hiciera mucha gracia.  
—El que hablaba en serio era el otro —le contestó Adán—. Predijo la ruina de Jerusalem y la dispersión de tu raza. ¿No se ha cumplido?  
—¿Fue una maniobra del Imperio Romano! —tronó Samuel— ¡una maniobra política!  
—El Imperio cayó hace veinte siglos y la maldición continúa. Samuel Tesler dejó escapar un resongo ininteligible.  
—¿Y hasta cuando seguirá tu maldición famosa? —preguntó luego entre irónico, resentido y conciliador.  
—Hasta que los judíos reconozcan en masa que crucificaron a su Mesías —le contestó Adán—. Entonces...

Pero Samuel no lo dejó concluir, y esgrimando en la tiniebla un puño cerrado...

Adviértase la pobreza de este trozo, no ya de ideas, sino de expresión. Como se ve, el llamado "problema judío" no es más que una ceguera voluntaria transmitida de padres a hijos junto con otras características menos simpáticas todavía y de las que es mejor no hablar. No es que en la descripción de éstas falsee las cosas, ocurre simplemente lo mismo que respecto de los "demás", su juicio es unilateral y manco, el hombre se le escapa y se pierde en una nube de exigencias y devociones incomprensibles e implacables. Su antisemitismo, lo tiene también, es el de aquellos que si bien piensan que no hay nada que hacer con los judíos tienen su embargo un amigo judío (lo cual es más bien mérito de ellos que del amigo) que es muy buena persona, incapaz inclusive de dárles la consabida y tradicional puñalada por la espalda en beneficio de uno de los suyos: "era inútil: el filósofo no lo escuchaba ya. Revolviendo a un lado y otro su cabezoita, escapándose del hombre amigo y de la voz enemiga, sordo y oído Samuel Tesler vociferaba..."

IV

El nacionalismo presente no es tan plúmbeo como su catolicismo. Tiene, no como el catolicismo, ese limpio desbarbaro de las ideas recogidas, no heredadas, elegancia del que se permite la discusión de opiniones que no son esenciales para él o bien del que sabe que nada hará peligrar el equilibrio de su personalidad,

que es coherente y fuerte y se fortalece más porque pone juguetonamente en duda la integridad de sus valores, de los que por otra parte está persuadido. Es un poco la actitud del niño que teniendo juguetes discute con sus compañeros la conveniencia e la inconveniencia de poseerlos. El malabarismo le permite afrontar un muy serio problema con una apariencia de serenidad y de profundidad que confunden. ¿Cuál es y cómo el hombre argentino? ¿Qué es el país y cuál es su futuro? Plantea sin angustia estos interrogantes. No parece atribuirles ninguna urgencia a las respuestas. Al principio, esta indiferencia nos hace pensar, no que son de poca envergadura para él, sino que su solución no podrá ser extraída de definiciones más o menos vagas, más o menos apasionadas. Parece creer que son problemas mal planteados, e bien que el apuro por responder obedece más a un narcisismo que a una real necesidad. Se burla dulce y agudamente de todo lo que pretenda ser una respuesta precisa. Se burla del mucameo de *Bernini* y de su *Espiritu de la Tierra* en el impecable *Viaje por Saavedra*. Parece sostener que toda metafísica sobre las fuerzas que ocultan determinan y condicionan el hombre y el país es una pura improvisación. Más o menos arbitrariamente, todos los personajes, salvo *Adán*, postulan su teoría: *Bernini* habla del espíritu de la tierra, para *Tesler* todos son mulatos y resentidos, *Pereda* y *Del Solar* buscan en el taita y en el guapo la esencia y la explicación del argentino, otros explican la informalidad de nuestra cultura por la presencia de los extranjeros, etc. Ninguna de ellas es tomada en serio. Su enunciado goza de la carcajada aprobatoria. Pero *Adán* no ríe y afirma que nuestra tierra es corruptora. Como es de lejos la tesis más interesante, es escuchada con respeto, aunque todo termine después en la hilaridad. *Adán* no puede reivindicar lo que para *Pereda* o *Del Solar* sería perfectamente natural, porque ellos tienen varias generaciones de argentinos mientras que él apenas está en la segunda. Oficialmente no tiene derecho a sentirse en el plano de los argentinos viejos por lo que humildemente reconoce que no puede sentir lo mismo que aquellos (he aquí por qué *Bernini* macanear: estando en la misma situación que él, opina como si estuviera en la situación de *Del Solar*). Admite tímidamente que en la conformación del país los extranjeros tienen o han tenido algo que ver. Pero esta intervención del extranjero no es feliz, porque se ha dejado corromper por la facilidad y la bondad de nuestra tierra. Ya no aporta sino que extrae, y peor todavía, lo hace casi suciamente para intereses de los que ni siquiera sospechaba la existencia en Europa. Como en otros planos le importa más una calificación moral que un reconocimiento. Ahora las viejas formas de la vida elemental en Europa y lamenta que no hayan sido trasplantadas tal como eran. Lo adúltero de nuestra personalidad nacional le duele de manera que decide ser un "argentino en espera". El esquema es de una mala voluntad porque, como en otros planos, no se ocupa de lo que es, bueno o malo, sino de lo que no podrá ser. Una posición así le corta libertad, porque la realidad se le parcela. No podrá más que desembocar en un nacionalismo literario (al "uso nostro") que es una forma del hispanismo o del tomismo en las novelas. Nada que ver con lo argentino por que no tiene nada que ver con el hombre que vive aquí.

Para *Marechal* el destino de los hombres está ligado al de la tierra. Junto a ella es donde el hombre es legítimo porque es donde puede medirse y donde puede acercarse a dios. La tierra, no la nuestra, sino cualquier tierra, se comunica por el contacto con el hombre y le transmite su verdad o su existencia. Esta es la variante de su teoría respecto de la de *Bernini*, ridículamente particularista y local, y que le permite resucitar a cada momento su vida en Maipú, los momentos irrecuperables, imágenes que son como el remordimiento: "¡Oh, aventuras de ayer —pensó Adán— caballos, aguas, vicentos! ¡caballos de sonante verja y de puro aliento vegetal, redoblando en los pagos de Maipú y en algún día que su niñez consagró a fabulosas empresas! ¡Qué hacer ahora! ¡Qué hacer ahora de sus manos inútiles!". "¡Vidas heroicas y sin resonancia en la llanura: muertes heroicas y sin resonancia!" "... todos evadidos allá, en la loma de Maipú; acostados y dormidos en la tierra olorosa, después de su batalla con los

tierra; todos reconciliados con la tierra, en un abrazo último; y tal vez con el cielo porque lo merecían". Esta separación de *Adán* que se llama abandono, en los otros se denomina traición. *Cacodelfia* está llena de ejemplos: "... te acordás de tu aldea, su Galicia? —le preguntó...

—Me niego al interrogatorio —bramó el de azul—. Sólo contestaré delante de mi abogado.

—Arabas tu tierra, podabas tu viña, matabas tu chanchito, conatabas los villancicos de tu madre y profesabas la sabiduría de tus abuelos. ¡Confesá, gaita, que tenías entonces una dignidad maravillosa! ¿Lo confesás o no?

—Confieso —balbuceó el de azul intimidado.

—¿Y qué hiciste, no bien llegaste a Buenos Aires? —le preguntó *Schulzite* en tono doloroso.

—Pues yo...

—Te dejaste crecer una melena de compadrito, te amudaste al cogote un pañuelo de seda y se te vio en las migonías del barrio, echándotelas de matón y haciendo esfuerzos inauditos por imitar a los personajes de *Vacaraza*... eliminaste las gotas y las áes que te hacían sospechoso... no bien asomó tu alma de leguleyo y te pusiste a devorar inmundos pasquines, no quedó problema que no discutieses ni verdad que no negases... ¡Así perdíste la inocencia de los tuyos y el sentido alegre de la vida!". La historia del *Personaje* es también de frustración por abandono de tradiciones y olvido del sabor de la tierra, lo cual en el sujeto incriminado es tanto más criminal puesto que pertenecía a varias generaciones de argentinos. Es en resumen un nacionalismo agrario-telúrico que al unirse a su catolicismo agresivo adopta una postura de afirmación polémica, orgulloosamente sostenida por que es como un blasón heredado, una nota distintiva frente a la estulticia de los otros.

La visión del hombre argentino y del país está teñida de moralidad en *Marechal*. Si bien no intenta descabelladas interpretaciones teo-metafísico-telúrico-sociológico-literarias, de hecho participa de ellas rindiéndose al placer de un escepticismo que condimenta el todo inefablemente, con la idea un tanto apresurada de que el escepticismo en sí y por sí mismo está más cerca de la verdad que el amor o la confianza. Su filosofía política está resumida en el apólogo de *Brahma* y sus cuatro hijos. Es *Vaisya* el burgués quien reina luego de haberse fagocitado a *Chatriya* el militar, quien a su vez lo hizo con *Bramam* el religioso, y a *Sudra* el obrero. Muy orgulloso de este esquema está *Marechal*: *Schulzite* afirmó modestamente que nunca se había interpretado mejor la filosofía de la historia. Creo, más modestamente todavía, que hay una elemental confusión de planos, pues esos cuatro tipos responden más bien a cuatro caracteres, tipológicamente considerados. Hasta qué punto es lícito asimilar las causas de la división de clases a la clasificación de los caracteres es algo sumamente discutible. Más bien hay que considerarlo como un capricho.

Gracia, habilidad, dialéctica, empuje, pueden hacer olvidar por un momento estas debilidades ideológicas. Pero no quisiera que el sentido de mis críticas se confundiera. No le exijo tal o cual posición ideológica. Ocorre que es él mismo quien insiste en ellas suponiendo que en su inclusión reside la clave de su descubrimiento. Cuando se considera una obra según su contenido ideológico se hace crítica de otra cosa, no de literatura, sobre todo cuando se valora dicho contenido. Este principio podría invalidar mis anteriores páginas, pero no es así porque justamente, he tratado de mostrar que la falta de trascendencia de gran parte de la novela en cuestión se debe a la intención solapada del autor de imponernos sus ideas. Si se hubiera limitado (es decir, abierto) a una intención puramente artística, si hubiera trabajado esta realidad nuestra sin anteojeras, es seguro que *Adán Buenos-ayres* sería el comienzo de una nueva época en la literatura argentina. Habría trabajado entonces en lo que somos por abajo, más allá de todo pintoresquismo y de todo verbalismo, habría trabajado con la totalidad, habría descripto al ángel y al demonio, habría sintetizado lo que nos muere y nos corrompe sin que sepamos cómo definirlo porque lo hemos querido iluminar hasta allora desde rincones y con prejuicios y no nos hemos acercado a ello directamente, como sólo un artista en plena posesión de sus medios podría hacerlo. En cambio de ese acercamiento hondo y

veraz ha preferido continuar en la estela de las ideas más o menos obsesivas y brillantes. La consecuencia fundamental es que nos ha dejado como antes en este aspecto, con el regusto de lo que podría haber sido.

V

Por último, dentro de este examen de los prejuicios, queda por ver el gravamen impuesto por lo personal, es decir, por la pérdida de libertad respecto de ciertos temas o bien por un acercamiento de intención extraliteraria demasiado apasionado por parte del autor. Este punto se relaciona con la "clave" de la novela, cuyo reconocimiento ha lastimado a más de un representado.

La "clave" es un recurso de figuración literaria. Su uso no es en sí mismo moral ni inmoral; es en cambio eficaz o ineficaz. Tan legítimo como la autobiografía y más pintoresco que ésta. Ofrece el atractivo de la piqueta y el apetito del desciframiento. Como recurso consiste en describir parcial y arbitrariamente a personajes muy conocidos y reconocibles por todos, haciéndolos servir a intenciones que quizá ellos espontáneamente no servirían. Es cómodo como punto de partida y útil como caño de desagüe. Se puede decir todo lo que se quiera de cierta gente sin lugar a reclamaciones, puesto que nadie puede darse públicamente por aludido, es decir que asegura la impunidad. Hay ejemplos célebres de novelas con clave. Uno de ellos es *A la recherche du temps perdu*. Corresponde que nos preguntemos: ¿nos interesa dicha obra por eso? o aún: ¿la clave constituye un motivo de interés? A nosotros, argentinos, la clave empleada por Proust no nos dice nada (sin embargo la obra nos interesa), como tampoco la supuesta imagen de Julio II que Miguel Ángel hizo ingresar en algún rincón de la barba de su Moisés. La clave es lo puramente anecdótico y su interés es contemporáneo o, a lo sumo, de erudición histórica. Siendo un punto de partida para la creación, debería ser trascendente, quedando el residuo no en las páginas sino en el espíritu del autor. Una contradicción íntima desazona la clave y es que su objetivo inmediato no se reconoce si se la trasciende, y si por el contrario es muy evidente y todos comprenden de qué y de quien se trata, la clave ya no pertenece a la literatura sino al libelo. Sin embargo, esta contradicción interior de la clave que para ser debe dejar de ser y que su logro consiste en su desaparición, no ha quitado brillo a ciertas obras que la emplearon. El placer que experimentamos leyendo a *Rabelais* o a *Quevedo* se refiere exclusivamente a la obra, aunque nos interese por saber contra quienes van dirigidas sus baterías. Esta simple curiosidad histórica decepcionaría a dichos clásicos, quienes se armaron del odio más estúpido para vilipendiar a una parte de sus conciudadanos, estimando que con ese recurso la otra parte se contagiaría. Quizá ellos pusieron el mayor valor en la fuerza explosiva de sus calumnias y exageraciones; de hecho crearon figuras y personajes que nada tienen que ver con tal o cual persona en particular. Esto prueba que la parcialidad o la mala intención personal no sólo no son impedimentos sino que pueden ser hasta coadyuvantes. Quizá *Quevedo* se equivocó en cuanto a la persona de *Góngora* o de otros, pero en el personaje creado, no hay más que verdad. Es que la persona que sugiere es una y particular, el sentimiento que desata en otra puede universalizarse. Podemos representar a alguien con recursos innobles, lo que importará siempre es la coherencia y la unidad que en un plano más vasto hayamos logrado dar a ese alguien.

¿Qué hay de todo esto en *Marechal*? Tenemos una perspectiva demasiado estrecha como para darnos precisa cuenta de todo y al mismo tiempo conocemos, o así nos lo parece, a algunas de las caricaturas. Esto era previsible aun para *Marechal*, quien se excusa del ridículo fortuito con que viste a sus personajes en virtud del "humorismo angélico" que parece consistir en una sátira "ad alteros" pero nunca "ad se". El reconocimiento es una limitación para mí, porque de alguna manera simpatizo con una u otra de las víctimas. Así podría yo suponer que es injusto poner en boca de *Pereda* una frase como: "¡Eso es especular con fantasmas! No entiendo un pito", como respuesta a cuestiones no excesivamente complejas, o bien podría suponer que *Marechal* cree

que *Pereda* es incapaz de sutileza, lo cual, habiendo leído a *Pereda* me permite más bien imaginar que la penetración psicológica de Marechal respecto de sus contemporáneos debe estar bastante velada por la ofuscación. Este conocimiento me impediría discernir qué es lo que ha obtenido, cuál es el producto. Por otra parte el reconocimiento es de utilidad para distinguir dos tipos de personajes. De un lado hay aquellos que fueron o son amigos o enemigos reales del autor y que se mueven con disfraz variado y en distintos estratos; de otro, están aquellos respecto de los cuales no parece haber tenido otro sentimiento que el de la sorpresa por el filón literario que implicaban. De los primeros se ve que la pintura no es benévola; de los otros que adquieren tamaño y que el tamaño se hace cuerpo. En los primeros, el propósito malevolente y el rasgo ridículo o desagradable quitan hondura, en los otros la objetividad y la limpieza de la visión es fuente de verdaderos hallazgos. Yo no veo más que lo ridículo o lo meramente risueño en los personajes que rodean a *Adán Buenosayres*; yo veo más que el chiste o la ironía, el retorcimiento o la simplificación, una plancha que los alisa de personalidad y de consistencia. En cambio en esa multitud de hombres de la ciudad que se va mostrando, oportunamente, encuentro riqueza y hondura. Quizá la ternura hacia los otros y la dureza respecto de nosotros mismos estén como actitud más cerca de la objetividad que el resentimiento hacia los demás y el amor hacia nosotros mismos. Marechal practica todas las coordenadas de la ecuación, pero cuando prefiere este último movimiento del alma, desciende a la trivialidad y a la minimización so pretexto de la risa. Es porque no se ha movido libremente en todos los casos. Parecería que hubiera querido crucificar a unos cuantos sin remisión y que en su premura por concluir con ellos hubiera hecho omisión de ciertos cuidados de primordial importancia. Un *Pereda*, un *Bernini*, un *Del Solar*, *Solveig Amundsen*, etc., carecen de perfil, son nombres sin cuerpos que los respaldan, figuras desvaídas e incoloras. Y con qué pujanza se muestra la *Chacharola*, el payador *Tissone*, las cuñadas neorófilas, *doña Venus*, el *Taita Flores*, *Juan José*, etc., sea en el Buenos Aires de arriba, sea en el infierno de *Schulze*. Se debe a que estos "son", mientras que los otros no lo consiguen, sólo dicen cosas ingeniosas o risañosas, les ha faltado la línea definitiva, el trazo que los definiera e identificara. *Samuel Testler*, el personaje secundario más abundante de la novela, se desgarrar entre las dos opciones que se le ofrecían a Marechal. De a ratos es alguien, de a ratos, aunque está, se desvanece.

Se ve pues, que si bien el prejuicio no debería ser un impedimento, es, en ciertos casos, cuando menos la causa visible del fracaso pues, curiosamente, las imágenes y las personas no tocadas por los prejuicios son realidades, mientras que las otras son apenas denominaciones que no hacen presión sobre el recuerdo.

## VI

Este mecañismo de desdoblamiento y regresión obedece a una mentalidad cuya vitalidad no se ha extinguido todavía y que sería erróneo asimilar totalmente a una época, léase martinfierrismo. Es evidente que el martinfierrismo padeció ese fenómeno, pero para explicarlo se recurre a argumentos que tenían validez en el momento en que el martinfierrismo se originó, no para después. Las causas originantes habían desaparecido cuando el movimiento se disgregó, y sin embargo sus componentes seguían incurriendo en el mismo vicio. Además, suceso curioso, otros, que no conocieron el martinfierrismo, caían en las mismas. Por otra parte puede suponerse que los propios martinfierristas, al separarse y seguir caminos diferentes, tuvieron en cierto modo libertad como para escapar a muchos módulos comunes a todos, porque, justamente, uno de los rasgos esenciales de dicha generación es el sentido del grupo, en el cual se cifraban las mayores consecuencias. Quizá mucho de lo que se achaca ordinariamente al martinfierrismo: confusión, inseguridad, petulancia, etc., sea el estado de ánimo habitual de los escritores argentinos, de modo que el martinfierrismo vendría a resultar un término de mayor profundidad y

capacidad definitoria que lo que en general se piensa. Esta identificación de casi todos en un sólo o parecido tono espiritual, de un lado sería positiva, porque dejaría imaginar por fin un carácter común en toda (o casi) la literatura argentina desde el 20 hasta ahora, de otro sería tristísimo, porque la tal característica es puramente negativa, es decir basada en impotencias o titubeos.

La pobreza general de nuestras letras es un resultado de ese desdoblamiento que nace como por obra de un complejo de inferioridad. Exclusión hecha de lo personal que gravite negativamente, se advierte que casi todo lo que se ha hecho y hace carece de coraje en el sentido de que se frustra por falta de continuidad y unidad. Es como si cada intuición que tuviéramos no se bastara a sí misma para ser comprendida y nos forzara a corroborarla con datos que pertenecen al dominio común de las cosas aceptadas. Para cada idea que nos parece original y nuestra, necesitamos pruebas o refuerzos que los demás ya han aceptado porque les han sido demostradas puntualmente dentro de un sistema propio a esas pruebas, de manera que no les choque lo que queremos decir, que no les parezca tan arbitrario. Sea el catolicismo con que *Adán* encubre su náusea, sean las estadísticas con que los últimos ensayistas demuestran el miedo a la muerte que siente el americano. Esta arbitrariedad es equívoca, porque simula la audacia de la mezcla de elementos y con ello pretende más verdad u originalidad, pero de hecho aniquila la otra arbitrariedad, lo que se apoya en la intuición artística y trata de llegar a un descubrimiento. El hecho de que no agotemos las ideas en el plano en que se nos han dado, indica simplemente pusilanimidad espiritual, indicio a su vez de la innecesidad de lo que diremos, cuando no de una tergiversación voluntaria y celopada.

Es por esto que después de frecuentar *Adán Buenosayres* uno termina por sentirse incómodo y decepcionado, porque al principio *Adán* parecía querer romper con todo eso y deshacer el color gris de nuestros libros. Nos sentimos engañados como si nos hubiera defraudado violando un compromiso fundamental que había parecido asumir. No el compromiso ideológico, al cual, a su manera responde eficazmente, sino el compromiso artístico, más difícil de satisfacer seguramente, pero en el cual está toda posibilidad, sobre todo para quien pretende ser un artista. Porque no es un compromiso sino consigo mismo es por lo que resulta difícil. Exige una devoción sin límites, exagerada, porque hay que suferirle todo lo que se posee, aun aquellas materias tan parecidas a lo artístico como las ideas y los sentimientos y de los que difícilmente nos despojamos. Cada obra viene a ser una desnudez total y nueva del artista frente al mundo, una actitud que pide un repliegue íntimo luego del cual emerge todo macerado y resumido, yendo a participar de esa descripción elemental que es una obra de arte. Esta estética primaria, esta actitud elemental, ha sido rarísimas veces superada en nuestra literatura, también por el sentimiento o el temor que han tenido nuestros escritores de ser suburbanos de la cultura, es decir de no sentirse con derechos ni fuerzas para creer que sus objetos literarios pudieran aspirar a una universalidad. Es como si una vez satisfechos con el tango nos dijéramos: "y bueno, es algo nuestro, es natural que no interese a los otros pueblos" siendo así que el hombre es el mismo, está constituido de las mismas instancias aquí, en Oceanía y en Islandia. Lo que varía es el contexto y es lo que diferencia las literaturas o las artes, pero justamente el mayor problema artístico, tal vez el único, consiste en entregar esta medida íntima del hombre por encima de los localismos, como para que se reconozca su humanidad y se admita donde quiera. Como en otros planos de la vida nacional, explicamos nuestro conformismo en literatura por factores que son extraños a la literatura y a la actividad creadora en sí.

No hay duda que Marechal ha incurrido en conformismo, en suburbanismo, en complejo de inferioridad, en todo cuanto no lo diferencia de la masa de sonetistas que anhelan impudicamente

hacer imprimir sus detestables sonetos. Víctima de estas por ahora constantes de nuestra vida intelectual, *Adán Buenosayres* perecerá si se la considera en sí misma con un criterio riguroso y sin tener en cuenta las circunstancias en las que ha nacido, sin tener en cuenta el medio cultural en el que ha caído. Si, por el contrario, consideramos estos factores más que el estético, po-

## Pablo Rojas Paz, Viejo Martinfierrista

**R**OJAS PAZ comenzó a escribir cuando parecía meta de un literato conquistar un estilo. Y cuando los literatos argentinos se preocupaban por elevar lo local a universal. Ya se había establecido que el meridiano de nuestra cultura no pasaba por Madrid. Desdichadamente, comenzaba también a parecer difícil determinar dónde estaba entonces el meridiano de la cultura, y qué era lo universal. El ideal pareció estar muy cerca del virtuosismo: facilidad de tocar dodecafonicamente recuerdos de paisajes y añoranzas de niñez: *Las mil y una noches* o (después) *el Ulises*, narrados por quien había trinchado benteveos a hondazos o conocido a los torcos marchantes. Historia o subhistoria local (*Alberdi* o *Mármoles bajo la lluvia*), geografía o subgeografía provincianas (*Tucumán* o *Son Blas*), como trampolines hacia la historia universal y el mapamundi. Ambición semiexplícita —pero en broma— de superar el folclorismo. Anhelo encubierto —y en broma— de encontrar el tema inédito: la biografía de un hombre común o la historia de una calle. Ambición de la obra maestra con el desgaire de quien se postula a campeón de tiro sin dar mucha pelota al blanco. Algo de la desesperada sospecha de que los argentinos hemos llegado demasiado tarde para cualquier cosa, pero sin estar muy convencidos pues resta la esperanza (¿quién sabe?) de que tal vez tengamos un gran destino aguardando detrás de la próxima esquina. Nacionalismo un poco de vuelta, mezcla de complejo de inferioridad y de voz íntima irracional que asegura nuestra providencial estrella. Desesperación por afirmarse en la tradición como lo único permanente y diferenciable, y sospecha de que esa tradición no ofrece mayores recursos. Buenos deseos, pactos con el ambiente y desconfianza en sí mismo. Envidia y admiración por Europa, y entre dolorido y satisfecho asombro ante la liquidación que está haciendo Europa de sí misma. Encontrarse de pronto con que se cree haber encontrado la forma de batir los récords en un concurso, cuando ese concurso comienza ya a no existir. Un tipo de hombre, una época, hasta una clase entera de argentinos que vivió el híbrido suicidio de encontrar ciertos valores —el valor de ciertos datos y la creencia en su utilización— cuando esos valores se estaban descapitalizando: tradición europea y tradición local, libertades burguesas, buenas maneras, costumbres europeas y costumbres provincianas, el buen europeísmo del buen europeo de clase media que jugaba al aristocratismo parlamentario a la inglesa, a la cultura francesa y a la aventura sin riesgo.

La salida pudo ser el cerrilismo (la barbarie teatral del decadente: fascismo, nacionalismo) que elige cerrar los ojos, y encerrarse en su cueva o repartir gestos y puñetazos, o el preciosismo distante. Ambos de igual modo, gesto, actitudes: estilo. Ambos, aunque de distinto modo, irónicos; postura del que no apuesta a nada definitiva. O mejor: del que no cree estar apostando defi-

nitivamente a nada. Lo que se puede cambiar: postura, estilo. Hallazgo de un modo para salvar las formas. Esperanza de que, con un gran talento, o con mucho ingenio, es posible todavía asegurarse y salvar una personalidad.

ROJAS PAZ hizo esas apuestas. Pareció decidir ofrecer casi todo lo que tenía dentro de sí, menos su desnudez: metáforas poéticas; disquisiciones filosóficas en las que se dice en broma lo que tal vez se piensa realmente, pero de lo que no se está tan excesivamente seguro como para no tener parecer trasnochado, mal informado o ridículo, si se lo sostiene en serio; paradojas embozadas en aire de disparates; disparates lanzados como bravatas; chistes rancios exhibidos con más valor que las ideas rancias; y, debajo, melancólica sabiduría, entristecido conocimiento, agudeza de visión bastantes como para haber logrado ser un buen testimonio si no tratara de decirnos que no toma nada de eso en serio, que, aun cuando sabe que está en la realidad que lo rodea y que describe (esta realidad de nuestro contorno), conoce demasiado su pequeñez e intrascendencia, su poca importancia en relación a lo que realmente importa en el universo. Algo que, de todos modos, tampoco sabemos qué es. Y, sobre todo, que eso lo sabe tan bien como para no comprometerse con la realidad. Ni con esa ni con ninguna otra, de cualquier manera problemática.

La desfachatez (que en términos de esta literatura debe tener, sin duda, un nombre algo más equívoco) puede ser un ejercicio de defensa, un estilo por el cual uno oculta exhibiendo, declara lo que sabe (o cree, o teme) de sí mismo y le resta importancia diciendo que es broma, mientras regusta el acre placer de la confrontación que proporciona el exhibicionismo.

Algunas generaciones nuestras (o grupos en generaciones) creyeron —tuvieron la suerte de creer— en la seriedad e importancia de lo que estaban realizando, en el dramatismo de lo que hacían y les pasaba; otras —también afortunadas en cierto modo— desearon tranquilamente todo este contorno inmediato como accidental y contingente: puente, a lo sumo, para llegar donde se desarrolla la verdadera historia humana, donde el hombre es efectivamente, todo entero, *el hombre*; pero otras, todavía, no supieron ni asumir ni liberarse, ni encontraron dónde ubicar ese ajené paraiso. Así, todo Rojas Paz —aun anticipadamente— deja la impresión de estar asistiendo a la consecuencia —o al apéndice— de *Adán Buenosayres*. Desde 1924, tanto candor perdido, tanto defensivo ingenio acumulado, tanta abundancia en trabajos y en laborioso denuedo: algo parece haber de cierto en esa aventurada suposición de que los escritores argentinos escribimos más para encubrirnos —o para cubrirnos— que para declararnos. Pues, como recuerda Borges, siempre tenemos a mano un experimento más.

V. SANROMÁN.

## Algunos Libros, Algunas Mujeres

CARMEN GANDARA, "LOS ESPEJOS".

**P**ARA Carmen Gándara, la novela, la novela "satisfactoria", "debe ser, ante todo (Veisiduos de la novela, "Realidad" Nº 13), familiar, respirable, habitable... una atmósfera, en que el lector se mueva", porque "la novela viene del vivir diario: es el relato de la relación del hombre con su propia existencia..."

El artista cumpliría así con la función de la ardilla del cuento germánico, que con la rapidez del pensamiento volvia al hombre del dios, después de recorrer la tierra, para comunicar lo que le acaecía al hombre. De eso se trata, de comunicar, pero con la condición de no difamar el mensaje y mostrar la vida abigarrada y torpe, los hombres contradictorios y débiles, no Ratones Mág-



cos de pega, sin escamotear su basto y sin negar la esperanza de salvación. El hombre tiene una medida, un poder, una posibilidad, y es esa medida, ese poder, esa posibilidad lo que hay que descubrir, lo que hay que denunciar, pero tratando de no engañar al alma, de no troceralo en algo tan inmutable como inflexible, no, de no despreciarla de la ceguera que la une a las cosas tangibles e inexcusables de la realidad, ya que en las dificultades de esa realidad está el verdadero juego humano, para mentirla o para trascenderla. Si en estas condiciones reside la "familiaridad" requerida, no la encontramos en *Los Espejos*. Porque no encontramos esa disposición que hace coherentes a los personajes —aún en sus mismas contradicciones— tornados dramáticos, insustituibles. Chocamos con una atmósfera arbitrariamente simbólica, donde las necesidades primarias son acalladas y las virtudes empobrecidas.

Hay un ángel, Cecilia Hurtado, un ser sin perspectivas, sin disyuntivas, que transita por una actitud no ya monótona sino impoluta, de feto encerrado en su fraseo de alcohol y que tiene un solo estado de conciencia —intuición extravagante de los valores absolutos—, y una sola actitud —miedo de perder a un marido que no posee—. Vive —sobrevive— en ese sentido coloidal y sólo una vaga rebeldía —más bien una luminosa sensación, la induce a creer que ciertas cosas no están bien como están, pero incapacitada para tomar parte activa en el desastre y jugar su papel definitorio, acepta que ese ir y venir reputado se torne destino, sin oponerse, temerosamente. Porque no podemos considerar que actúa cuando echa sobre el cristal de la ventana se abruma en la contemplación de un mismo paisaje, día tras día, o espera la llegada del hombre, o recorre los caminos helados, o luce tamborilear los dedos en los brazos del sillón, ya que nada puede prever, pues no se lanza ni al descubrimiento ni a la comprobación.

"Cecilia es más que un ser, un signo, pero sin la posibilidad complicada de los números, sin la oscuridad inaludible del alma humana (... ella, en todo momento, guardaba su tono justo: era fina, extraordinariamente fina y había una innata, encanta, una providencia en cuanto hacía y decía. Sus gestos y palabras eran serios y oportunos..."; "... luego, lentamente, siempre con esos gestos suyos, justos y serios..."; "... ella lo escuchó todo, inmóvil y pálida, sin que su rostro descendiera de esa altura en que vivía, como manteniendo su cabeza fuera de todo lo que estaba escuchando..."; etc., etc.).

Sin embargo, pese a estas características, logra vacilar entre verdades con la certeza de una pitonisa acreditada: se petrifica en esas voces ("—¿Y la chica? Es lo único que me importa, lo que más importa").

Gonzalo sintió en el pecho como el frío de un puñalada. Murió confusamente:

"—El padre la ha mandado llorar" (...)  
Cecilia no la miró. Quedó allí con las manos quietas sobre las faldas lisas. Y él, por primera vez (...) pensó que era ella quien estaba en la verdad, ella, que parecía estar ausente de la vida. Lo que importaba no era lo sucedido sino las consecuencias de lo sucedido (...), creando una situación que no es dramática al no existir el diálogo, el enfrentamiento, la disputa, la confrontación de cosas diferentes. Ni con ella misma, ni con los otros ("Cecilia tuvo miedo de contestarle. No quería prolongar el diálogo. Levantó apenas los hombros y miró el fuego con singular atención. Hubiera querido estar a mil leguas de allí..."; "Gonzalo presenció nerviosamente un cigarrillo, y salió por la puerta blanca que daba al dormitorio, sin pronunciar una palabra"). Ni irrefutablemente veraz —significativa— ni mucho menos conmovedora (1).

Es el viajero exclusivo de un mal dantesco —estático, inmutable— que posee una destreza evangélica y abrumadora. Evangélica sí, pero nada humana, estéril, sobrelevando deseos desarmados, sin la voluntad del hijo, sin traiciones, sin la alta caridad del que duda para el bien, absurdamente maciza, sin que el dolor la resquebraje ni le haga adquirir los movimientos de la vida. Siempre, todos los días, planta árboles, mira el fuego, elud-

chimos de amigos y sirvientes, corta rodajas exactas de pan, pone y saca ramas de floreros de cobre; permanecer, permanecer, estar muerta.

Y en este clima, en esta clave ineludible donde las fuerzas humanas no pueden probarse sino contenerse o sobrelevarse, soporta el peso de la frustración, del desencanto: Gonzalo Aguiar, el demonio. Un pobre porteño, vulgar y dócil, inevitablemente aburrido de Europa, de la sociedad porteña, del campo; hambriento de la vida a tal punto que no sabe como usar su cuerpo sin ofender a nadie y que, después de un triste pecado —porque fué descubierto—, una aventura anodina, acepta, sin haber comprobado ni la culpa ni el arrepentimiento, el juicio inexorable de sus semejantes —porteños a salvo—, doblegándose a un destierro innoce, amparado por la benevolente luz de su mujer.

Entonces el sud —"donde brilla oculto el fuego de la muerte"— con sus paisajes minuciosamente descriptos, cobija a la pareja.

Pero Gonzalo tiene algo en las venas y llega a fastidiarse y repudia su inactividad, ese descreído donde sumergido su vida. Y después de mucho soportar días iguales y lluvias iguales y excursiones iguales, en un arranque sorprendente y feliz, se abre ante el silencio invariable de Cecilia. Y ocurre lo más original de esta novela: Cecilia, impulsada por su destino simbólico, como si respondiera al deseo de su marido, una tarde se desbarraza y muere. Gonzalo ha obrado, está libre. Pero no, lo que ha llegado es la hora del arrepentimiento, de la conciencia, y, al recordar unas palabras —"justas, breves, íntimas"—, se revela gradualmente el secreto: Gonzalo también poseerá el sentido de esa verdad que Cecilia maneja inocentemente, esa clave ineludible que explica la demora humana, y sube, entonces, desentrañando una homilía casera, la escalera dorada y luminosa —que como en los catecismos escolares se pierde entre nubes también doradas y luminosas— que lo llevará a Dios (La Verdad? ¿Lo Absoluto? ¿La Conciencia Moral?). Es decir que Gonzalo, el personaje hasta ahora vivo de la novela, se pierde para siempre. La humanidad que poseía —esa misma hostilidad, esa trabazón, esa injusticia— se disuelve. Lo inalfincible, lo vorgezoso, lo que era ignorancia, debe expiarse; mientras su mujer —ahora incorporea— actúa como los grandes varones de las escrituras sagradas, cruelmente, sin tolerar escapatorias, hundiéndolo en una oscura voluntad de la que no podemos prever las consecuencias. Y Gonzalo —el redimido— eige su desierto alejándose aun más de los signos carnales de las pruebas, buscando al sud, más al sud, en las soledades bárbaras de las últimas tierras, no sabemos qué valores trascendentes.

Las relaciones Cecilia-Gonzalo son de una índole tan particular que ni el mismo Charles Morgan se hubiera atrevido a formular: son un hombre y una mujer ligados por una especie de fatalidad ("El sabía, con su experiencia de hombre ya empapado en la vida, que en ella había nacido una necesidad de él de la cual ni él ni ella podrían ya, nunca, prescindir"), que no los mancomuna, sino que los hace sufrir separadamente, platónicamente —el arraigo por debilidad del uno y la insatisfacción por superficialidad del otro—, rozándose solamente para ubicarse en sus signos, para agravar las incomodidades y la angustia. Pero sin crisis determinantes, sin titubeos, sin altercados arrasantes, todo en leves agonías, calladas y uniformes.

Novelar es abarcar el género literario más cercano a la vida, una especial relación con la realidad, donde son seres humanos quienes cohabitaban los intereses del autor; es el redescubrimiento de todas las cosas y no receta alusiva, donde se sobreentiende el desarrollo. Y si además de esto —elemental, por otra parte— re-

(1) Ese silencio tan digno, esa inmovilidad arrogante, esa palidez intachable de los personajes de Carmen Gándara, que configuran un estólido mundo de arquetipos excluyentes —previstos y huecos— remiten sin lugar a dudas al engolado universo de Mailea y de otros escritores argentinos pertenecientes a una determinada clase social —política y cronológica— en vías de liquidación —o que adhieren a ella a través de *La Nación* y de *Sur*— otros en liquidación a pesar de los grafodramas de Medrano o de los bestsellers de Norman Mailer—, que escamotean lo carnal y la violencia y la dinámica de nuestra realidad que no es ni originariamente pecaminosa ni privativa de ojos mediúmnicos.

cordamos las palabras de Carmen Gándara (*Kafka o el pájaro y la jaula*, Ed. El Ateneo, 1945), que al valorar la obra del alucinado de Praga acierta al descubrir que su misterio reside en "un aire extraño, un mundo habitado por fuerzas misteriosas", donde se realiza esa "medida vertical" que une el mundo humano al divino para librar a la novela de la dimensión subjetiva que la encierra ("ya están contruados, delineados, animados los dos mundos...; se tocarán, se afrontarán en lucha sutil, atroz y continua durante todo el relato; el libro será la historia de esa lucha...") y donde la realidad se confunde con irrealdad para alcanzar el "orden total", y esperamos que en *Los Espejos* se cumpla lo antedicho, comprobamos que *Los Espejos* no es una novela satisfactoria.

Por más que Cecilia cristalice ciertas frases que rozan las intenciones metafísicas, haciéndolo como milagro de su sensibilidad, no se nos hace evidente ni la trasmutación de ese milagro ni el mecanismo interno del personaje que lo haría posible. Cecilia no habita ninguna atmósfera líndera de irrealdad, de alucinación, no; ella está ubicada en una lógica estricta desde donde enumera sus estados de ánimo lúcidamente, pero vive realmente su intuición o más bien logra enunciarla como una sagaz filosofía, sin verificarla, manipulando una idea tras otra como si escogiera libros que almacenara convenientemente?

Toda posibilidad psíquica, por más arbitraria que sea, es lícita para un novelista, pero siempre que alcance a concretar ese "aire extraño", siempre que logre dejar de ser carátula enunciativa para convertirse en drama tangible. En realidad, Y aquí "realidad" significa peso, fuerza, consagración.

Tanto Cecilia como Gonzalo son individuos de recursos vulgares que de pronto se ven acosados por el nombre de Dios, sin mostrar el menor asombro; más aún, manejan a Dios como si fuera un objeto cotidiano, eficaz pero inofensivo. Así, "Dios" se convierte en una denominación que deja de tener contenido consagratorio, porque qué es Dios para Cecilia, para Carmen Gándara? ¿La Verdad, lo Absoluto, la Conciencia Moral, el Jefe del Klu-Klux-Klan? Así dichas, éstas son palabras, vacías por tanto uso y lisas como un huevo, elementos que esperan la redesignación, sea el misterio primitivo o el justo precio puesto al día. Ya que novelar, es comunicar, pero comunicar una experiencia nueva —ya roce el mundo objetivo o abarque la medida vertical— por medio del lenguaje, un lenguaje significativo y que responda a las exigencias del pensamiento, negándose a utilizar giros estándar que transmitirían una imagen o pensamiento estándar. Sin confundir esto con el prosaísmo, que es recurso estilístico. Novelar es buscar la expresión, saltarla, ajustándola al pensamiento, que siempre está en renovación, traduciendo sus avances. Recurrir a los tópicos, en cambio, a las frases hechas, a los convencionalismos —de gusto, a los adjetivos de propaganda sin tratar de extraer de ellos todo el significado olvidado, todas las variaciones posibles, no solamente es pobreza idiomática, sino espiritual.

¿Cómo un novelista puede resignarse a usar adjetivos como estos: "elegante", "fina", cuando al decir "elegante", "fina" le dice con la misma seriedad que cuando dice "Dios"? Por eso en *Los espejos* la palabra "Dios" está desvirtuada: no recobra jamás las intenciones del espíritu de la autora protegidas del anonimato. Se podría haber dicho *Perro Rojo* o *Gran Helecho* y hubiera sido lo mismo. Eso, que es descubrimiento particular, fruto de una intimidad elocuente, privativo, no está cercado. ¿Cómo entonces un novelista puede complacerse en enunciar las cosas de su mundo con designaciones extremadamente generalizadas, sin particularizar, sin buscar lo inédito, sin aprender lo secreto, sin rejuvenecer las constantes, reeditándolas? Decir, por ejemplo, su mal humor ("según el mal humor del día"), sus recuerdos ("que encerraba tantos recuerdos"), sus problemas, es no decir nada: Novelar es eludir las definiciones y precisar qué mal humor, qué recuerdos, qué clase de problemas, ya que al generalizar asistimos solamente a la imagen remota de lo que se quiere ejercer, de ese universo requerido. Y Carmen Gándara incurre pensosamente en un universo reconocible; así en las enumeraciones, donde los objetos tienen el mismo valor que

en los catálogos de remate: "rosario de cuentas de cristal", "redinatorio de vaso blanco", "blancas picles de cabra", "sábanas de cinco de Venecia", "batón de lana y piel", "mesa de caola", "cortinas de seda opaca". Indudables valoraciones de un supuesto universo diferente, excepcional y que en virtud de esa melancólico y caduco prestigio quieren ser; pero lamentables palabras insípidas, invariables en su rígido ordenamiento. O bien, en las referencias anecdóticas, donde los hechos narrados proliza y mesuradamente, apenas consiguen mondar a los personajes como a una naranja, sin darles profundidad, eco, este plano, algo un poco más atrás, lo de más allá y lo otro, ya que el lector no puede intervenir en su desarrollo, sino que tiene que acatarlos como realidad dada, consumada, ya ajena, sin ninguna posibilidad de penetrarlos para recorrerlos, para reconocerlos. El alma de esos personajes es un globo de cristal que refleja los movimientos, pero el misterio está lejos, ignorado e inabse. Además, como no están enfrentados unos a otros, sino estudiados aisladamente, resumiendo o interpretando sus actitudes —como si fueran vísceras en un tratado de anatomía— marcando los valores intencionalmente importantes, jamás los sorprendemos despreñidos, con las manos en la masa, sino que se nos aparecen como muñecos lúcidamente ubiendos, lujosamente intactos, inobjektibles, como los muebles en la vidriera de una casa de compras padeciendo las medidas exactas del hombre, listos para el uso, pero cargados con toda la tristeza de la espera de algo que no se realiza, que tarda en llegar o que no está dicho.

Los personajes de Carmen Gándara están allí, con sus situaciones confeccionadas, con sus posibilidades y sus recursos, pero algo mecánico interrumpe la comunicación. La enunciación total, lo que debería ser unidad, universo, tampoco está resuelto satisfactoriamente: descubrimos de inmediato el encofrado, la intención intelectual de la autora que no logra agañarnos como otros autores, también preocupados en dirigir la actitud de sus criaturas, que nos dicen lo que quieren y cuanto quieren en boca de sus criaturas, pero que nos avasallan con su humanidad como si asistiéramos a un espectáculo inocente e imprevisto.

Es decir, que *Los espejos* está diagramada estrictamente y a la vista; sabemos que tiene un fin pre-establecido causa de la obra e inexorable como una ecuación, donde el absurdo o la sorpresa o el acontecer no interviene (2), lo que hace que no asistamos a un misterio, sino a una imitación, donde cada detalle está previsto, ordenado. Donde cada personaje representa y no padece un destino.

La novela es mito, en el sentido de revelación, donde el final —la muerte— es tan aciago como la vida. Pero en la geometría de *Los espejos*, los personajes inhibidos para la agilidad de las cosas que devienen, se anquilosan en un significado que es dogma. Cecilia será siempre el ángel, Gonzalo el demonio que debe convertirse para que la palabra Dios triunfe.

Todo esto presupone que la dimensión trascendental por la que pugna la autora se desarticula: ni lejanía ni precisión concretan el sentido buscado; sólo resta la ardua labor de Carmen Gándara; su afán se reduce —me duelo de ello— a palabras, en- tratos, búsqueda, pero ese "orden total" que ella misma enunciaba, el mensaje, esa resultada decisión, ese universo esperado, queda en ademán, en mueca vehemente.

SILVINA BULLRICH, "BODAS DE CRISTAL"

Silvina Bullrich, en cambio, narra la vida de una mujer decente, esposa, madre, con un cinismo certero, inalterable en sus mohines escabrosos, sin dejar escapar esa rara desazón que todo ser humano soporta en la vida más anodina, ese horizonte consolador e incierto que no deja de ser en este caso la posibilidad de revancha o del acomodamiento definitivo.

Si en algunas novelas choca esa luz de previsora, intelectual, de los protagonistas al narrar su historia en una actitud que no

(2) Lógicamente que el autor siempre sabe qué harán sus personajes, pero la cuestión radica en el desarrollo de su voluntad, de si lo hará como un dios indiferente que deja hacer, que contempla, o como un químico que prepara, que determina.

concerda con las características de su vida, vida vivida sin especulaciones de ese tipo, en *Bodas de cristal* no pasa nada similar: la sabiduría de su protagonista, *ese darse cuenta*, es leída y coherente. Porque su saber no es especulación, sino ubicación, utilidad, y su reflexión experiencia inteligente, defensa casera.

El personaje de la Bullrich, vive sus posibilidades sin excederse y al revelarnos sus anécdotas familiares, sin pretensiones metafísicas, se fija como arquetipo de una sociedad inútil que goza sus mequindades sin querer rebelarse, tratando de encontrar la paz que la tornará inmutable, consagrada a una muerte.

En realidad, este testimonio de Silvana Bullrich, tiene todas las proporciones, no de *confesión* (se confiesa el que espera penitencia, el que sabe que ha pecado, el que está al tanto de su infracción) sino de la *complacencia*. No hay asombro frente a las cosas de este mundo, sino una ciega aceptación, un mimetismo oportuno. Cuenta lo que es, pero sin lacerantes explicaciones, sin esas contricciones que no halagan ni prestigian, sin esa humildad total e irreversible que ni ampara ni complace; sólo, apenas con vaguedad. Nos muestra un mundo de camas con respaldo de raso, pero felizmente no nos dice "esto es lo mejor", sino "esto es así, es lo mío", y "lo mío" de Silvana Bullrich es esa placidez irritable de estar de acuerdo con las cosas de la vida, de entrar en el juego, no para crearlas, sino para manejarse con comodidad, sin alterarse, aceptando la mayor cantidad de bien que se pueda conseguir, de ponerse la careta del caso y proclamar de una vez por todas que eso—es—así—y—mejor—es—saber—defenderse. A mí, a los lectores, nos toca juzgar, reaccionar y, si cabe, sufrir. Y airarnos si no creemos que el mundo es una gran colmena donde cada uno ocupa su prisma exagonal, idéntico al del vecino, con la carga del mismo pecado—¿quién tira la primera piedra?—; donde hombres y mujeres, sudamericanos y franceses tienen su designación tipológica inexcusable que los ubica para siempre en un destino.

Este libro haría las delicias de una feminista que podría partir de él como prueba de la necesidad de sus reivindicaciones, sin embargo, ¿quién puede dejar de rebelarse ante tanta sólida complacencia en la amoralidad que evidentemente no es una moral nueva que está contra la caduca, sino simplemente nada; que pasa por cordura social, por bien entender; o ante tanta generalización que tiene el atractivo minúsculo del juego de palabras? No es lo que cuenta, sino su actitud ante lo que cuenta. En fin: eso—es—así—en—el—Buenos—Aires—distinguido de Silvana Bullrich. Y, no lo dudo, también en las confortables audiciones radiotelefónicas que emiten consejos sobre conducta sentimental y sobre sensibilidad a manipular ante las nobles ruinas y sobre las expediciones turísticas que visitan el mundo en veinticinco días, donde todos—hombres y sudamericanos y franceses y portenos y mujeres— están de acuerdo, conforme con la vida que se les da.

## Los Comunistas (Manauta, Barletta, Yunque, Varela)

La burguesía posee armas tan sutiles, influencias tan penetrantes y agudas que nadie parece a cubierto de ellas, ni siquiera los escritores "proletarios". La burguesía se parece al monstruo despiadado, sin pies ni cabeza, pero con una real voluntad de presencia y que actúa por personeros. Cuanto más queremos librarnos de ser sus agentes directos, más nos hundimos en la ejecución velada y solapada de sus ideales. Esto ocurre notoriamente con los escritores sociales, aquellos que combaten sistemáticamente a la hidra. Pareciera que la reivindicación que buscan consiste en un reemplazo, resultado de un desequilibrio. Por lo demás, estamos en el mejor de los mundos. ¿Es esto cierto doctrinariamente? Me da la impresión que no. El mundo visto o postulado por un proletario con conciencia de clase no puede tener los límites de un mundo deseado por un escritor conformista. Curiosamente, los escritores "proletarios" no van más allá de los márgenes que les impone sus enemigos, y sus obras y sus temas no alcanzan a trascender una mentalidad a la que se refieren siem-

sin preocuparse por su miseria, sólo dispuestos a la defensa ostentando adornos de inteligencia, y donde es posible la humillación en masa, como si tomaran parte en un festival puro y sagrado.

NORAH LANGE, "PERSONAS EN LA SALA".

En 1927, la primera novela: *Voz de la vida*, en forma epistolar. Cartas de una mujer a un hombre, retórica nutrida e insalvablemente convencional, que convierte un amor que pugna por ser violento en un tópico frío e irritante. Ante estas cartas, pocas cosas se pueden decir: que Jorge Luis Borges había publicado en la misma colección—Editorial Proa— las primeras *Inquisiciones*; que un nombre de mujer, Alfonsina, era conocido desde 1916 y que *Ocre* era del 25. Inútiles serían otras reflexiones (que frente a la imagen del "hijo" uno comprende a Herodes y ante la imagen de la madre—"tu madre, nuestra madre, quizá muy pronto..."), se justifica la eutanasia).

En 1950, *Personas en la sala*, con una dedicatoria: "a un poeta auténtico y entrañable"... ¿Entrañable? Sí. Palabras imprevistas que rompen la costumbre del pensamiento, encanto breve y reiterado, una sorpresa tras otra, surrealismo, inteligencia o divagación, pero siempre encanto, el instantáneo prestigio de las cosas inesperadas, el poder de palabras que no tenían que andar juntas y que ya se aman. Imágenes, imágenes, belleza o gratuidad según el estado de ánimo del que lee, pero concretado en lo sensible, el pequeño descubrimiento, la irrealidad conmovedora. Y en este delicioso mosaico, colección y revista, no unidad, diestra carrera de insertar palabra tras palabra, sin desmayo, mintiendo y jugando, Norah Lange siempre hace vivir las agudas apariencias de algo que ya es verdad tras las trampas y las acrobacias.

ESTELA CANTO, "EL HOMBRE DEL CREPUSCULO"

Aquí ya no se trata de la irrealidad, sino del espejismo—ya conocido en cuentos desafortunados—, pero que ahora maneja individuos que mantienen la pretensión del drama humano, que son hombres y mujeres con profesión y nombres, y no imágenes o fantasía.

Y es problema, porque se enajena en la posible absurdidad de la vida. Pero esa absurdidad se entrelaza con elementos espúrios; esquemática psicología, gran guiñol, situaciones melancólicamente falsas. Entonces ese hombre repugnante que es Evaristo J. Mérida exige un tribunal inexorable, pues la ética entra a balancear su vocación y ya no podemos jugar con él.

Y en el complicado interés que tiene que ser la novela, *El hombre del crepúsculo* se queda en esquema, cuya situación y textura no alcanzan la certeza de las cosas que valen para el espíritu.

En fin, unos libros, algunas mujeres, ninguna novela.

ADELAIDA GIGLI.

que como técnicamente superada. La máxima aspiración que se puede advertir en ellos es la de lograr reestablecer un equilibrio roto, no por un vicio funcional de un sistema, sino por lacras particulares de ciertos individuos, resultantes, eso sí, de ese sistema, pero aislados y arbitrarios.

Pero no es sólo esto lo que sienta de burguesas estas novelas a las que me referiré, sino también lo formal, lo exterior. La técnica que emplean—1943 a 1955— es la que corresponde al más ingenuo realismo, a un naturalismo cuyo mayor sentido, y precario, se dio en la época en que la mentalidad burguesa obtenía sus más íntimas y más caras satisfacciones. (Los cultores de esta técnica, no salidos precisamente del pueblo, son los que ocupan sillones académicos donde haya una Academia). No es este anacronismo por sí solo lo que los condena, sino sus consecuencias, es decir, las exigencias estilísticas que un realismo primariamente entendido puede tener. Los escritores comunistas quizás hayan elegido esa vía de expresión, presionados por la índole de sus te-

mas y la urgencia en la difusión de sus mensajes, en lo cual han errado lamentablemente. El realismo que practican exige nada menos que el tributo de la humanidad, verdad y trascendencia de lo que quieren decir. Sus personas carecen de profundidad, son figuras planas, mecánicas, les falta perfil, llevan el lenguaje común, el idioma cotidiano, hasta hacerlo barrera en la cual se estrella toda apetencia de expresión y de existencia. Notoriamente, sucede esto con Juan José Manauta, cuya novela *Los Aventados*, pretende ser la epopeya silenciosa del "cabeceito negro". Manauta se extravía, paradójicamente, en sus simplificaciones. Para ser individuos víctimas de un movimiento social de tanta envergadura como él lo sostiene, carecen totalmente de angustia, ignoran la situación y ni siquiera se comportan instintivamente según ella. Lo que ocurre es que ni siquiera Manauta ha comprendido muy bien tal situación. Para él, todo este fenómeno de actualización activa de un sector social importante de nuestra población tiene un sentido único e inmediato: que ellos son pobres y que todos se aprovechan de esta clásica circunstancia. No niego que esto sea así, pero hay instancias que estos mismos protagonistas interpretan en la realidad, tal vez surgidas nada más que de dicha causa, pero que deben necesariamente llegar hasta el fondo de su humanidad. Manauta tiene el tono de quien cree que con decir que ocho personas viven en una sola pieza de conventillo lo ha dicho todo. A lo sumo es una puntita a partir de la cual tendría que haber trabajado hacia adentro. Influida por la paltronería espiritual burguesa lo ha hecho sólo en superficie, sin demostrar en ello ni siquiera excesiva habilidad.

No es exactamente eso lo que ocurre con Barletta (*La ciudad de un hombre*). El conocido director del Teatro del Pueblo peca directamente por la posición mental que deja traslucir a través de una técnica novelística evidentemente superior a la de Manauta. En la novela de Barletta hay acción, pasan cosas, el tiempo está considerado como una fluencia de cuyos límites el autor tiene los resortes. Además la ciudad (parcialmente) y algunos de sus lugares y acontecimientos más notorios no están ausentes y aun su presencia está bien dosada. No es la inserción de estos elementos temáticos lo que daña la novela, sino el color con que el autor los viste. Es de esas personas que están todo el día recomendando sencillez a sus semejantes y que ven en lo sencillo y lo diario, no la raíz de particulares fenómenos humanos, sino el límite de las posibilidades de toda actividad. Sería tonto que le reprochamos su gusto por las profesiones humildes o por la gente sencilla. Lo que nos resulta agravante es que dentro de las profesiones humildes y las gentes sencillas no vea nada, no descubra nada, no transmita nada. Barletta piensa que las complicaciones de la gente son molestias que hay que dejar de lado, así como se ponen de costado los amigos de infancia que están en otras cosas. Juega como artificiales y sin sentido toda complejidad y confusión. Él se sienta a tomar su matutino matecito espiritual y ya está: escribe historias de perros o de las dificultades de las señoras en las ferias francas. Ignora que reduce la existencia a figuritas alineadas y que ese caleidoscopio no interesa como no interesa que él sea un hombre honesto y que ame las camisetas interiores de algodón. Es una pura pose que materializa lo que dije antes acerca de la superficialidad burguesa y la inmediatez que estas buenas personas le exigen a los objetos de la vida.

Me pregunto si Barletta cree que siempre, e impunemente, podrá contar con partos dolorosos, con ristas de ajo, con platos galaicos y dominicales en Olivos, con tíos buenzos que de pronto desaparecen o con madres que abandonan "sus hijos ciegameamente", para inculcarnos la realidad. Si esto cree, me alegro por él porque la multiplicidad de estos hechos le proporcionará infinitos goces intelectuales. De lo que no me regocijo es de la marea de puerilidad que irá desatando sucesivamente. La excesiva simplificación le enajena todo simpatía; el fondo de asfixiante placidez y conformismo, del que no sale jamás, lo hace peligroso; los ideales vitales que pone en el espíritu de sus personajes lo hacen despreciable. ¿A esto conduce haber comprendido que estamos en las garras de un sistema implacable? ¿Esto constituye la prueba de

nuestro derecho a sentirnos superiores a los demás por habernos dado cuenta? No valía la pena el esfuerzo, ni en uno ni en otro plano. Lo agradecemos y quedamos como antes, es decir, con las ganas, esperando de los que se reclaman de su adhesión al pueblo que nos den una versión, si no exacta, por lo menos real y humana del pueblo.

Con Alvaro Yunque (*Tutearse con el peñero*), sucede algo más curioso e interesante. Su novela no es tanto la de un comunista como la de un típico escritor de izquierda, tal como se ha dado en nuestro país a partir de 1925 y hasta la guerra del 39. Herederos de Boedo, tránsfugas de Martín Fierro, creían en el oficio literario como en una actividad de por sí ennoblecadora, pensando que por el hecho de escribir se estaba en un escalón social diferente, ni proletarios ni oligarcas, ni aristócratas ni burgueses, pero con tal dosis de ubicuidad que podían alternar con unos y otros sin desmedo de su situación y en beneficio de su riqueza espiritual y anecdótica. A todo esto se une una cierta satisfacción por los años vividos y la convicción de que se ha acumulado una interesante experiencia. Lógica consecuencia es el sentimiento de superioridad que en esta novela de Yunque llega a ser de a ratos verdaderamente irritante. En una novela donde hay unos diez personajes de importancia, cinco, por lo menos, son sentenciosos y poseen, cada uno a su manera, una "sagesse" que los hace hablar por fórmulas y otorgar incansables puntos de vista paradójales e "interesantes". La proporción es evidentemente demasiado grande para pasar inadvertida. Consecuencia inevitable es la fatiga del misero lector. Supongo que este exagerado afán por aparecer como el "que está de vuelta", constituye la principal razón de la debilidad de esta pieza. Digo esto porque someto a tal estado de ánimo toda la posible profundidad de caracteres distintos (aunque algo convencionales: la actriz talentosa, el editor cínico pero noble, el boxeador retirado y alegre, el usurero implacable, el reaccionario terrorista, etc.) y desvirtúa el ritmo que parece haberse propuesto con esquemas de acción algo forzados o por lo menos con hechos no demasiado convincentes, tales como el robo al cigarrero, el susto a la avara, la sociedad secreta, la muerte de Antón, etc. Y esto es de lamentar porque en sus cuentos (o en algunos de sus cuentos) Yunque alcanzaba a veces instancias poco comunes en nuestra literatura de ficción. Con situaciones sumamente simples conseguía un clima inusitado, casi pirandelliano, a fuerza de agudizar los sentimientos y revolver en la miseria, allí sí convincente. No es puramente lacrimógeno acentuar la soledad de un niño, por ejemplo. Si es posible que resulte, por lo menos tiene el mérito de penetrar en lo hondo de una angustia sin el temor de hurgar en ella y aceptar sus últimas consecuencias, que pueden no ser muy higiénicas a veces. En sus cuentos, Yunque tenía tensión, había un hombre de verdad; en su novela, no hay más que pretensión de deslumbramiento: nos quiere manejar con su habilidad y sus conocimientos de la psicología. Ahora bien, ocurre que su masa de conceptos no es demasiado vigorosa ni original, por lo cual, desdichadamente, cae en lo pretencioso, la vanidad y la inutilidad. Uno se pregunta para qué tanto suceso, tanto bandido fronterizo, tanto vino, tanto personaje siniestro, en una ciudad donde por lo general estos hechos, si no son extraordinarios, son por lo menos aislados y carecen de fuerza pedagógica.

Pese a todo lo dicho, la intención social no está absolutamente abandonada. Sólo que no tiene una sobrecarga de expresión, sino que sirve de panorama dentro del cual los hombres, y esto va en mérito de Yunque, poseen su libertad.

Yunque intenta describir lo que se vivía, cómo era la gente bajo el régimen conservador. No falta la ironía bolchevique. Un terrorista absurdo y muy malvado abomina de todo lo que sea ruso y a pesar de todo, le place la lectura de Trotsky. En cuanto a Lenin y Stalin, este malvado no los pueda ni oír nombrar.

El lenguaje es fluido y reconocible. No es afectado sino cuando alguno de los personajes muestra su "mundo". Hay un uso generalizado, y a mi entender, falso, de la segunda persona del singular del pretérito indefinido con s; dijiste, tuviste. Pone algo nervioso esta insistencia, primero porque el fenómeno no tie-

me toda la vigencia que Yunque pretende; segundo, porque no es un tiempo verbal de uso tan frecuente como para que se haya dado la generalización de un hábito que por el momento es sólo vulgarismo. Decir "vos sabés" es aceptable y legítimo; decir siempre "vos dijistes" es insoportable. ¿Pedantería al revés, quizá? Hay quienes por abominar de los que hacen un culto de la corrección, se van al otro lado aceptando como oro en lava todo lo que es vulgar y que lo es sin remedio ni perdón.

Por su difusión, por la cantidad de sus traducciones, por el brillante negocio que hizo con ella el cine argentino, es de mayor importancia la novela *El Río Oscuro*, de Alfredo Varela. Tanto que los editores, en un raptó de genialidad, decidieron insertar al final del libro, comentarios críticos formulados, los cuales ilustran bastante acerca de la acogida que se le dispersó en todo el mundo. El más sustancioso es, evidentemente, el del crítico soviético, cuya lectura suscita un movimiento mecánico de antipatía que la novela no merece. Reproduzco textualmente: "La aparición en la novela argentina de un héroe como Ramón merece ser atendida. Después de comenzar su trabajo en los yerbales, como otros millares de peones, Ramón no se transforma en la víctima sumisa de la explotación colonial. Intuye tareas de clase y organiza a sus camaradas para la defensa de sus intereses. A la formación política de Ramón coadyuva mucho su compañero de trabajo en un obraje. Frutos, que fuera participante activo en el levantamiento de Prestes en el Brasil, en el año 1924. Los capataces ven en Frutos un peligroso agitador y lo asesinan." Léase *El Río Oscuro* y el comentario resultará decididamente risueño y, lo que es más gracioso, verdadero en el fondo. Evidentemente, Varela está en lo que el Partido quiere que se haga y lo realiza bastante bien, ¿por qué negarlo? Nativos de Misiones aseguran que su comprensión psicológica del mensú es nula, pero eso no importa, primero porque no conozco a los mensús como para discutir con Varela su mayor o menor veracidad; segundo, porque a mí no me importa la fidelidad al modelo. ¿Le importa a Varela? Debo creer que sí, porque para él la novela es tan sólo un instrumento que le permite interpretar una partitura más importante (la lucha de clases, el antimperialismo, etc.) y no un fin en sí misma (como sería para mí), de modo que si miente, si la gente no es como él la describe, su denuncia carece de validez, se derrumba falta de hechos que prueben las iniquidades que comete la burguesía. Pero tal vez se haya simplemente engañado y no haya mentira voluntaria. ¿Es menos mentira por eso? Pero no problematizemos sobre lo probable. Atengámonos a lo que hay escrito, de a ratos muy bien escrito. Con vigor, con tono, con riqueza, tal vez con cierta cadencia depresiva demasiado prolongado o monótona, pero en fin, con un lenguaje bastante más atractivo que el de sus compañeros de ideología y aún que el de muchos "estilistas" burgueses. Le reprocho la inserción de los pasajes histórico-mitológicos que sirven de introducción a cada capítulo. Me da la impresión de que son únicas razones que el autor expone para que no se crea que lo que viene después, mucho más importante, es casual o un mero invento suyo, algún juguete arbitrario. De hecho se convierte en lastres que demoran la acción y no enriquecen la ideología, porque los motivos que para explotar a los indios tenían los jesuitas no son los mismos que los que tenía Sañac para exprimir a sus mensús. A menos que el autor pretenda que está en la naturaleza esta fuerza demoníaca que se encarna siempre en los injustos. No creo en esto porque la intención de Varela, hecha notar por el crítico soviético, fué de hacer una novela social, tal como la entiende un comunista y no una novela de la tierra, a la manera confusa y oscura de Rivera o Icaza en quienes el contorno físico es agente efectivo de fuerzas contra las que el hombre se estrella. Buenos y malos son una consecuencia de la misma naturaleza. Aquí, en cambio, los malos lo son porque hay que ser implacables para cumplir con lo propuesto y lo propuesto es el lucro más crudo. De la misma manera, como son sanguinarios aquí, lo serían en otras partes, si no fuera que el proletario vigila y actúa, reduciendo sus iniquidades al mínimo.

No es, pues, *El Río Oscuro*, una novela americana, sino un intento, más ajustado que todos los presentes, de novela comunista o de un comunista o bien de quien se guía por los principios del realismo socialista. Esto es del mayor interés. Hasta la fecha no sabíamos cómo podía trabajar estéticamente un hombre que en otros planos que los del arte representa una realidad humana incuestionable, que posee una personalidad construida en base a supuestos distintos y con apetencias y puntos de vista diferentes de los nuestros. Varela quizá sea el primero realmente bolchevique como novelista, por su forma de enfrentar las cosas y los seres. No que lo sea acabadamente (él mismo quizá no se lo haya exigido), sino que ofrece un modelo más ajustado, según el cual, sus hermanos de causa, más avezados, si existen, podrán guiarse.

Su método consiste fundamentalmente en una clarificación, previa a la redacción, de los elementos que intervienen en la obra. El autor se "plantea" lo que quiere exponer y hace el recuento de lo que posee. Desecha algunos ingredientes y agrega otros. Al final, hizo realismo socialista. No se ha dejado arrebatar por intuiciones ni impulsos, no ha hecho interpretaciones personales ni tampoco, siquiera, ideológicas. Se ha limitado a describir una situación nada más que con los recursos aceptados como buenos por el P. C. ¿En qué consiste su método? La naturaleza es un lugar de producción. Pertenecen a los señores; es, por consecuencia, enemiga de los esclavos. Los señores quieren ganar dinero: esclavizan a los más débiles y asesinan el lugar de producción. Los esclavos ordinariamente son seres embrutecidos por los patrones y su destino es la muerte. Al final verán una salida en la rebeldía (revolución de Prestes) y en la posterior organización de la lucha, encarada ahora con un verdadero sentido de clase.

Me parece perfecto el razonamiento y la posición es coherente. Sólo que no llega. Todavía no estamos preparados para recibir así, en abstracto, posiciones correctas desvestidas o bien, por el contrario, sucesos que adivinamos (sin mucho trabajo) son un mero ropaje de esquemas ideológicos concebidos y acabados en la mente del autor mucho antes de ponerse a trabajar. Nos interesa el lado situacional de la cosa y la graduación del alcohol que nos darán a beber. Pero así como los muestra Varela, los hombres no tienen cuerpo, no tienen consistencia, son todos iguales, ángel o demonio, soldaditos de plomo en eterna posición de apuntar fuego. La tipificación mata el alma, podríamos concluir como ingenioso aforismo, y limita la libertad. Y también que la mateada es peligrosa porque conduce a la preparación de la yerba mate, y de ahí a la dictadura del proletariado no hay más que un paso.

Sea como fuere, aunque imperfecto, representa el lado reacción a tanto cuidado mental, a tanta ubieudad psicológica. Más que en ningún otro, se vislumbra en Varela, con regular intensidad, una posibilidad de estética ortodoxa, de expresión de un tipo de hombre que encara la realidad con un criterio nuevo, con un mecanicismo mental todavía no muy difundido ni extendido pero existente. Claro que sólo en esto reside su interés porque tal como está dada, dicha expresión no universaliza nada, no nos hace participar de su contorno y aun nos excluye de él. Reconocemos con gusto una manifestación nueva pero asimismo reconocemos que nos es ajena. Y no por motivos ideológicos, sino porque todavía no ha encontrado su propia trascendencia, un impulso comunicativo que pudiera doblegarnos y conducirnos a un aspecto de la humanidad que desconocíamos.

Es evidente que de este examen no se pueden extraer conclusiones de una generalidad más o menos aceptable. Cuatro (el número de autores tratados) no es un número límite ni cabalístico. Simplemente es la síntesis de una mayor notoriedad. Existen más escritores comunistas (aunque no demasiados ni mejores que los aquí mencionados); luego, habría que haber estudiado la dependencia ideológica y estética de éstos, argentinos, respecto de sus hermanos mayores y la escuela que aceptan y practican, con todos sus virajes y pronunciamientos: el realismo socialista.

Nada de eso es posible hacer por ahora, de modo que me he resignado a trazar una simple ubicación de cada uno de éstos en lo que pretendieron hacer y desde el punto de vista de una

validez literaria que, hay que reconocerlo, les es ajena.

Sea como fuere, de la lectura de estos cuatro autores se pueden extraer algunas conclusiones que nos permiten informarnos sobre lo que un sector de hombres, en nuestro país, está haciendo o pretendo hacer.

Podemos observar que formalmente todos (menos Yunque) se han decidido por una objetividad expositiva que excluye el autoanálisis o la reflexión (Barletta en menor grado). Lo que los hombres hacen interesa más que lo que piensan sobre lo que hacen. Esta exigencia los conduce a una sobriedad de expresión que excluye todo ornato y aun la emoción (caso de Manauta). Recurren a un realismo plano que no es más que un naturalismo. Este método es adecuado a los tipos humanos que les interesan: gente sencilla casi elemental psicológicamente. Aun contando con esta ayuda del tema, esquematizan hasta el punto de vaciar las personas de carnalidad.

Desde el punto de vista de la temática las exigencias son claras: señalar un caso en que un hombre humilde es explotado por el poderoso. Para cumplir con este fin exigen un hombre humilde en un medio tal que la expresión del conflicto les sea fácilmente transmisible, es decir, que se ajuste a las intenciones formales y las exigencias del público: de ahí que prefieran el hombre de campo al de la ciudad (esto es neto en Varela y Manauta; en Barletta, pese a su intención ciudadana, el héroe es limítrofe, vive en barrios y suburbios y aun en el campo las tres cuartas partes de la novela; en Yunque no se cumple esta condición, pero Yunque no tiene la formación de los otros: ya dijimos que su novela es de un escritor de "izquierda" más que de un comunista tipo P. C.)

En cuanto a la ideología que se empeñan en transmitir y defender, salvo en Varela, es en todos de corte burgués con distintos matices. Manauta lo es porque reduce la lucha de sus personajes a una aspiración puramente social, de cuya forma participan también los enemigos; Barletta es el burgués suburbano,

## Un Ortodoxo: Carlos Ruiz Daudet

SI el compromiso político y social, unido a la habilidad, al oficio de escritor, hicieran un novelista, Ruiz Daudet lo sería.

Sin el desenfado, sin el ojo ni el calor humano de Payró, sin el sentimentalismo un poco cursi y bobalicon de Yunque, compare algunas de sus virtudes; y sus peores defectos. Escribir bien para demostrar algo puede ser el camino para llegar a panfletista o a predicador, difícilmente para llegar a novelista. Si Payró se salva —cuando se salva— es porque se deja ganar por los más atorantes de sus antihéroes, llegando a instalarse en sus pellejos de granujas. Banda así el mundo serio, y entra en ese mundo donde Celestina y Ricardo III tienen sus propias razones. Cuando Yunque se salva —si hay algo en *Tutearse con el peligro* que se salva—, es cuando el cronista que hay en él se complace en agrios desparrramos de compadres, antitéticos, o aéticos.

Ruiz Daudet es valiente. Al menos, bastante valiente. Hasta en 1950 se atreve a escribir una novela denunciando nuestros males sociales y políticos, y ubicándola entre sus contemporáneos. Claro que se ensaña un poco más con los caídos que con los vencedores, pero igualmente tiene razón: todo lo que dibuja acremente es cierto. Lo malo está en que se queda en una crónica superficial, escamoteando los entresijos del alma y de la carne de sus criaturas, las causas profundas del mal que relata. Lo malo está en que su crónica, aun en lo superficial, no es verídica, sino cuando habla mal de los ángeles malos: candillos, terratenientes y políticos. Lo malo está en que encuentra demasiado fácilmente chivos emisarios. Que sus ángeles buenos lo son demasiado: que la fe, el coraje, las buenas intenciones, el amor juvenil y el espíritu constructivo se acumulen sobre los "compañeros", se utilicen hasta entre mate y mate por los "compañeros", es demasiado. Uno no tiene nada contra el viejo Marx, al contrario, —ni con-

simplista y sentimental, el del humilde y tranquilo hogar; Yunque es el pequeño burgués intelectual, suficiente y pagado de sí mismo, para el cual el mero hecho de escribir lo pone fuera de sospechas y le da la convicción de estar colaborando con la Revolución. Varela, en cambio, insinúa un sentimiento de la lucha de clases, desnuda a su personaje y lo quiere hacer renacer en un mundo de conciencia recién nacida.

Todos son populistas. No parece importarle la categoría de lo que escriben, sino que tienen sólo y permanentemente en vista al público, al que le facilitan las cosas en todo lo que pueden. Esta suerte de "demagogia literaria" los hace poco interesantes porque los obliga a reducir constantemente sus propias exigencias y eliminar sugerencia para dar alimento digerido.

Sin embargo, se puede decir que no desatienden fundamentalmente en la elección de sus materiales (salvo Yunque), pero se puede decir muy en general y con un criterio que involucra a muchos otros novelistas, sus parientes muy lejanos y sólo por el acto de escribir, como Marechal, por ejemplo, que también se ocupa de las pequeñas gentes. Se dejan ganar por sus temas y se empobrecen, porque sus temas son pobres y ellos no llegan a otorgarles trascendencia. Las pequeñas gentes no sólo carecen en ellos de grandeza o de profundidad, sino aun de existencia. No han dado en el blanco, con la elección, sino con la posterior elaboración de los materiales.

De ahí que no traigan renovación alguna de la que puedan jactarse. Después de estos escritores comunistas las cosas siguen igual que antes, nada ha sido muy conmovido. Tal vez, con todo, una insistencia en la actitud haga florecer a la larga los rosales. El camino no me parece el mejor, por lo menos tal como me lo muestran Manauta, Barletta y Varela. Quizá en otras partes, con la misma actitud mental, con idénticas exigencias formales, con parecida selección humana, se haya hecho algo definitivo o nuevo. Por ahora y aquí, no pasa absolutamente nada.

N. JIFERIK.

tra el joven, pero más antiguo, Jesús, ya que estamos en eso—; pero ni *El Capitán*, ni los Evangelios, por supuesto, proveen de recetas eficaces para novelizar un bicho tan individualista y tan apostosamente contradictorio como es el hombre. Hasta Marx, dicen, tenía sus cosas.

Lo malo de Ruiz Daudet es esa creencia en que el entusiasmo social —el entusiasmo por un nuevo orden social, ni tan siquiera la participación en ese nuevo orden— basta para crear hombres nuevos, sin defectos y de una pieza, con un ingrato olor a premios stalinés. (Y nótese que esa beatitud participa del sectarismo más teológico: los hombres nuevos son tales sólo si tienen determinado entusiasmo por determinado nuevo orden social, propugnado por determinada fracción; no les basta la fe ni las buenas obras). Lo malo en Ruiz Daudet es su exagerado fervor por los héroes y las heroínas que asisten al asesinato de sus parientes y amigos, y se recobran, "doloridos pero animosos", para y por la causa. Esos hechos de sangre —y me repito— huelen demasiado a *Tanques rojos*. La deshumanización —venga de donde venga y diga lo que quiera el que lo dijo— suele ser más molesta para vivir en el arte que en la vida.

Luego, importa poco que su pueblo, con su cura garañón y turfman, con su líder anarquista que lo casea al cura, con sus cuatro diarios políticos y sus cuatro comités —uno comunista, llamado Ateneo—, exista realmente en el mapa argentino: los datos acumulados serán siempre increíbles.

Supongo que, todavía, superados los esquemas que lo coartan, quedaría en pie el hecho de que Ruiz Daudet es un mero narrador, que nos cuenta lo que de pasa a sus personajes, en lugar de darnoslos desde adentro. Pero, de haberse producido aquella feliz circunstancia, hubiera logrado darnos, si no una novela social,



una verdadera novela, si un delicioso y acre Swift, a fuerza de hablar mal de todo el mundo, lo que buena falta nos está haciendo en este rincón del planeta.

Sé que en cierto sentido me estoy equivocando, por lo menos en dos aspectos: El primero, en el de que estoy aceptando aparentemente el punto de vista de los escritores burgueses de salón, que echan en cara a los escritores revolucionarios una parcialidad y una falta de libertad de que ellos se creen salvos, o así lo dicen. El segundo, es su inverso: parece ignorar todas las razones dadas por los escritores soviéticos —o por sus congresos, que para el caso es lo mismo— en defensa del "realismo socialista". La polémica es demasiado larga y conocida para recogerla aquí. Pero, haciéndome cargo sólo en parte de ella, creo necesario aclarar

## Los Nuevos

CUANDO nos acercamos a nuestra literatura a través de sus escritores jóvenes, nuestra actitud no es la espontánea aproximación hacia el autor ya consagrado al que se lo conoce aun antes de haberlo leído. Sus ideas, su expresión, no influyen todavía de tal manera que sintamos la necesidad de acercarnos a su obra buscando en ella concretar alguna intuición o hallar un cauce para nuestras inquietudes. La lectura de los escritores jóvenes no se nos impone. Vamos hacia ellos —y con todo no es corriente— cuando después de haber adquirido una cierta veteranía en la lectura, asumimos frente a las manifestaciones del espíritu una actitud crítica.

En ella va implícita —en nuestro caso— la búsqueda de la manera peculiar de expresarse una generación, nuestra generación. Cuáles son las preocupaciones que reogen y a que tratan de dar forma en sus producciones, cuáles son sus ideas dominantes, sus temas, sus intenciones. La crítica, en este caso, lleva todos estos propósitos, pero también el muy especial de comunicarnos, de conocernos. En todo movimiento generacional se dan, o al menos cabe esperar que se den, un conjunto de ideas que traduzcan la voluntad de perfilar una realidad conforme a algún fin propuesto y alrededor del cual se articulará el diálogo. Porque una generación tiende eficazmente al acrecentamiento de la cultura en la medida en que los distintos círculos activos de una sociedad trabajan por concretar una idea que los mancomune a todos. Entendiendo que al hablar de finalidades comunes hay cabida para las distintas maneras de aclararlas y concretarlas, lo que es supuesto de toda crítica.

BEATRIZ GUIDO: "LA CASA DEL ANGEL" (Emecé, 1954).

La adolescencia es la edad en que se enfrentan con más fuerza el ámbito de lo imaginario y el de la realidad. Lo característico de lo imaginario es la validez subjetiva de sus instancias. La realidad en cambio surge por la confrontación entre mi mundo y el ajeno. Allí donde existe una voluntad distinta a la mía, la realidad se me hace patente y me muestra la dimensión de mi mundo como algo siempre relativo. Únicamente la imaginación nos espesa la vida como un juego de imágenes que disponemos a nuestro antojo.

En el caso de Ana Castro, la protagonista de *La casa del ángel*, se da también esta dualidad vivencial tan característica de la adolescencia. Como si fuera una rebeldía a los límites que impone la realidad, o una manera de eludir el conflicto con otras voluntades, la imaginación da a los acontecimientos el curso de una querencia personal. Ana Castro soslaya así una realidad que la supera, y atenua, con el libre juego de imágenes que crea su fantasía, la inquieta espera de un amor que desconoce. Pero cuando al final de la obra, la furia del hombre sorprende su inocencia, ocurre el tránsito definitivo entre lo imaginario y lo real. Este tránsito vuelve del revés los sentimientos de la protagonista. Así la muerte del hombre idealizado, necesidad romántica que goza con la idea del sufrimiento, es expresada con estas palabras:

"Yo acercaré mi mano hasta su rostro y le diré: «hasta

que, si no atiendo a los filisteos que suelen lamentarse del dirigismo en el arte bolchevique, entiendo que poco de arte, y menos de arte revolucionario, puede lograrse con la pacatería, con el academicismo, es decir, con la falta de libertad, de libertad audaz y profunda, en el creador. Porque lo que practica Ruiz Daudet, es filisteísmo, academicismo y pacatería al revés. Lo que es una lástima. Pues Ruiz Daudet está probablemente ejercitando un valor consciente, que, comprometido consigo mismo, lo induce a elegir lo que hace, sabiendo lo que pierde cuando se limita. Lo que creo lamentable es que su elección de limitación no me parece justificada, pues erra lo que pretende alcanzar. No alcanza ni aun la eficacia del panfleto que podría haber escrito.

JORGE CURÍ.

la eternidad. Entonces él, inclinándose, me dedicará como los gladiadores su muerte".

Pero los acontecimientos le harán desear después la venganza: "Apreté con fuerza los dientes para reforzar mi deseo: su muerte".

Esta contraposición entre los dos mundos y sus correspondientes matices constituye la clave de la novela. La protagonista actúa en función de los mismos pero sin que la autora profundice un carácter que en ningún momento trasciende el cuadro esquemático de una psicología de la adolescencia, aunque una primera impresión pueda prometer lo contrario. Cuando Ana Castro hace preguntas imprudentes sobre cuestiones religiosas, o cree que un prostíbulo es una confitería donde se tocan valseas y a la que concurren damas distinguidas, o queda ansiosa y desvelada después de ver una película de amor, nos enfrenta con ciertos rasgos genéricos del adolescente: curiosidad, ingenuidad, celo; pero no con la originalidad psicológica de la protagonista. Originalidad inherente a todo ser que el novelista está obligado a develar.

Otro es el camino para hallar el mérito de esta obra. El mérito reside en la capacidad narrativa, en el dominio de un lenguaje casi geométrico y en el equilibrio poético que se mantiene entre las situaciones ordenadas a modo de relatos independientes pero que en realidad son distintas flexiones que actúan como causales para comprender el desenlace.

La autora trata de dar la imagen de un Buenos Aires de hace 30 años, y ciertamente la logra al mostrar sus costumbres y los prejuicios que imperaban en la época respecto a la educación de la mujer. Aun hay una acertada pintura del guarango con el único agregado innecesario del término "mojigata" que el guarango no usa.

Beatriz Guido maneja el lenguaje adecuadamente. Así el tú y el vos, la acentuación verbal (por ej. *sabes* y *sabés*) corresponden en cada caso a las situaciones y al carácter de los personajes, lo mismo que el uso de giros y hasta el énfasis que éstos ponen en las palabras y en las actitudes. El lenguaje se intenta usar como *revelador* de nuestro carácter típico, apuntando hacia un estilo que trascienda lo local y sitúe lo nacional. Ese parece ser el espíritu de *La casa del ángel*. Pero falla. Falla por falta de profundidad y de libertad: el uso de algunos elementos anecdóticos como fácil recurso para la creación de ambientes —en cuanto solicitan la ayuda del lector para que éste enriquezca las imágenes con lo que ha oído o con sus propios recuerdos— no sólo empobrece la obra; indica un despeñadero: el de la sujeción a esquemas, a tipificaciones, y a ese costumbrismo en que se ha desmenuado tanto escritor nuestro.

EDUARDO DESSEIN: LOS COMIENZOS (Botella al Mar)

Dessein ubica la acción de su novela en Buenos Aires y trata de mostrar el aspecto negativo de la ciudad. La vaciedad de las vidas que la habitan, la superficialidad de los sentimientos, la

ausencia de una meta, el desdibujado contorno de la realidad vivida por personajes que recorren sus calles gastando el tiempo, sin mayor urgencia, sin inquietudes. Pero en realidad ¿nos muestra esto? ¿O somos nosotros, que a fuerza de vivirla tanto en su carencia adivinamos el intento y lo damos por logrado?

Ciertamente el tono de la obra asimila la realidad, pero cabría preguntar si ello implica un logro o más bien la evidencia de una frustración. Buenos Aires es una falta de carácter, blanda y hasta pegajosa, pero novelarla desde cualquier ángulo que se elija no es precisamente realizar su maqueta sino penetrar el sentido de su negación.

Por otra parte una negación absoluta tampoco cabe, porque por entre la hibridez de su silueta se recortan ciertas presencias enteras que la *simpatía* descubre. Un medio se matiza en función de lo humano que nunca se da como una total ausencia, como una nada. La despersonalización de los protagonistas revela una inmadurez en el escritor cuya tarea debió ser precisamente insuflar un temple de ánimo a las criaturas de ficción para hacer posible el diálogo.

La acción se quebra en distintos pasajes por las reflexiones del autor. Pero la dinámica propia de la novela rehúsa la intervención del escritor con meditaciones personales, porque de esta manera se convertiría en ensayo lo que se anticipa como novela. Además denuncia que los personajes son incapaces por sí mismos para expresar su carácter.

No es sólo esto lo que desfavorece la producción de Dessein. Hay al principio de cada situación una intención lírica de dudoso gusto, que se ejercita en metáforas como las que transcribo:

"La locomotora volará, como negro venablo, hacia el cielo de los maquinistas, que allí viven fríos del color de la llama y usan boquillas de ámbar para fumar pitidos".

"Le pediré al buen Dios, que tiene debilidad por los plásticos —como lo prueban los crepúsculos—, que me preste estrellas negras para tachuelar mi cuadro, ése que aún no he pintado. Estoy seguro de que me las dará".

Las imágenes son de un rebuscamiento coherente con el tono general de la obra. Aparte hay una fracasada pretensión por lograr un clima existencialista. En principio no es nada recomendable hacer novela bajo un patrón filosófico. Pero si ello ocurre y nos situamos dentro de una escuela, es preciso al menos el conocimiento cabal de sus premisas para poder trabajar con soltura. La falta de imaginación, de unidad y de carácter —y tal vez un exceso de esnobismo— es lo que hace de esta obra un intento frustrado, malogrando una real habilidad de escritor.

JAIME JULIO VIEYRA: "UN ROSTRO AGRIO" (Botella al Mar).

Vieyra ha encarado diversos temas. El primer cuento *Un Rostro Agrio*, es la historia de un adolescente que asume su pasado como única posibilidad de afirmación vital. En todo el transcurso del relato, el protagonista no hace más que dilatar su dolor con el recuerdo de una niñez atormentada y de una pubertad que puja por hallarse a sí misma. Su instinto le advierte que la vida tal vez no sea más que una sucesión de futuros o mejor aún, que para poder ejercer nuestra libertad es inevitable contar siempre con un futuro. Pero el pasado "... es la gran traba que se alza ante mí, como un testimonio imborrable". Y es esa realidad *ya sida* la que se vuelca sobre él y le confiere un ser "... pero no quiero ser y me siento impedido por más atormentados pensamientos". El protagonista trata de escapar a una realidad que es dolor, soledad y miseria, pero al mismo tiempo es consciente de que sólo enfrentándola podrá ser el dueño de esa realidad, superarla. Ya al final, Vieyra le hará decir: "Yo, Leonardo, un muchacho, me iré a Buenos Aires. Empezaré a vivir una nueva parte de mi existencia. Yo, Leonardo, un hombre cualquiera, tumbado en una playa del sur de Argentina, cara al cielo, en la noche". Este, es el futuro no inaugurado aún. In-tacto. Esta es la libertad de que dispone. Tal vez la única libertad posible, la del proyecto. Luego los actos, se encargan de

ir dibujando límites. Y cuando un conjunto de situaciones configuren nuevamente un horizonte, el hombre, sofocado dentro de esos nuevos límites, apurará las cuentas del inminente pasado para volverse hacia otro proyecto... y la ilusión de su libertad adquirirá formas casi tangibles.

*La dicha* y *La cosecha* completan la trilogía. En el último, prepondera la pampa sobre la psicología de los personajes. Los moldea, los trabaja por dentro, creándoles otra personalidad, salvaje y violenta. A través de este libro, Vieyra se nos manifiesta como un escritor de temas fuertes, pero su estilo declamatorio es un inconveniente serio para la plena realización de la obra. Los mismos motivos —menos el segundo que es sensiblero— las mismas situaciones, alcanzarían más envergadura si el tono fuera menos enfático.

En el tratamiento de los personajes tiende hacia una tipificación que no permite el libre juego de sus reacciones. No hay soltura en sus movimientos y parecieran encerrados en esquemas. La causa de todo esto podría obedecer a la preocupación de Vieyra por el desarrollo temático. En lugar de dejar actuar a los personajes es como si los mismos dependiesen de una concepción a priori. Esta presencia del tema dominando la obra se ve sobre todo en *La Cosecha*, donde se muestra la fuerza de lo ambiental sobre el protagonista. Bien es cierto que el trasplante de la ciudad al campo, y las circunstancias particulares que lo rodean, tiene que manifestarse en un cambio psicológico, pero la dureza que adquiere su carácter, es un poco la del villano a que nos tiene acostumbrados la cinematografía norteamericana, en la que el hombre metido dentro de una clasificación tipológica "ad usum", pierde la espontaneidad del comportamiento humano.

Más con todo es importante destacar que Vieyra, en este último cuento, el más logrado de los tres, trasciende las instancias pintorescas con que casi siempre se expresa el "ambiente campero". Aquí el elemento rural es objeto de un tratamiento más profundo, elevándose a la categoría de otro protagonista y no de un mero escenario en el que se juegan determinadas situaciones. El horizonte vital del personaje se integra con una presencia que es la pampa, y que da la pauta de su transformación. Claro está que ello indica una *predeterminación* del medio con respecto al hombre, pudiéndose discutir si debemos aceptar esta consecuencia mecánica o más bien inclinarnos hacia una causalidad más flexible y que reconocería al medio como una fuerza *condicionante* lo que no es lo mismo. Pero este enfoque por ser distinto no altera el valor del relato ya que a veces no es tanto las ideas las que deben criticarse sino la ausencia de ellas.

ARDILES GRAY: ELEGIA (Jano, Tucumán).

Nuestros límites son precisamente lo que nunca llegamos a aceptar o en el mejor de los casos los aceptamos pero no del todo. Y nuestra conducta suele ser la resultante de nuestra rebeldía ante ellos. Asumir con serenidad nuestro contorno y vivir de acuerdo con él, nos volvería sensatos. Pero ¿cuáles son nuestros límites? Solamente los intentos nos lo van mostrando, y en ellos nos manifestamos con nuestras miserias, nuestra nobleza, nuestros pequesos y grandes egoísmos, y todos los cara y cruz que forman el hato de contradicciones, gracias a las cuales después de todo somos hombres. Pero este mundo, esta lucha es siempre incomprensible para los niños. Y si prematuramente lo conocen no es extraño que se desilusionen y que tampoco lo comprendan. Ardiles Gray se basó para realizar esta obra —como él mismo lo manifiesta— en el cuento de Barrie *Peter Pan*. La recreación, del motivo es interesante, pero la realización dista mucho de significar un logro que justifique el haberse apoyado en una concepción ajena. También advierte la influencia de otros autores, entre ellos Milozsa. Es honesto de su parte denunciar las influencias. Por lo mismo resulta inexplicable cómo no consiguió trabajar más honda, más sutilmente, estando apuntalado por tanto conocimiento.

Una obra de argumento tan frecuentado, aunque no por ello carente de valor, confía todo en la técnica del escritor, en su sutileza para hacernos ver una dimensión distinta y particular de

lo humano. Confía en la habilidad para crear situaciones que enriquezcan un sentido fácilmente presumible en las primeras páginas del libro. Pero la monotonía, el tono desvaído, resienten este trabajo de Ardiles Gray, que no pasa de ser un argumento narrado a prisa, cuya principal moraleja ya conocíamos.

ALBERTO RODRIGUEZ (h.): *MATAR LA TIERRA, DONDE HAYA DIOS.* (D'Acurzio - Mendoza).

El tema del extranjero que llega a América ha sido motivo de varios intentos en la literatura vernácula, muchos de los cuales no superaron lo folklórico. Hasta el sainete configuró una infinidad de tipos característicos, si bien no alcanzó a dar — y en el mejor de los casos — más que un pintoresquismo afortunado.

*Matar la Tierra* ofrece una dimensión más amplia y una mayor profundidad al tema del "gringo". Su mundo y el del indígena constituyen dos esferas netamente separadas que se extrañan recíprocamente y que reflejan este extrañamiento en un odio hondo por parte del extranjero y en la indiferencia del nativo. El mito del inmigrante que vino aquí a hacer patria es traducido en términos más realistas.

"Justo se sabía atrapado por esas tierras extrañas. Atrapado él... El, que sólo había pensado en explotarias, arrancadas riqueza para poder volver poderoso y triunfador a su patria, para poder vivir halagado, admirado en sus tierras de Castilla, y... Y después?... Después... después... después, morir, en sus viejas tierras de Castilla..."

Este sentimiento, por otra parte legítimo, conforma toda una actitud que condiciona, frente a las dificultades físicas y ambientales para el buen éxito de la empresa, el encono hacia la tierra, encono que se desborda en una hostilidad para con el nativo.

Ya ha pasado la época de la conquista y estamos en el período en que los caudales inmigratorios enfrentan una realidad cercana en el pasado, al rechazo que el indio — a su vez — ejecutaba en los malones contra el explotador de su tierra. Ahora ese indio, sabe que ha perdido sus cartas, y mansamente deja hacer, con indiferencia. Su pereza, su abandono, tiene un reencuentro con lo biológico, contribuyendo en este proceso el rencor hacia el "gringo" que le ha ido quitando todo, y a una organización nacional que favorece a este último.

Los dos grupos humanos que se disputaron la tierra, ahora la comparten pero sin juntar sus destinos. A veces hasta llega a realizarse la adaptación del extranjero; pero los hijos nacidos aquí sorprenderán todavía en los padres un secreto menoscabo hacia estas tierras. En estos casos el conflicto está tenso entre padres e hijos, porque estos últimos deciden sus destinos en conjunción con la tierra. El autor lo da a entender cuando *Juan de Dios*, el criollo, el hijo de *Justo*, decide ponerse a trabajar la tierra que su padre había odiado:

"Podría vivir ahí... Esa tierra era suya, esa casa!... Y si él se ponía a trabajar... tal vez... si él se ponía a trabajar, cuando llegara el hijo... Y era fuerte y joven, gracias a Dios..."

Ese criollo, joven y fuerte, trabajaría la tierra del "gringo", para el hijo que le daba su mujer, una india.

En cierta manera esta novela de A. Rodríguez es una epopeya del colono, pero podría ser también la del inmigrante de las ciudades. Claro que en este caso el hijo tiene ante sí una responsabilidad de más gravitación en la decisión, cuyos términos se plantean entre un ser telúrico, como algo mágico y de contornos imprecisos, que termina concretándose siempre en un localismo asfixiante, o bien una enajenación europeizada. Pero entre estas dos posturas cabría postular una tercera de la que muchos participan y que es la de no cerrarse a una cultura europea, pero advertir que el trasplante debe realizarse con el ojo puesto en nuestra realidad, para lo cual — como es lógico — debemos comenzar por asumirla.

*Donde haya dios* es, en muy pocas páginas, otro intento épico: la agonía del pueblo huarpes, estrangulado definitivamente por la sequía, después de haber sido aplastado por la explotación del blanco: conquistadores, comerciantes, políticos. Miseria, igno-

rancia, violencia, dejadez. La sequía del cielo, y la sequía que provocan los intereses viñateros al embalsar el río que alimentaba las lagunas.

B. Guido, Desein, Vieyra o Ardiles Gray escriben bien. Hasta ahora no más que eso. Rodríguez es ya otra cosa. Sentimos, casi con un estremecimiento que él es quizá el novelista, ese monstruo: un escritor. Lamentamos arrojar sobre él esa responsabilidad. No queríamos defraudarnos. No nos importa que todavía esté asimilando el gran peso de la novelística del Pacífico: ya hace las cosas mejor que Icaza. Su reivindicación del dolor del hombre y de la tierra no importa que lo emparece con Asturias, o más, con Alegría. No nos pesa que use recursos de Caldwell o de Anderson. Al contrario. Aceptamos sus puntos de vista sobre el hombre. Pero sobre todo — y con prescindencia de concordancia o discordancia de ideas —, la presencia que hay en él, el creador, es lo irresistible: la garra que logra que la muerte de una vaca sea un golpe al plexo y se convierta en el centro del cosmos.

Pero por todo eso, nos sentimos también nosotros responsables por él. No podemos permitir que la complacencia o la facilidad lo arruinen. Nos sentimos obligados a oponerle objeciones, a inquietarlo. Tanto más cuanto — y lo lamentamos — muchas son imprescindibles. Primera: una excesiva sujeción a la anécdota, el dato, que lo puede encajonar en la mera crónica o en el pintoresquismo. Yo algo de eso ocurre en *Donde haya dios*, hasta agravado por cierta falta de selección que lo lleva a acarrear toda clase de materiales: impecables hallazgos como el de la caña de pescar, y objetables leyendas ofensivas ya anuladas y sólo salvadas del desastre por su vigor de narrador. Segunda: lo que podría llamarse su complejidad atlética, que lo empuja a acumular escenas violentas o catastróficas, en forma algo excesiva y efectista, con peligro de caer en el melodrama o de insensibilizar al lector. Tercera: el regionalismo. Los riesgos del regionalismo son el empequeñecimiento, el hundimiento en el dato exótico y el hieratismo. Su limbo literario, el pastiche. Su menor escollo, la invención de lenguas, más o menos aviladas por vocabularios acompañados en apéndice. Cuarta (y ésta técnica): el uso de recursos fáciles, desde el intento de poetizar la prosa por medios mecánicos (la repetición de frases, p.e.) hasta la maquieta burlesca.

\*

En estos cinco autores se dan diversas orientaciones cuyos sentidos no aparecen del todo ahincados en una perspectiva que permita nuclearlos como exponentes de un movimiento generacional homogéneo en sus fines. Esto era previsible, máxime que ex-profeso fueron tomados sin previa identificación de sus móviles. Pero cabe sin embargo señalar que a pesar de sus diferencias se puede discernir en ellos dos corrientes que aparecen bastante claras. Una sería la línea de adhesión a un *tono nacional* que estaría representada por B. Guido, J. J. Vieyra y A. Rodríguez (h) y la otra, la línea de una pretensión de literatura universal, por E. Desein y A. Gray.

Me parece legítimo destacar que la segunda encarna un ideal ficticio o prematuro mientras que la primera es más auténtica porque tiende a una integración con la realidad. El riesgo de lo universal forzado, radica, sobre todo para los escritores nuevos, en el mimetismo casi forzoso que deben practicar con respecto a los modelos extranjeros. De esta manera quedan fagocitados no tanto por la arquitectura de una expresión extraña como por temas que aunque calen en problemas de filiación legítima, arrastran vivencias ajenas a las propias. Todo problema por más universal que sea, no puede ser encarado, sin opacar sus relieves, más que desde el ángulo preciso de una realidad determinada. Ella es la que condiciona la vivencia. Y sucede que cuanto más se aborda lo cercano más aún se manifiesta lo universal. Pero si contrariamente se salta por sobre lo que nos place o duele, el desarraigo es la lamentable conclusión. Y desarraigo es conciencia o inocente insinceridad, pero insinceridad al fin.

La in comunicación entre los hombres, por ejemplo, silencio espiritual dramático, es evidentemente dolor que debe denunciarse.

Pero si la categoría hombre-mundo es de válida vigencia, la explicación de ese dolor requiere mostrar la realidad que revierte sobre el ser y condiciona su aislamiento en función de presencias negativas.

Cuando Desein escribe "... Lo cierto es sólo que estamos contentos cuando tenemos dinero y tristes cuando no lo tenemos, y que somos "incomunicables", cae en un meditar deshilachado que no justifica porque agregue "divagación, divagación". Lo serio es esa *incomunicabilidad* que advierte, pero que no alcanza a profundizar porque falta la penetración en una realidad que sólo está en el libro como una presencia geográfica.

La soledad de algún domingo chato aparece insinuada así: "... Y en una tarde, caminada en un suburbio, que se hace más triste al oírse una radio que transmite un partido de "fútbol". Pero la captación desmerece cuando cinco líneas abajo concluye: "La monotonía, con su cara de plancha eléctrica, toma siempre el otro ascensor, el más veloz, para salir a recibirnos en la planta baja".

El caso de Desein podría explicarse como el de un autor que *siente* pero que tiene mal gusto para expresarse. Sin embargo esta explicación es superficial. Desein *siente* estados de ánimo, *sugos*, y encuentra una filosofía que se los traduce, y que él asimila por sobre una realidad nuestra a la que no llega a hacer intervenir con sus caracteres propios. Esta filosofía — criterio de autoridad — oficia como garante de ciertas premisas válidas, pero la *actuación* de las mismas no es suficiente. Falta que encajen en lo nuestro subyacente. Parecidas conclusiones se pueden extraer de la novela de Ardiles Gray.

Los otros tres autores en cambio, se aproximan a la realidad. B. Guido, por ejemplo, enfoca subjetivamente, con visión emotiva,

## Discusión

### Fin de un diálogo de sordos

NO estaremos haciendo el ridículo, Pellegrini! ¿No hemos caído en una de esas interminables discusiones en que cada uno no puede sino explicar lo que ya había dicho, y que el otro hizo todo lo posible por no entender? Es lo que yo quisiera evitar al situar nuestra conversación lejos de la mesa de café. Pero el diálogo de sordos puede igualmente practicarse por carta. Tenía la ilusión de que, puesto a explicarse en público, usted trataría de no parecer sectario. Pero veo que toma como un reproche de duplicidad mi insinuación de que es usted prisionero de su círculo, o más precisamente de su "actitud". Si así está cómodo, ¿quien me manda turbar su inmóvil perfección de Buda! ¿La amistad! Oh, no. Usted me enseña que la amistad debe ser discreta y complaciente, no suscitar cuestiones enojosas, no poner al amigo frente a frente consigo mismo.

A decir verdad, la primera vez que sentí la necesidad de explicarme seriamente con ustedes fué un día en que Latorre confesó que Aimé Césaire lo pone fuera de sí, como todos los poetas que toman partido. Yo quisiera recordar que hubo tiempos en que el surrealismo, antes de estar al servicio de Breton, se decía "al servicio de la Revolución". Que esas ideas de prescindencia política proceden del tartufismo literario, y son propias de los vates solemnes que han firmado contrato con la belleza y la justicia eternas; pero que suenan curiosamente en labios de jóvenes intrépidos, veraces, con gusto por todo lo vital y afirmativo. Ustedes salieron del paso con un chiste; es posible que yo contestara con otro; pero me quedé con ganas de saber por qué Aimé Césaire había dejado de ser poeta al despertar a la vida política. Eso será muy sincero, pero no es conversar.

Las frecuentes oraciones fúnebres que se consagran al surrealismo prueban su actualidad, dice usted. Es un recurso casuista muy conocido, pero aquí no cuadra. Usted sabe muy bien que yo no atacaba al surrealismo. Atacaba a cualquier capilla, el con-

una realidad de tipo costumbrista. Pero esto no constituye más que un aspecto de lo nacional, que no termina de mostrarse si no por la fusión de diversos elementos: historia, costumbres, mitos, conducta, lenguaje. Elementos que se interrelacionan y que sólo en su interrelación ofrecen su pleno sentido independiente del tratamiento aislado que pueda hacerse de cualquiera de ellos. Estos elementos son mostrantes de una cultura, la que a su vez, en un medio geográfico determinado adquiere una singular presencia que reconocemos nacional. El estilo de un escritor, su carácter, su temple, puede llegar a ser revelador de lo nacional cuando su cultura, sin desdén la asimilación saludable de las extrañas, constituye una *activa captación* de la realidad que vive, entendiendo que mediante esta *actividad* enriquece lo *circundante*. Es el caso de un Dostoiévski que consigue que aun lo cotidiano, pierda su unilateralidad y revele la presencia de un todo mayor que lo informa. Vieyra, en "La Cosecha", y Rodríguez constituyen un intento de mostrar esta presencia.

Ahora bien: el motivo por el cual insistí en el *tono nacional* o en la decidida ausencia del mismo, no es antojadizo. El escritor nuevo puede tener méritos o deméritos diversos. Pero por su misma condición de joven, es de esperar que el *oficio* precisará sus medios expresivos, su técnica. Mas lo que se da una vez y para siempre es la orientación, que si no es certera, resentirá sus producciones por más "bien hechas" que estén sus obras. Y creo que sus ahora no está demás bregar por una literatura nacional, aunque no de *nacionalismos*, despreocupándonos un poco de despejar otros aspectos que si son de importancia no son ni tan definitivos ni de tanto apremio. En cambio urge trabajar para intentar *ser nosotros mismos*.

JULIO GARGANO

cepto mismo de escuela, que corresponde a otra época de la vida literaria, cuando los escritores formaban pequeños grupos refractarios al margen de la sociedad. Yo siento nostalgia por esa época que no he conocido, sin duda más hermosa que la nuestra; pero no pretendo resucitarla, como usted. He dicho, simplemente, que el surrealismo estaba muy bien hace tres o cuatro décadas, y que sus actitudes características — invención, violencia, humor negro, provocación, protesta contra los límites de la razón — siguen siendo válidas. Pero con una condición: si admite que, terminada la fase polémica, es patrimonio común de todo el arte moderno y forma parte de la educación estética de todo escritor digno de atención.

Entre la capilla bretoniana y el espíritu surrealista ha surgido el mismo conflicto que siempre se manifiesta entre una idea y su dispositivo de propagación: el ejemplo clásico opone al cristianismo y la Iglesia Católica. ¿Quién es surrealista: el coro de vestales más o menos decrépitas que aún rodean a Breton, sin más afán que mantenerse incontaminadas, o quienes, fieles al espíritu inicial del movimiento, lo han convertido en una experiencia más junto a otras que el surrealismo ignora y que el hombre moderno no puede ignorar! Lo que yo atacaba — y donde veía una prueba de provincialismo — es, pues, esa ridícula "militancia" surrealista, seductora quizás para unos muchachos que mañana la traicionarán (la libertad de espíritu era uno de los principios más hermosos del surrealismo), y que hoy abortan para tener la ilusión de ser los *enfants terribles* de nuestra vida literaria y artística; y yo no conozco nada tan inocente, tan *sage*, tan *convenable*, como ese vanguardismo que encuentra la mejor acogida en las revistas de modas, baharte supremo del conformismo y la cursilería. La poesía surrealista y el arte abstracto son tan in-

(1) V. *Epístola a los surrealistas y Respuesta a Osiris Troians* en los números 5 y 7 de *Capricornio* respectivamente.

transigentes, tan revolucionarios, que encantan a las niñas elegantes.

Otro de sus recursos polémicos consiste en denunciar la falta de información de sus contradictores, aunque primero tenga que hacerles decir lo que no han dicho. Así, por ejemplo, su carta me hace saber formalmente que los redactores de LETRA Y LINEA admiran a Césaire y detestan a Char. Ante todo, yo no entiendo cómo puede un grupo de hombres coincidir así en materia tan antojadiza y personal como es el gusto literario. Ustedes admiran y detestan en corporación. Por otra parte, yo me he limitado a sostener que su grupo "exonera a Césaire porque no accede a disociar en sí el poeta del político". Eso no significa que no amen ustedes al Césaire que fué, es decir al que Césaire repudia (lo cual, dicho sea de paso, no les impedirá mofarse de los comunistas que rechazan al primer Neruda). La verdad es que pertenecen ustedes a la época en que la libertad se definía como disponibilidad, y hace mucho tiempo que se la comprende como opción. Tomar partido es una forma de limitar mi libertad (o mi conocimiento) y a la vez mi única forma de experimentarla (o de ascender a él).

Lo que más le indigna es, sin embargo, la sospecha de que su cenáculo acepte a Char. Dije mal: debía decir "aceptaba". Porque sus copiosas injurias a Char no pueden hacer olvidar el hecho de que fué uno de los principales admiradores del surrealismo, y que escribió alguna obra en colaboración con Breton. Pero es, según parece, un "desviacionista": el pope lo excomulgó y usted lo suprime de la historia. ¡Un clásico! No, no, apenas un académico. Veo que tenía razón: ustedes no comprenden que Char es un clásico de la poesía de nuestros días. Porque ambas expresiones significan más o menos la misma cosa, pero una tiene un valor preciso en la terminología literaria y la otra envuelve una intención despectiva. Usted opta por ésta en forma emocional, simplemente porque Char es un "traidor" del surrealismo.

También habría yo cometido el sacrificio de atribuirles una culpable inclinación por Cocteau. ¿Quiere usted señalarme, se lo ruego, dónde he dicho tal cosa? Mencioné a Cocteau una sola vez, de paso, para describir la atmósfera de la posguerra anterior: "Todo eso está muerto, irremediablemente muerto y, pertenece al buen tiempo viejo: el de Cocteau, el de Satie, el del *Bateau-Lavoir*; cuando Francia aún prestaba dinero..." etc. No, Pellegrini, sé muy bien que el dogma no le permite a ustedes gustar de Cocteau; soy yo, en cambio, quien me expondré a sus sarcasmos: Cocteau me gusta. Me gusta porque es fino y es gracioso, aunque no hace la poesía que yo llamo poesía. Como admiro la límpida dicción de Char, aunque no me conmueve. Como me interesan ciertas páginas de Breton, aunque su pensamiento no esté a la altura de su talento verbal. ¿No comprende usted que los juicios absolutos no tienen validez más que en la mesa de café, y que el matiz es esencial a la valoración crítica? ¡Nunca le ha ocurrido que su corazón adhiera a formas de arte que su razón no aprueba? ¡Por qué dividir la literatura en dos bandos: el de los buenos y el de los réprobus!

Mi juicio sobre Picabia le hace pensar que no lo frecuento bastante. Es verdad. No he leído de él más que unos fragmentos en las revistas y en algunos libros acerca del surrealismo. Me dirá usted que no es suficiente para juzgarlo; pero fué suficiente para que dejara de interesarme. Es insulso. Desembute la pólvora. Dice simplezas en las que no hay más oscuridad que la atribuible a su escasa familiaridad con el arte de escribir. Como uno no puede leerlo todo, debe necesariamente fiar en su instinto y pagar cierto tributo al criterio de autoridad. Pues bien, el instinto me dijo que se trataba de un curioso "personaje de la vanguardia artística", cuya significación reside menos en su obra que en "su actitud e influencia personal": es decir, lo mismo que usted se sirve revelar a un profano. En cuanto al criterio de autoridad, nadie hasta ahora ha explicado cómo y por qué ilumina Picabia la comprensión de nuestro tiempo. Lo que he leído sobre él son digresiones más o menos vagas, unas anécdotas, los cumplidos de sus amigos a un tipo simpático. Es usted quien nos debe, si está tan convencido de la importancia de este autor y pintor

(que en la muestra retrospectiva del surrealismo en 1953, dicho sea de paso, no ha merecido de los críticos más que una indulgencia unánime) la exégesis que exponga los aportes de Picabia al pensamiento moderno. ¡Verdad que no la intentará! Claro que no: es usted demasiado razonable. Todo lo que puede hacer por él es calificarlo de "hombre ejemplar", de "tipo socrático". Esto es solemne, pomposo, parece un discurso de banquete, pero no compromete mucho; en todo caso, provoca una sonrisa...

¡Pero qué! Le reconozco de buena gana su condición de iniciado. Ustedes han leído a Duchamp, saben cuántos ejemplares se tiraron de *L'amour fou* y discuten sobre quien gritó "¡Abaja Francia!" en cierto banquete surrealista. Pero, a la verdad, con este acopio de saber no asustan a nadie, y si se tomaran el trabajo de leer a Collin Clark, por ejemplo, podríamos creer que siguen con cierta atención el movimiento intelectual contemporáneo, y tendrían una visión más coherente del mundo en gestación. Usted, que es un hombre de gusto y que ha visto mundo, podría suscitarse entre los más desorbitados de su tertulia un saludable sentido del ridículo. Dígalos que ya no es posible practicar el terror iniciático contra los que se niegan a plagarse al *compromisismo* vanguardista: los intelectuales argentinos ya no temblan al oírse acusar de no estar *à la page*. En su mayoría, se encogen de hombros ante las novedades que ustedes les revelan y que ellos han olvidado; otros confiesan que las ignoran, pero agregan que también ignoran otras cosas más importantes.

¡He atacado yo a Breton porque no es filósofo! Al aludir a su "incompetencia filosófica", sólo he querido señalar su escasa versación en un tipo de conocimiento que creo imprescindible para no ser un crítico irresponsable, un revolucionario verbal, y hasta, en nuestros días, un poeta desdénable. (Confío en que no tratará de interpretar mal: he dicho imprescindible, no suficiente). Todos hacemos filosofía, incluso las comadres que van a un velorio. Filosofar, pero diciéndose uno no filósofo, no es ninguna originalidad, desde Kierkegaard. Pero, ¿cree usted seriamente, Pellegrini, que hoy la filosofía es, como entonces, la filosofía de los profesores? Esa pretensión no es sino un recurso de que se valen algunos literatos para disertar sobre todo lo que se les antoja sin exponerse a la crítica. Usted lo confiesa candorosamente al decir que Breton, "no siendo filósofo, no puede ser liquidado como filósofo". ¡Esto sí que es jugar a dos puntas! Ha elaborado una ideología, un pensamiento, una concepción del mundo que "no es puramente estética, como pretenden algunos"; pero no es un filósofo. Prohibido refutarlo.

¿Y en qué consiste, por otra parte, esa ideología? Pues que estamos en crisis; que la civilización greco-latina es ya difunta; que el hombre aspira a liberarse de la coacción racionalista; que la destrucción de todo canon estético es sólo una de las formas posibles de una insurrección más general, y que el sentido de todo el movimiento es la liberación integral del hombre. Casi nada: la libertad total para todos, la fusión del mundo exterior e interior del hombre, la objetividad hecha subjetividad y viceversa. ¡Vive Dios que no se necesita ser filósofo, efectivamente, para afirmar estas pampinas! Y la verdad es que en ninguna parte he encontrado una exposición del surrealismo más precisa que la suya. Pero, ¿quién asegura que el hombre aspire a la libertad? ¿Es ésta posible, es deseable? ¿Y por qué ha de ser integral? ¿No cree usted que una regulación en cierto dominio puede asegurar una latitud más amplia en otro? ¡Y seremos capaces de hacer el menor esfuerzo si no pesa sobre nosotros una coacción? Y el conflicto entre mi libertad y la suya, ¿cómo se resuelve? ¿Lo resolverá verbalmente, como esa otra antinomia, triunfalmente superada, según la cual "el concepto de masa no anula al individuo sino que lo incorpora"? La palabra-amuleto, "di-léctica" (y usted protesta, justamente, porque se la usa con ligereza), exorciza una vez más la contradicción. Si todo es tan sencillo, me explico que el surrealismo cumpla esa otra proeza de ser, a un tiempo, "esencialmente disconformista y fundamentalmente optimista". No tiene nada que envidiar a nadie.

"Si nosotros proponemos la poesía y la pintura del primer cuarto de siglo es porque sus autores representan nuestros clásicos"; dice usted. (A propósito: vincular el surrealismo y el arte abstracto, como hizo yo y como hace usted, no es adoptar "la opinión popular que designa toda manifestación de vanguardia como surrealismo"; es comprobar un hecho real: el surrealismo, que no ha tenido, según mis noticias, un desarrollo equivalente en las artes plásticas, mantiene con los abstractos unas relaciones de facto, que se reflejan en LETRA Y LINEA y en su propia actividad personal). ¡Cómo! Gentes que pretendían quemar los museos, destruir el concepto mismo de literatura, y que por momentos llegaron a negar a los antepasados de que estaban más orgullosos (Sade, Rimbaud, Lautréamont, Jarry), se han forjado sus clásicos en cenizas de un cuarto de siglo. No conozco ejemplo semejante de memoria en la cristalización de formas, conceptos y nombres de un movimiento artístico. Los surrealistas han tenido siempre una curiosa tendencia a instalarse prematuramente en la historia. De ahí la profusión de antologías con que nos regala. Y de ahí otra de sus características: gracias a él hay poetas inéditos que pasan directamente a las antologías.

La categoría de clásico presupone la de epigono; es el epigono el que designa, escoge, instituye su clásico. Y usted admite que, pasado el primer cuarto de siglo, surrealistas y abstractos han caído en el epigonismo. Esa era mi tesis. ¡Bastará con revivir la época creadora del movimiento!, me dirá usted. Pues háganlo; nadie se lo impide al surrealismo, sino su propio agotamiento. La Iglesia dice también: Si los hombres volvieran a Dios, acabarían todos los males. Pero, justamente, el mal es que no vuelven a Dios, y que el cristianismo no puede hacer más que lamentarlo.

Para el surrealismo de 1925, para esa "vague de rêves" que estremeció entonces a una generación inolvidable, mi actitud no puede ser más simpática. Aprecio su maravillosa influencia en todos aquellos que han terminado por librarse de él. Pero quienes persisten en aquellas formulaciones demasiado sumarias, y pretenden transformarlo en cuerpo de doctrina —en ideología, como dice usted— viven de un capital que no se regenera. Es necesaria una gran dosis de ingenuidad, un espíritu singularmente con-

## Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional

La oligarquía terrateniente, porteña, unitaria y liberal surgida de Caseros había subordinado nuestra economía, nuestra política y nuestra cultura al imperialismo británico. La revolución popular y proletaria del 17 de octubre de 1945 puso fin a su predominio y nos emancipó política y económicamente del imperialismo. Pero seguimos culturalmente sometidos a él porque algunos escritores nuestros a su servicio demoran la aparición de una conciencia nacional practicando una literatura de evasión y frustración, gratuita, hermética e ininteligible para el pueblo. Martínez Estrada y Borges, negando al Martín Fierro el carácter de poema épico que le asignó Lugones, tergiversando el sentido político de la obra y el significado del héroe, son los dos ejemplos más evidentes. Ídolos de la juventud universitaria "democrática", festejados por los grandes diarios y revistas, encarnan la conciencia antinacional que el imperialismo necesita. Tales son las tesis principales del libro *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, que publicó Jorge Abelardo Ramos en la editorial *Indoamérica*.

En catorce ensayos muy breves (algunos de sólo dos páginas) desarrolla Ramos su esquema, aplicando a nuestra realidad argentina principios y categorías de procedencia muy diversa y hasta antagonicas que se anulan mutuamente, pero aparentan sostenerse por la carga emocional que los penetra. La teoría marxista de la lucha de clases, el análisis leninista del imperialismo, la teoría populista del arte, el concepto sartriano de "literatura comprometida", el "indoamericanismo" de Haya de la Torre y nuestro revisionismo histórico se combinan eclécticamente para darnos una imagen bipolar de la situación argentina actual, construida sobre el juego de dos fuerzas económicas y sus correspondientes

formista para adherir a una ideología formada, con sus inevitables mitos y su edad de oro, situada por igual en el pasado y en el futuro. Prefiero a Sartre: "toujours en question, toujours en sursis; peut-être doit-on perpétuellement se faire" (Baudelaire, pág. 47).

Otro de mis errores consiste en "asociar LETRA Y LINEA con los surrealistas", porque en su primer consejo de redacción tres lo eran y seis no. Cuesta trabajo imaginar una coartada más elemental. Aplica usted el sistema de los camaradas de ruta, cuya presencia en una empresa no tiene otro objeto que oscultar el carácter sectario del grupo dirigente. Y, como hemos visto, los colaboradores que no eran surrealistas, al perecharse de la función que cumplían, empiezan a marcharse. Para ensañarse con el prójimo, invocan ustedes la necesidad de agitación literaria (que yo no niego). Pero la agitación literaria se hace con libertad de espíritu, con amplitud de criterio; ustedes, militantes de una ideología, poseen la verdad. El que posee la verdad no puede sino practicar el terrorismo, y LETRA Y LINEA hace terrorismo literario. Pero no en el estilo directo y brutal de los primeros surrealistas, sino arrebujándose en un grupo que sólo tendría en común el amor a la verdad...

Acabemos. Algunos me decían: "Pellegrini se molestará". Yo respondía: "Este es un test. Si se molesta, nuestra amistad era un malentendido, y nada se perderá". Pero usted se ha imaginado no sé qué torva confabulación. "¿Qué juego se oculta detrás de este ataque contra LETRA Y LINEA?" Mi juego estaba a la vista. Yo discuto con la gente que me parece valiosa. Como los muchachos de LETRA Y LINEA me interesan, creo que ya es hora de que dejen de jugar al surrealismo. Algunos se han librado, otros lo harán; yo quisiera adelantar la hora. No puedo explicarme con más franqueza, ¿verdad?

Puesto que el surrealismo argentino tiene ya sus desertores, prefiero seguir el diálogo con ellos.

OSIRIS TROIANI.

ideologías políticas y culturales, según un esquema como este:

IMPERIALISMO	EMANCIPACION
Urquiza — Mitre	Rosas — caudillos federales
oligarquía terrateniente, porteña, unitaria, liberal	democráticos del interior
cultura europeizante	revolución proletaria y popular
literatura hermética y gratuita	indoamericana — Perón
<i>Sur</i> , <i>La Nación</i>	conciencia nacional
Arlt (¡!)	literatura americana, popular, revolucionaria
Ocampo, Mallea, Borges	Hernández
Martínez Estrada	Ugarte
	Gálvez — Quiroga
	Elías Castelnuevo, Luis Franco

Decidir sobre la validez de las conexiones que Ramos establece entre todos estos fenómenos y sobre el sentido que asigna a cada uno de sus elementos, reclamaría un estudio minucioso y documentado (esfuerzo del que Ramos, por cierto, se ha sentido eximido) que me es imposible intentar aquí. Creo, en cambio, que es posible y necesario revisar los términos y la formulación misma del triple problema que está en su base: la relación entre lo europeo y lo nacional en nuestra cultura, el condicionamiento social de nuestros escritores y la fundamentación de una literatura argentina revolucionaria y popular.

### LO EUROPEO Y LO NACIONAL EN NUESTRA CULTURA

Al identificar dependencia cultural del imperialismo con europeización de nuestra cultura, Ramos ha embrollado los términos de dos problemas que por separado pueden tener sentido; ha jugado con las palabras y no ha derrochado buena fe.



“Europeización”, “européismo”, “europorteño” (calificativo que aplica preferentemente a Borges) y otros similares, son términos que usa con tal falta de contenido y precisión que por sí mismos reducen toda su argumentación al absurdo.

En la página 33 resume su pensamiento proclamando con exultación: “Para los escritores argentinos ha llegado la hora de enterarse que una revolución recorre el continente y que Europa ya nos ha dado cuanto podía esperarse de ella.” Pero al mismo tiempo recurre a Eduard Spranger para definir la colonización cultural; a Julien Benda para caracterizar el bizantinismo literario; a Lev Davidovitch Trozky para condenar el realismo socialista y a Vladimir Ilitch Lenin para probar que oponerse al nacionalismo del país oprimido es apoyar el nacionalismo del país opresor. Pareciera, pues, que Europa persiste en darnos cosas, o que por lo menos ésta era la situación hasta el 15 de marzo de 1954, fecha en que los esforzados Talleres Gráficos de Juan Castagnola e Hijos ponían el *Explicit* a *Crisis y resurrección*.

Lo dicho bastaría para demostrar —si es que el de Ramos puede tomarse por un verdadero alegato contra el imperialismo cultural— que no siempre la adopción de teorías y pensamientos europeos conduce a la subordinación mental al imperialismo, y que es necesario precisar mucho mejor qué se entiende por “europeización”.

Pero éste no sería más que un argumento “ad hominem”, y como tal de un valor puramente estético, que no es lo que verdaderamente interesa. Aunque hasta para comprobar una vez más que cuanto más nos empeñemos en oponer “cultura americana”, “cultura argentina” o “cultura nacional” y “cultura europea” como si fueran mónadas incommunicables, tanto más retardáramos la posibilidad de darnos una personalidad y una expresión propia.

Que nuestra cultura es europea y que sólo dentro de la cultura europea podemos realizarlos con rasgos propios es el hecho obvio y primordial del cual debemos partir y al que debemos en todo momento atenemos, si no queremos caer ni en el cacharrismo santiaguista de Canal Feijóo ni en los “valores occidentales” de Foster Dulles, Tacho Somoza o el Rotary Club.

Pues no solamente nuestra lengua, nuestro sistema de categorías mentales últimas, nuestra ciencia, nuestro derecho y nuestra economía son creaciones europeas —bien o mal acolinatadas—, pero hasta el concepto y el nombre mismo de América se lo debemos a Europa. Antes que el primer europeo pusiera el pie en nuestro continente, América no existía ni para los europeos ni para los diversos pueblos que lo habitaban. Ningún maya, ningún azteca, ningún inca, ningún quichua o comechingón se sintió jamás o se supo americano.

Esta relación dialéctica original entre Europa y América sigue operante y a su sentido debemos plegarnos: para ser americanos tuvimos que ser primero europeos; para dejar de ser europeos tenemos que terminar de hacernos americanos.

Si admitimos, empero, como puramente metódica y conceptual la disyunción *cultura europea/cultura americana*, es necesario que nos demos cuenta que cada uno de nosotros encuentra en Europa y en la cultura europea lo que en ellas quiere encontrar. Nuestras turistas no ven de Europa nada más que las vidrieras de los edificios; nuestros ricos de la Nueva Argentina no van al Louvre ni a la Comédie Française, sino a los teatros de cuadros vivos, y cambiarían la mejor bouillabaisse por un bife a la parrilla.

Del mismo modo —y no será yo quien la excuse en esto— Victoria buscó en la literatura europea semidiosas con quienes tomar el té y referirlo luego en *La Nación*, o semidioses con quienes salir de noche. Pero Ramos buscó al hirsuto Trozky para que le explicase por qué Victoria tenía que buscar los semidioses y por qué no hay que tomarla en serio cuando desde *Sur* deplora que sus huéspedes marplatenses le descompongan su vida interior, y cómo el tener chalets en Mar del Plata predispone para ver detrás de las aladas palabras a los semidioses inevitables a los chalets y presentables a los *happy few* de Buenos Aires. (Estoy

persuadido, por lo demás, que el insufrible snobismo de Victoria, Mallea, su clase y sus adscriptos procede de la misma ansia de una cultura nacional que corroe a Ramos. Si equivocaron el camino, la culpa no es de la cultura europea, sino de Victoria misma y de la clase que representa.)

El mal está en nosotros mismos y no se remedia ni con cortinas de hierro mentales ni con la temática autóctona, ni con sólo usar el “vos” en lugar del “tú”. La “europeización” no es tanto la causa como el efecto de la falta de conciencia nacional (aunque reaccíe sobre ella agudizando el desapego inicial). Quien vive pendiente de Europa es porque no le ha interesado lo nuestro o no lo ha descubierto, y no porque la asimilación de la auténtica cultura europea lleve más o menos fatalmente a la enajenación.

Pero tampoco debe olvidarse que, hoy más que nunca, tenemos, para desinteresarnos y estar insatisfechos de nuestro contorno, cien mil motivos, tantos cuantos tiene un francés de París para estar insatisfecho o desinteresado del suyo, o como tiene cualquier ser humano para estar insatisfecho con su existencia individual. Y esta superabundancia de motivos de insatisfacción no impide que a cada rato troppecemos con señores satisfechos y orgullosos de ser sin más lo que son, banqueros, jockeys, decanos de facultades o “cantores nacionales”, o de llamarse Pérez o Liebeschutz, o de ser argentinos en lugar de monesgagos en lugar de argentinos, aceptando su ser individual o social tal como les ha sido dado elevándolo a bien en sí. Conciencias nacionales de éstas, de Día del Reservista o de jura de la bandera, me merecen poca fe.

*Como hay dos posibilidades últimas para cada destino individual, aceptar lo dado de su peculiaridad trascendiéndola en un proyecto o evadirla, así tenemos abiertos dos caminos frente a nuestro ser social. O asumirlo y trascenderlo, o evadirlo. Y es un problema que precede y desborda a lo puramente cultural.*

Así, la europeización del estilo de vida de nuestra oligarquía parodiada por nuestra clase media, es un resultado de su situación de consumidores puros. En brusca posesión de riquezas, sin saber en qué emplearlas ni qué sentido darle a sus vidas, necesitados de exteriorizar y reafirmar su situación de privilegio por algo que los hiciera distintos de los otros que con su trabajo permitían su apartamiento del vivir común, volvieron la vista a Europa. Y como encargaban los trajes a Londres, encargaron “educación” para sus hijas a las Adoratrices —“una palmada, reverencia; dos palmadas, levantarse”— bodegas y chefs, arquitectos, pinacotecas. Todo fué muy rápido; no había tiempo que perder; venía la Infanta, el Príncipe de Gales, Monseñor Pacelli, Lily Pons, Isadora Duncan, Strauss. Del 90 al 30 nos dimos un atracón de modas, modales, institutrices, coliseos y conferencistas. Ahora hay que digerirlos.

Con todo lo viciosa y superficial que fué esta europeización, no creo que haya que lamentarla: fué consecuencia de la liquidación de una estructura feudal-colonial y nos abrió la puerta a una fase económica y cultural nueva. Lo que sería, si, inconcebible, es aferrarnos todavía a aquello y querer prolongarlo. Nuestro glorioso fin de siglo se ha hundido definitivamente. Podemos mirar a Europa con ojos nuevos, y en vez de los dandys londinenses, fijarnos en Spinoza, Descartes, Marx, Hegel, o el obispo Berkeley, caro a Borges.

*En la consolidación de nuestra conciencia nacional, el papel de la alta literatura es muy pequeño, no nos engañemos, aunque esto no quite que deba desempeñarlo. Pero tengamos bien en claro que las grandes literaturas han seguido más que precedido a la conciencia nacional. Consolidar nuestra conciencia nacional no es un problema de la literatura, ni, en último término, del pensamiento, sino de la acción. Acción que fundamentalmente ha de ser educacional y política, en ambos casos entendiendo la palabra en su sentido más amplio. Sólo estaremos los argentinos*

unidos en una conciencia común cuando hayamos encontrado un quehacer que, partiendo de nuestro ser actual e histórico, nos trascienda hacia el futuro dando sentido al presente. Una oportunidad así —que me perdone Ramos— no la hemos tenido nunca los argentinos, aunque a veces la hayamos entrevisto.

#### IMPERIALISMO Y CULTURAS NACIONALES

El punto de partida de Ramos es indiscutible: la nación imperialista trata de reforzar su dominio económico y político con la imposición de su cultura a la nación colonizada. Lo que queda por ver es si la imposición de esta cultura es siempre y en todo momento un mal absoluto, para estudiar después en concreto cuál ha sido nuestro caso. Que no es el mismo que el de Sud África, Madagascar, o Puerto Rico y las naciones del Caribe.

Con un método inconcebible en quien profesa partir de premisas marxistas, Ramos hace del imperialismo una hipóstasis y de su acción una causalidad irreversible y lineal, perdiendo de vista lo que es la contribución decisiva del marxismo: la visión dialéctica de la causalidad histórica. Y para terminar de oscurecerlo todo, cae en un maniqueísmo lo más ajeno a Marx que se pueda pensar (aunque bastante bolchevique) asimilando en abstracto y ahistoricamente el imperialismo con el mal y el nacionalismo con el bien. Esta distorsión no es para mí casual ni debida a falta de lucidez: me parece efecto directo de la distorsión política que vive Ramos.

La europeización de la cultura mundial a partir del siglo XVI es consecuencia directa de la expansión capitalista y resulta inmediatamente de la aparición del mercado mundial y de la integración de las economías nacionales autónomas o semi-autónomas en una economía universal.

Con todos sus inmensos efectos, la adopción de los métodos de producción capitalistas y de las ideologías burguesas europeas ha puesto a las tres cuartas partes de la humanidad en el camino de la redención. (No ignoro que un espiritualista a lo Lanza del Vasto podría objetar: ¿Y qué le sirve a la China o a la India estar en camino de convertirse en las primeras potencias mundiales, si para ello han tenido que renunciar a su visión del mundo original? Pero este es un problema que no puedo recoger aquí.)

Pero en todos los casos, la colonización cultural ha sido un proceso recíproco y dialéctico. Al ponerse en contacto la cultura europea y la asiática, por ejemplo, aquella modificó a ésta, haciéndola adaptarse a la nueva estructura económica, pero fué modificada a su vez y en un doble sentido. En primer lugar, por el enfrentamiento con una cultura distinta, la cultura europea cayó en la cuenta de la historicidad de sus propias premisas culturales, lo que le permitió inaugurar una crítica de sí misma que todavía no ha culminado. Además, tomó —en épocas distintas y en distintos terrenos— elementos que pasaron a integrarse en ella y a modificarla desde adentro.

El proceso es a la vez dialéctico, y guarda estrecha analogía con el proceso económico. Una vez impuesto el mercado internacional, de nada le vale al país colonizado el que anteriormente hubiese contado con una economía autárquica y con un cielo propio; sólo le quedan dos posibilidades: vivir sometido como productor de materias primas y consumidor de productos fabriles, o hacerse industrial como el país colonizador. Aferrarse a sus formas económicas anteriores equivaldría a cerrarse para siempre el camino de la emancipación.

En lo cultural el proceso es —en conjunto— análogo: el país colonizador no impone su cultura al colonizado solamente porque pueda apoyarla con la fuerza de las armas y con el poderío económico, sino además porque la cultura nativa —autosuficiente mientras vivió aislada— resulta inepta ya para el nuevo papel que le toca en el nuevo orden mundial. El maravilloso alfabeto ideográfico chino no es en sí mismo superior ni inferior al semítico, pero su existencia estaba condicionada por la estratificación y congelación de la sociedad china, dentro de la cual el analfabe-

tismo era la suerte común de las nueve décimas partes de la población. Ni en el siglo veinte tiene sentido dedicar años de años a aprenderlo y a caligrafiarlo.

Resumiendo: la nación imperialista necesita imponer su cultura para consolidar su dominio (y aun para hacer meramente posible la administración colonial), pero al hacerlo suministra a la nación colonizada los instrumentos para su emancipación. Gandhi, antes de encabezar la liberación de la India, fué abogado inglés. La acción cultural del imperialismo debe valorarse siempre y sólo en concreto, determinando exactamente cuál es el momento histórico, cuál la nación colonizadora, cuál la colonizada, qué aspecto de la cultura es el que se analiza y cuáles son las reacciones dialécticas previsibles. No es posible, por ejemplo, homologar nuestro momento histórico actual con el de mediados del siglo pasado, ni hablar de “cultura” en bloque, sin distinguir si se está hablando de economía, de literatura, de ciencia, de derecho o de organización política.

#### NUESTRA SITUACION

Por lo pronto, es muy distinta a la de cualquier colonia política de cualquier nación imperial. Además, al producirse la colonización española no existía en nuestro suelo una cultura muy superior a la neolítica (en algunos casos era inferior). En tercer lugar, nos colonizó la nación europea en la que más estables se mantuvieron las estructuras medievales y feudales, no sólo en lo económico, sino en lo cultural.

Por lo tanto: 1º) al “europeizarnos” (exactamente, al galanglizarnos) nuestros iluministas, nuestros románticos y nuestros positivistas no nos hicieron renunciar a una cultura más valiosa o con capacidades internas de evolución fecunda; 2º) Esta “europeización” nos dió el impulso para creamos una cultura con caracteres personales dentro de la cultura europea.

Una sola prueba (y es doloroso recurrir a ella): los países hispanoamericanos en los que la deshipnotización ha sido menos profunda, languidecen culturalmente y —lo que es peor— se muestran muchísimo más permeables que nosotros a la penetración cultural de los Estados Unidos, a la que sucumben también algunas formas culturales inferiores de los mismos países europeos.

¿Entonces, no hay que temer ahora la penetración cultural del imperialismo económico? Tampoco ésta es una conclusión buena.

Para poner el problema en sus justos términos y para poder enjuiciar lealmente a nuestros escritores y a nuestros intelectuales en este respecto, es necesaria una distinción previa entre los diversos niveles de cultura y una caracterización lo más exacta posible de nuestra dependencia cultural, respecto de los imperialismos.

Hay un nivel cultural ínfimo y medio, el que podríamos llamar del estilo de vida, formado por nuestros hábitos en el comer, el beber, el vestirse, el construir nuestras casas y amueblarlas, los bailes, las canciones, el cine y el teatro comerciales, la literatura de entretenimiento (suplementos de los periódicos, revistas ilustradas), la divulgación científica, los diarios y la radio, la propaganda comercial. Este es el nivel en que actúa directamente el imperialismo en países no coloniales como el nuestro. De todas las naciones imperialistas es los Estados Unidos la que tiene mejor organizada su acción en este terreno. Con sólo las agencias informativas, el cine y las grandes revistas como *Readers Digest*, *Life* y *Time* incide sobre la opinión mundial con una eficacia tal que no sólo se puede decir que conforman la mentalidad mundial en lo político y en lo social, sino también en lo cultural. Junto a ellas, el Servicio de Informaciones y organizaciones semiculturales como ICANA tratan de llegar a las capas cultas medias de cada país, y logran crear una disposición genérica de fe y simpatía, que luego explota la propaganda.

Las otras grandes potencias imperialistas, como Francia e Inglaterra, son mucho menos eficaces en este nivel, y padecen ellas mismas en grado creciente el influjo de lo peor de la *American way of living*. (Lo que por cierto permite deducir que sus propios estilos de vida están en receso. De la URSS, poco podemos de-

cir en la Argentina, por la represión en que se mantiene a su más eficaz órgano de penetración, el Partido Comunista.

Por encima de este nivel de cultura inferior y media, está el nivel de la alta cultura, la gran literatura de ficción, la filosofía, las artes plásticas y musicales, la arquitectura, el cine y el teatro artísticos, las ciencias puras y aplicadas.

Clifándonos a la literatura y a las ciencias del hombre, podemos comprobar de inmediato que es en este plano donde se da, dentro de las mismas naciones imperialistas, la rebelión contra la concepción imperialista y capitalista. Dos Passos, Miller, Steinbeck, Hemingway, Chaplin, han denunciado y combatido el imperialismo norteamericano con más eficacia y profundidad, dentro y fuera de Norteamérica, que cualquier adversario colonial. Lo mismo se diga en Francia de Sartre, Merleau, Ponty, Malraux, Bernanos, Camus, Gide y de Bernard Shaw en Inglaterra, etc. En este nivel, el de nuestra alta literatura de ficción y de ideas, es donde se ha colocado Ramos, eligiendo como arquetipos a Borges y Martínez Estrada a los que pretende filiar con la oligarquía proimperialista surgida de Caseros. Y es aquí donde la contradicción interna que descubrimos en sus principios le hace extrañarse definitivamente.

Pretender demostrar, por ejemplo, que Borges sirve al imperialismo porque frecuenta y cita copiosamente a Berkeley, De Quincey, Shelley, Hegel o polvorientos cronistas alemanes, franceses o ingleses, es un simplismo infantil. Y acusar de lo mismo a Martínez Estrada porque al interpretar el *Martín Fierro* recurre a diez o trescientas autoridades europeas, es nativismo de peña folklórica. Martínez Estrada ha dicho abundantemente qué piensa del imperialismo en nuestra vida nacional, y que haga del *Martín Fierro* una figura kafkiana puede argüir de él muchas cosas, menos una entrega al imperialismo británico. Que la actitud vital de Borges sea incompleta, no lo negaré yo, pues él se ha adelantado a reconocerlo, teniendo sí en su favor una vida de austeridad y de servicio de lo que le pareció su misión que ojalá todos imitéramos. Que en Martínez Estrada haya elementos reaccionarios, y que su actitud espiritual sea de frustración, lo pienso, y creo que puede mostrarse. Pero, en todo caso, los elementos reaccionarios que en él puedan descubrirse son precisamente los que Ramos exalta como valores. En cuanto a la identificación peronismo/antiimperialismo, que por inferencia inmediata convierte en proimperialista a todo opositor, no pasa de ser una de

las tantas gruesas simplificaciones que comete Ramos. En el mismo tono periodístico de su libro podría aludirse —como réplica— a la ley de Radicación de Capitales y al contrato del petróleo. Pero no es mi intención recoger ese tipo de planteos: nuestra realidad exige mayor objetividad y sutileza para acercarse a comprenderla.

Si queremos obrar con lealtad y no dar palcos de ciego, en materia de antiimperialismo hay mucho que hacer antes de tomárselas con Borges y con Martínez Estrada.

#### LITERATURA Y CONDICIONAMIENTO SOCIAL

Así como me parece frustrado el intento de Ramos en lo que al análisis de nuestra literatura en función del imperialismo se refiere, me parece fructífero su intento de analizar nuestra literatura en función de categorías sociológicas, sobre todo si culmina en una mayor claridad de todos los intelectuales jóvenes respecto de sus condicionamientos y sus deberes para con su contorno.

Pero tampoco me parece bueno el camino populista-estaliniano por el que Ramos se ha metido, sobre todo el que cuenta con un análisis de Trotsky de claridad definitiva, *Literatura y Revolución*, que no sólo cita en su libro, sino proyecta editar en su editorial indoeuropea.

Desarrollarlos, llevaría demasiado espacio, pero éstos son los principios generales sobre los que hay que trabajar:

1º) Abandonar el tópico proudhoniano-tolstoyano, recogido por Benda y Weidlé entre otros, de que toda literatura no realista y objetivista es literatura de decadencia, burguesa y antipopular.

2º) Someter a una crítica, en la línea iniciada por Trotsky en *Literatura y Revolución*, el slogan de la "cultura proletaria" o "cultura popular", cuyo punto de partida teórico-práctico sería: no bajar la alta cultura al nivel del pueblo sino levantar al pueblo a la alta cultura, ayudándolo para ascender de las etapas de cultura simple a las etapas de creciente complejidad.

3º) Desprenderse de la viciosa oposición entre forma y contenido que está implícita en toda valoración de la poesía y de la literatura de ficción (excluido específicamente el ensayo) por la ideología, especialmente política, que expresa.

4º) Insistir, combinando sociología y psicología de profundidad, en la crítica literaria en función del concepto de clase, sin esquemas abstractos y escritor por escritor, por lo menos en la etapa inicial.

RAMON ALCALDE.

#### PUBLICADOS

Ismael Viñas - *El Libro de Juan Fernández*

Ramón Alcalde - *Las Novelas de H. Hesse*

#### EN PREPARACION

Adelaida Gigli - *Presagios y Biografía*

## CENTRO

Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras

OTOÑO - N° 9

## LIBRERIA ANTICUARIA

### "EL RETIRO"

ofrece su colección de 680 libros  
sobre crítica literaria  
Argentina y Americana

CALLAO 1880

T. E. 41-7828

HORARIO DE 15 a 21



### ediciones "doble p"

el sello de los grandes  
escritores argentinos  
**¡novedades aclamadas  
por la crítica!**

tierra arisca, vigorosa novela  
de diego r. oxley . . . \$ 24.-  
don segundo sombra,  
reminiscencia infantil de  
ricardo güiraldes  
extraordinario ensayo crítico  
de aristóbulo achegorry \$ 16.-

otros éxitos de nuestro  
sello:

a pagos larraya - santos vega  
el payador, leyenda trágica  
1º premio municipal/54 \$ 12.-  
w. g. weylend - belgrano r.  
deliciosos cuentos . . . \$ 6.-  
c. preloster - la noche y dos  
sombros, novela . . . \$ 14.-  
pasta seco, novela \$ 16.-  
burbujas en el barro,  
relatos, subjetivos - una joya  
bibliográfica . . . . . \$ 35.-

de venta en todas  
las buenas librerías

¡próximas novedades!  
cayó sobre su rostro,  
una novela reveladora, por  
david viñas

el pentágono, novela en  
forma de cuentos, un alarde  
de técnica e interioridad, por  
antonio di benedetta

la última montonera,  
cuentos bárbaros, toda una  
época sangrienta, por félix lune

señor librero: pida estos  
títulos a su distribuidor ha-  
bitual.

¡invitamos a los escritores ar-  
gentinos a remitirnos originales

ediciones "doble p"  
reconquista 1011 32-8210

Proximamente  
aparecerá *Sobelin*  
correspondiente a  
la novela y el  
cuento argentinos.

LIBRERIA VERBUM  
VIAMONTE 472 T. E. 31-2512

### CENTRO N° 10

Número extraordinario

Cincuentenario de la Funda-  
ción del Centro de Estudiantes  
de Filosofía y Letras

Evocación de la historia del  
Centro —historia de la Facul-  
tad— y homenaje a aquellos  
que pasaron por una y otra y  
que ahora se encuentran aleja-  
dos de la actividad docente.

Aparecerá en OCTUBRE

Precio aproximado \$ 15.-

## BREVIARIOS

- Pittaluga, G. - Temperamento, carácter y per-  
sonalidad (N° 90) . . . . . \$ 10.-
- Mende - La India Contemporánea (N° 91) . . . \$ 20.-
- Gordon Child - Los orígenes de la civilización  
(N° 92) . . . . . \$ 20.-
- Zweig - El pensamiento económico (N° 93) . . . \$ 14.-
- Vignaux - El pensamiento en la edad media  
(N° 94) . . . . . \$ 14.-
- Westheim - El grabado en madera (N° 95) . . . \$ 24.-
- Sapir - El lenguaje (N° 96) . . . . . \$ 20.-
- Frankfort - El pensamiento prefilosófico - Egipto  
y Mesopotamia (N° 97) . . . . . \$ 20.-
- Frankfort - El pensamiento prefilosófico (tomo  
II) - Los hebreos (N° 98) . . . . . \$ 14.-
- Brodick - La pintura china (N° 99) . . . . . \$ 14.-
- Reyes, A. - Trayectoria de Goethe (N° 100) . . \$ 14.-
- Fromm, E. - Ética y Psicoanálisis (N° 74) . . . \$ 14.-

### FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802 BUENOS AIRES

## PORFRAT

PODERES EN EUROPA

L. Benavidez 330

Buenos Aires

## VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 659

BUENOS AIRES

### Librería LETRAS

VIAMONTE 472

31-2512

Nuevos Títulos de Edición  
Gredos

Amado Alonso: Materia y for-  
ma en poesía.

Amado Alonso: Estudios y en-  
sayos gongorinos.

Ramón de Zubiria: La poesía  
de Antonio Machado.

Charles Moeller: Literatura del  
siglo XX y cristianismo.

José Todolí: Filosofía de la re-  
ligión.

### C. Y. F. A.

un arte en tejidos

### AMIGOS DE CONTORNO

Marcos Merchensky

Enrique Grande

Jorge Bullrich

J. J.

## JAQUE MATE

El juego de Ajedrez de la más delicada

terminación

**LIBROS DE NOVELISTAS ARGENTINOS**

- |  |  |
|--|--|
| <b>Bernardo Verbitsky</b><br>LA ESQUINA<br>Un vol. 250 págs. \$ 18.—                     | <b>Emilio Sosa y López</b><br>POESIA Y MISTICA<br>"Colección Ensayos<br>Breves"<br>180 págs. \$ 18.—   |
| <b>Alberto Franco</b><br>ANTOLOGIA POETICA<br>160 págs. \$ 20.—                          | <b>Mario A. Lancelotti</b><br>EL TRAFICANTE<br>144 págs. \$ 18.—<br>De reciente aparición:   |
| <b>Héctor A. Murena</b><br>EL JUEZ<br>"Colección Teatro"<br>360 páginas \$ 28.—          | <b>Manuel Mujica Láinez</b><br>LOS VIAJEROS<br>Una etapa más en la serie de éxitos iniciada con<br><b>Los Ídolos y la Casa</b><br>"Colección Horizonte"<br>260 págs. \$ 22.— |
| <b>Estela Cantio</b><br>EL HOMBRE DEL<br>CREPUSCULO<br>144 págs. \$ 12.—                 |  |
| <b>Eduardo Mallea</b><br>LA SALA DE ESPERA<br>"Colección Horizonte"<br>678 págs. \$ 44.— |  |

De venta en todas las buenas librerías

**EDITORIAL SUDAMERICANA**

ALSINA 500 BUENOS AIRES

**ULTIMOS LIBROS**

- LIONELLO VENTURI, *Cómo se mira un cuadro* \$ 60.—  
 HERBERT READ, *El significado del arte* . . . \$ 50.—  
 CONDE DE LISTOWEL, *Historia crítica de la  
estética moderna* . . . . . \$ 40.—  
 PAUL VALERY, *Miradas al mundo actual* . . . \$ 30.—  
 PAUL VALERY, *La idea fija* . . . . . \$ 20.—  
 MARCELLE AUCLAIR, *Vida de Santa Teresa  
de Avila* . . . . . \$ 60.—  
 T. H. SPENCER, *Shakespeare y la naturaleza del  
hombre* . . . . . \$ 30.—  
 RODOLFO MONDOLFO, *Figuras e ideas de la  
filosofía del Renacimiento* . . . . . \$ 40.—  
 LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la Pintura*  
(3ª edición) . . . . . \$ 165.—

**Editorial Losada S. A.**

ALSINA 1131 BUENOS AIRES  
Uruguay Chile Perú Colombia

**Editorial "Americalee"**

TUCUMAN 353 T.E. 32-0858 y 3750

Nueva colección de ANTOLOGIAS UNIVERSALES  
Selección y prólogo de ANTONIO G. BIRLAN

Se trata de una prolija y erudita selección de opiniones de los autores más famosos de todas las épocas y de todos los países con relación a lo que podremos llamar grandes temas del pensamiento humano.

- EL AMOR Y LA AMISTAD
- CULTURA Y CIVILIZACION
- EL HOMBRE Y LA MUJER
- LA LIBERTAD
- LOS EUROPEOS
- PROGRESO Y EVOLUCION
- LA HISTORIA
- PUEBLOS Y RAZAS
- CIENCIA Y FILOSOFIA
- EL ESTADO, LA PATRIA Y LA NACION
- LOS SIETE PECADOS
- LAS LEYES, EL DERECHO Y LA JUSTICIA
- CONCIENCIA Y CONOCIMIENTO
- EL TIEMPO Y EL ESPACIO

Precio del ejemplar . . . . . \$ 18.—

Cada volumen se acerca a un problema distinto, o a varios de carácter semejante, desde los más diferentes puntos de vista

**EDITORIAL RAIGAL**

**LA AVENTURA CREADORA**

- La Raza Sufrida, por Carlos B. Quiroga . . . \$ 28.—  
 La Malhoja, por Alberto Córdoba . . . . . \$ 20.—  
 El empresario del Genio, por Carlos Alberto  
Leumann . . . . . \$ 22.—  
 El fortín de los hombres sin miedo, por Gui-  
Herme House . . . . . \$ 16.—  
 El Desierto poblado, por Antonio Stoll . . . . . \$ 18.—

De próxima aparición:

Lázaro resucitado, por Carlos B. Quiroga

NOVELAS DISTRIBUIDAS POR LIBRERIA Y

EDITORIAL

**LA FACULTAD S. A.**