Facultad de Filosofía y Letras | Instituto de Letras
año 1963 - n. 5

Boletín de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Facultad de Filosofía y Letras | Instituto de Letras

año 1963 - n. 5

Boletín de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INSTITUTO DE LETRAS

Director interino

Dr. ADOLFO PRIETO

Secretario técnico

Prof. ELENA CARRERO DEL MARMOL

Ayudantes

ROSA BOLDORI y ALDO OLIVA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE

PÁG.

ADOLFO PRIETO, *La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt.* 5

CARLOS RAFAEL GIORDANO, *Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40.* 19

EMILIO CARILLA, *"La República de los Canallas", Un libelo. (Sarmiento, José Hernández y Manuel Bilbao)* 43

ORESTE FRATTONI, *Idilio y realidad en Sierra Morena. (Quijote I, 25)* 59

NOTAS

IRIS JOSEFINA LUDMER, *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso* 83

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

CARLOS F. GRIEBEN, *Eduardo Mallea*, por Emma Vaccaro 101

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de la Celestina*, por Rosa Boldori 103

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA FANTASIA Y LO FANTASTICO EN ROBERTO ARLT

por ADOLFO PRIETO

Los críticos señalan, con acierto, que uno de los rasgos diferenciadores de la literatura argentina, dentro del marco general de la literatura iberoamericana, está dado por la relativa frecuencia de títulos que indican interés por el género fantástico (1). Cualquier lector atento tiene la certeza de que la crítica no se equivoca en esta apreciación, aunque cualquier lector atento sospecha, asimismo, que las categorías se manejan sin demasiado rigor, y que la ambigüedad de las definiciones y de los sobreentendidos obstaculizan la exacta evaluación del género en la literatura nacional.

El nombre de Roberto Arlt, por ejemplo, uno de los escritores argentinos que mayor atracción ha sentido por el género fantástico, rara vez aparece mencionado por los críticos, y esta omisión atestigua, mejor aún que la abundancia del registro, la falibilidad del criterio utilizado para determinar el cauce de esta corriente literaria (2). Es cierto que la mención de Roberto Arlt en un análisis específico de la literatura fantástica puede parecer extravagante, tanto pesa la imagen del crea-

---

(1) "La literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española. Cuando se la compara con la de otros países hispánicos llama la atención el número y la calidad de los autores que la cultivan y el persistente interés en las creaciones de libertad imaginativa. Quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente".

Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

(2) Así, por ejemplo, en el extenso prólogo con que Nicolás Cócaro presenta su antología de *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dor de *El juguete rabioso,* realista pertinaz y hasta obseso, testigo del mundo apasionado e insobornable. Pero basta releer sus obras, sin la presión de esa imagen, para empezar a admitir que por debajo, o junto con la indiscutible voluntad de realismo, Arlt alimentaba una fuerte tendencia a manifestarse con fórmulas en las que la fantasía juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real.

Los siete locos es, sin lugar a dudas, una de las más vigorosas novelas de crítica social escritas en la Argentina hasta 1930. La desorientación y la angustia de la pequeña burguesía urbana halló en esta novela un impresionante registro de algunos de los valores pulverizados por la crisis económica posterior a la primera postguerra: el sentido de la propiedad, la aureola del amor romántico, el decoro y el gesto de la dignidad personal. El seguro talento del novelista acertó con los tipos representativos, con la expresión de las ideas y las fobias predominantes, y al incluir sus propias tensiones en la urdimbre del cuadro, otorgó a éste la impronta de un verismo desgarrador. Muchos lectores acusaron entonces al novelista de usar y abusar de un realismo de mal gusto; Arlt defendió su técnica, en el prólogo de *Los lanzallamas* advirtiendo que "entre las ruinas de un mundo social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados". Esta y otras afirmaciones, cualquiera sea el matiz valorativo con que se las enuncie, han terminado por englobar la obra más importante de Arlt en una definición que omite el reconocimiento de un fuerte elemento de fantasía, elemento que distorsiona, a veces, por la propia gravitación de su lógica interna, la organización y el sentido general de la novela.

Se puede admitir, por ejemplo, que cada uno de los siete personajes fundadores de la Sociedad Secreta se correspondan, en esencia, con personas de entidad real; pero los nombres con que éstos son presentados, el signo de las motivaciones por las cuales actúan, los objetivos y los medios propuestos por la Sociedad Secreta, constituyen una de las más formidables fábulas inventadas en nuestra literatura, y una fábula tan atractiva para el propio autor que es fácil señalar la complacencia con que el mismo se demora en algunos de sus aspectos más seductores. La Sociedad Secreta, empeñada en destruir una sociedad que ha dejado de ofrecer esperanzas al hombre, tiene un indudable carácter alegórico, y su postulación en la novela es la más desoladora impugnación de la sociedad real; pero adviértase cómo la alegoría se transfor-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ma en principalísimo ingrediente novelesco: arrastra los personajes a su servicio; toma atajos imprevisibles: ilustra, seriamente, los planos de fábricas utópicas; desarrolla, en detalle, las fórmulas químicas que servirán para la elaboración de elementos bélicos; se convierte, casi, en un plano de la realidad similar al que sirve de apoyatura a los personajes y situaciones ofrecidos a la observación directa del autor.

La intromisión de elementos fantásticos en una novela realista, la inusitada importancia que se concede a los mismos, y el afán de tratar los dos planos antinómicos con la misma técnica, contribuyen acaso a explicar la confusión que en el lector corriente suele provocar el conocimiento de esta novela; esa sensación de que el mundo es una fantasmagoría, un espantable engendro pensado por un loco. Esta observación, por supuesto, no agota los puntos de vista sobre la novela, pero no parece desdeñable si se aplica a una obra habitualmente considerada exponente del realismo y si abre una perspectiva distinta para esclarecer la visión del mundo sustentada en la misma.

Sabido es que Arlt poseía una imaginación febril y que en la conciencia de este dominio afirmaba una suerte de orgullo profesional. Ya a los 25 años, y estimulado por el efecto que la lectura de uno de sus cuentos produjera en el singular auditorio de una lechería porteña, improvisa una fábula sobre el tercer ojo, "una especie de detector que permite ver lo que los ojos no alcanzan a ver ni adivinar". César Tiempo, que recoge esta anécdota ([3]), agrega que Arlt, en la noche del sábado 25 de julio de 1942, le dijo, al encontrarlo en el Círculo de la Prensa:

([3]) CESAR TIEMPO, *Protagonistas*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1954. La fábula que Arlt improvisa sobre "el tercer ojo" se conecta con una antiquísima tradición que afecta tanto a la historia de la medicina como a la de la magia. Es probable que Arlt tuviera algún conocimiento de esta leyenda, o si se prefiere, de esta hipótesis, tan seductoramente explotada por algún autor, en nuestros días: Lobsang Rampa, *El tercer ojo, El médico de Tibet* y *El cordón de plata*. La originalidad de Arlt, y lo que certificaría la eficacia de su inventiva, aparece cuando incluye entre los hombres que teorizaron sobre la existencia del tercer ojo, a un bisabuelo suyo, Fernando Arlt, oftalmólogo, profesor de la Universidad de Viena:

"Por su parte un médico bohemio, Fernando Arlt, un bisabuelo mío que se hizo célebre a mediados del siglo pasado como profesor de oftalmología en la Universidad de Viena, sostuvo que dicha glándula (la glándula pineal) era un vestigio del tercer ojo. No se refería al ojo único de Polifemo, el cíclope cegado por Ulises, ni al ojo supérstite del genial Luis Carlos López, el tuerto de Cartagena de Indias, sino un ojo invisible, eternamente desvelado detrás de la frente, regañado y zahorí...".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"—Te acordás de la historia del tercer ojo que le conté a los malandras de tu lechería? La inventé en ese momento pero después resultó que las cosas eran tal cual las había inventado y el tercer ojo no me deja dormir desde aquella noche. He visto cosas increíbles, monstruosas, indescriptibles como ese Maelstrom de Edgar Poe que todo lo arrastra hacia su vórtice. Las escribí todas para sacármelas de aquí... y se señalaba la frente. Y ahora tengo miedo de ver en el enorme vacío donde atisba el más allá esa mirada aterradora capaz de vaciarnos el alma y a la que es imposible oponer la simple mirada de nuestros ojos humanos. Al tercer ojo se le está gastando la batería...".

Esta capacidad imaginativa, lejos de agotarse en el campo de la creación literaria, desbordó pronto al campo de experiencias más o menos científicas. Arlt, según todas las constancias, se preocupó seriamente por las posibilidades de la química industrial, trazó varios proyectos, y hasta los últimos días de su vida confió en la materialización de alguno de ellos. Debe agregarse que Arlt (como Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*) esperaba enriquecerse con el producto de sus inventos, y que esa confianza, notoriamente fantástica, apuntaba a cubrir el sentimiento de profundas carencias personales.

El conocimiento de estos datos sugiere la necesidad de ahondar en los materiales estrictamente biográficos, necesidad que no ha sido satisfecha hasta ahora, al menos con el bagaje instrumental que requiere un buen análisis de psicología profunda. Esta circunstancia obliga a opinar con cautela si lo que se pretende es establecer algún tipo de correlación entre un autor y su obra, y un tipo de relación que supere lo meramente anecdótico.

La hija del novelista, al trazar el escorzo biográfico de Arlt, señala con precisión la influencia del núcleo familiar en la constitución de determinados rasgos de carácter del escritor, y destaca un probable mecanismo de sublimación mediante el cual la literatura se habría convertido para aquél en una válvula de escape, un mundo artificial adecuado para soportar las connotaciones negativas de un mundo real percibido bajo los efectos de la frustración y del resentimiento. "Durante su infancia —dice Mirta Arlt— la frialdad, la severidad y la tristeza de quienes lo rodearon, le privaron, acaso, de esa primera posibilidad que tiene el ser humano de expresar su afectividad. Allí es donde, a mi entender, el hombre experimenta en el niño la primera frustración de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

su vida, y a aquello sigue el desgarramiento del abandono, el de no estar enraizado en nada, el de quedar librado a una soledad de la cual se defiende creando mundos de fantasía folletinesca que en parte le devuelven los bienes de su realidad incumplida... Los demás pasos estarán un poco fatalmente condicionados por esa iniciación pequeña y mezquina: Roberto Arlt desde el comienzo va a ser pastor de fantasmas; y el primero es quizás el fantasma de sí mismo; un Roberto Arlt magnífico, bandido grande como Rocambole, el que quitará a los ricos para dar a la viuda y al huérfano; ... otras veces quiere seguir en las huellas de Edison; más tarde sus personajes soñarán con ser revolucionarios místicos, como el Astrólogo, e inventores como Silvio, Erdosain o Ergueta" (4).

Esta opinión, por venir de quien viene, es de singular importancia, y parece advertirnos con claridad que el mecanismo fantasioso de Arlt, cualquiera fuere la ponderación de sus raíces, actuaba en un radio de acción lo suficientemente amplio como para afectar tanto las determinaciones y actos personales como el relieve y las características de los personajes creados para la ficción literaria. La magnitud de este mecanismo fantasioso, el vigor con que estimula, interfiere y decide en tan diversos niveles de la estructura psíquica, sugiere la hipótesis de que el mismo no puede ser reducido al rol estricto de un mecanismo de compensaciones, sino que debe ser considerado también como un instrumento de percepción autónomo. En efecto, el conocimiento de los datos biográficos, y la proyección de éstos en la obra literaria, indican con bastante nitidez que el trabajo de la fantasía no siempre descansa en la elaboración de proyectos o situaciones como respuesta a determinadas

---

(4) En *Roberto Arlt, novelas completas y cuentos,* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, t. I.

Mirta Arlt ofrece otros datos de notable interés sobre el núcleo familiar que influyó en la infancia del novelista. En la ponderación de estos datos no debe omitirse, sin embargo, el preciso marco de referencias dentro del cual padres e hijos ajustaron o distorsionaron sus aspiraciones individuales y las de la clase a la que se sentían adscriptos. Inmigrantes, pequeño-burgueses, marcados por el permanente riesgo de la proletarización. No por casualidad Roberto Arlt fue el más duro y sarcástico crítico de la baja clase media, y no por casualidad concebía la Felicidad, en el abandono de muchas de sus fantasías, en términos reductibles a la seguridad y al dinero.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

carencias o frustraciones vinculadas al mundo efectivo; por lo contrario, a veces, la fantasía es un elemento de tensión que agudiza notoriamente el sentimiento de carencia, pues abre perspectivas utópicas cuyo necesario fracaso despierta un sórdido sentimiento de humillación y de culpa. La fantasía parece integrar así un circuito de tipo masoquista, en el que los estímulos reales son exagerados o reemplazados simplemente por estímulos imaginarios. Operando de una o de otra manera, la fantasía tiende a bloquear la capacidad de realización y a reducir el marco de racionalidad desde el que se toman las decisiones y desde el que se trazan las coordenadas para la comprensión del mundo circundante.

Veamos ahora el correlato de este enunciado en la obra literaria. Arlt, sabemos, adscribió desde un comienzo a los postulados del realismo literario y redactó los primeros cuentos y su primera novela según las exigencias de esa técnica. Puede afirmarse que fue siempre, deliberadamente, un escritor realista; sin embargo, ya desde *Los siete locos* los elementos fantásticos intervienen con variada intensidad, y pronto se verá obligado a recurrir al tono convencional de la farsa cuando la extrapolación de lo fantástico vuelve intolerable la pretensión realista de los primeros relatos.

En 1936, en vísperas del estreno de *El fabricante de fantasmas*, Arlt precisa algunos juicios sobre su propia obra, y, lo que es muy curioso, indica ilustres antecedentes de la literatura universal: "Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Bruheguel el Viejo, quien con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe" (5).

Esta apelación a antecedentes literarios indica ya una necesidad de justificación en un autor cuyo programa literario, expuesto en *Los lanzallamas* (año 1931), excluía, notoriamente, toda vinculación con pre-

(5) Citado por RAUL LARRA, en *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires, 1956.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cursores. La experiencia teatral debió estimular, sin duda alguna, el ejercicio de una fantasía soterrada apenas en los primeros relatos novelísticos, y a partir de entonces, es fácil conjeturar que el autor debió advertir el riesgo de traicionar, por ese camino, su declarada voluntad de realismo. Ya en algunos de los cuentos incluídos en *El jorobadito* (1933) pueden señalarse rasgos que acusan un agudo forcejeo entre ambas tendencias. *La luna roja,* por ejemplo, intenta resolver con equilibrio una notable tensión entre la idea generadora del cuento, idea adscripta a una actitud de compromiso con la realidad del mundo circundante, y la fábula propuesta para su desarrollo. Arlt quiere denunciar el peligro de una nueva guerra, pero esta idea sólo se vuelve explícita al final de un relato verdaderamente alucinante. La fábula desborda la idea-núcleo del cuento, se afirma en la gradación de finos matices hasta que la atmósfera de terror irrumpe con la utilización de elementos tan insólitos como cargados de sugerencias. Por los efectos de estos recursos, el lector puede prever tanto el desenlace de una hecatombe cósmica como la consumación de un castigo apocalíptico. El elevar a esas dimensiones un hecho cuya naturaleza depende del esfuerzo de los hombres, desrealiza ese hecho, lo vuelve materia de sueño, de pesadilla, mitifica el horror y al mitificarlo lo cuelga sobre la cabeza de los hombres como un peligro desconocido que amenaza aplastarlos sin remisión.

En *El traje del fantasma,* relato de corte policial, Arlt propone un ingenioso expediente para abrir las compuertas de la fantasía, sin abjurar de su fidelidad al realismo. Gustavo Boer, protagonista del cuento, sale desnudo a la calle para simular un ataque de locura, y escribe un relato de los sucesos propio "de un imaginativo poético completamente normal". El ataque de locura y la redacción del relato son coartadas, ineficaces, por ocultar el asesinato de un marinero. Salvo esta nota aclaratoria del autor, la totalidad del relato (uno de los más extensos escritos por Arlt) refiere las peripecias del protagonista.

Gustavo Boer parece, en efecto, a través de muchas páginas, "un imaginativo poético completamente normal", y los sucesos extravagantes o maravillosos que refiere no pasan, con frecuencia, del nivel de las composiciones escolares corrientes: así la aparición de un barco fantasma con sus tripulantes, o la mención de personajes o países más o menos imaginarios, Gladira, Astapul, Pojola. Pero con no menor frecuencia, en la descripción de hechos y personas, la fantasía excede esos es-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quemas convencionales y postula, con notable eficacia, la existencia de mundos o parcelas de mundos imaginarios. Creo que en ningún otro momento de su obra Arlt se permitió mayores franquicias. Cumplido el requisito de atribuir el relato a un hábil simulador, justificado por la lógica interna que presupone ese punto de partida, Arlt se lanza a la tarea de inventar situaciones, lugares y personas sin otro motivo aparente que el mismo goce de la invención, o el menos verificable de proyectar fantasías significativas desde y para la historia personal, o el muy visible de favorecer ejercicios de estilo habitualmente vedados al cronista y al testigo de la opaca realidad. Repárese, por ejemplo, en el rodeo y las excusas con que Arlt introduce la descripción de una misteriosa ciudad:

"Mirando en derredor descubrí varios caminos trazados por la planta del hombre y todos en dirección a la cadenuela de montañitas; y, efectivamente, cinco días después de echar a andar por allí, sin percance digno de mención llegué a la ciudad de las orillas, cuyo nombre no se puede decir, porque es un secreto, y cuento lo que vi en estilo enfático, porque es esta una de las ciudades de las que únicamente se puede conversar con palabras escogidas y giros cuidadosos".

Arlt describe esa extraña ciudad, sus habitantes, sus costumbres, con un cuidado estilístico excepcional dentro de su obra. Desde luego, hay también aquí, como en cualquiera de sus páginas, combinaciones cacofónicas, durezas expresivas, repeticiones, pobreza de léxico, pero de lejos se advierte la voluntad de ajustar el lenguaje a la solemnidad del propósito anunciado. ¿Y puede ser casual este maridaje de tentación retórica, con el más neto desborde de fantasía en la obra escrita hasta entonces por Arlt? El gesto ornamental se corresponde exactamente con la ingravidez de las situaciones imaginarias.

El relato, sin embargo, no es siempre terso ni consecuente con la actitud suntuaria revelada en el estilo; por momentos aflora a la superficie del mismo un turbio regusto de humillación y fracaso, un golpe de onda que quiebra la ilusión, cuando la ilusión parece desasirse del contexto y segregar un mundo regulado con normas diferentes. Así ocurre cuando Gustavo Boer, en un punto de su viaje imaginario, se encuentra con siete hadas cuya belleza y generosidad perturban su alma. "Entonces las siete exclamaron nuevamente y con voces tan graduadas que parecían pertenecer a un coro:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

— Este es nuestro amigo? !Y ha llegado...; ha llegado cuando menos lo esperábamos!" "Y las siete, pasando su brazo sobre mi cuello, aguardaban en silencio mirándome fijamente, como si hubieran sido mis hermanas, y yo únicamente sentía un gran deseo de llorar y de llamarlas hermanas mías y no decir más nada y morir así para siempre".

Gustavo Boer siente la necesidad de corresponder a la generosidad de las hadas, y no disponiendo de lenguaje adecuado para comunicarse con ellas, acepta un violín que le ofrece una de las hadas, aunque "no conocía música, e incluso ignoraba cómo se esgrime el arco y se coloca la caja en el hombro". Pero Gustavo Boer, tocado por una magia desconocida, arranca al instrumento un caudal maravilloso de melodías. Las notas expresan el sentimiento de la amistad perfecta, la alegría flamante, la generosidad; las notas se entretejen y conjugan en una catedral de sonidos y pronto despiertan en el autor la ambición de elevar una de esas notas al cielo. Boer arranca ese milagro de la caja, y en ese preciso instante vio pintarse el espanto en el rostro de las hadas. Precedido de una infernal cáfila de personajes, se acerca el más horrendo de todos: "...una voz entre las jovencitas exclamó:

— Huyamos. Es el Rey Leproso.

Y yo, a pesar de mi uniforme de capitán de corbeta, eché a correr desesperadamente".

En 1935 Arlt escribió una serie de relatos, agrupados luego en volumen bajo el título de *El criador de gorilas* (1936). El deslumbramiento del paisaje africano, el colorido de sus ciudades, la seducción de sus leyendas impresionó tan vivamente al novelista que —circunstancia curiosa si la referimos a un testigo fiel de la realidad, tal como se manifiesta en las *Aguafuertes españolas,* escritas contemporáneamente— el novelista no vio, o no sintió la necesidad de transmutar en términos artísticos el abigarrado mundo africano sino en aquellos aspectos susceptibles de satisfacer el gusto por el color local o el mero vuelo de la fantasía. Cuentos como los titulados *Los bandidos de Uad-Djuari* y *Halid Majid el achicharrado,* no pasan de ser discretos entretenimientos pintorequistas; mientras que *Los hombres fieras* y *Odio desde la otra vida* sugieren fenómenos parapsicológicos comunes a la corriente literaria inspirada fundamentalmente en Poe.

Con posterioridad a la publicación de este volumen de cuentos, Arlt dedicó preferente atención a la literatura dramática, y ya señalamos de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

qué manera esa actividad estimuló su inclinación a incorporar elementos fantásticos a su mundo expresivo, y cómo la preponderancia de estos elementos convirtió a sus piezas dramáticas en "farsas", donde el límite entre la realidad y el sueño, entre lo serio y lo grotesto, entre lo documental y lo alegórico, se quiebra y se confunde permanentemente. Ya en *300 millones,* como después en *Saverio el cruel,* en *El fabricante de fantasmas,* en *Africa* y en *La fiesta del hierro,* los planos de la realidad y de la fantasía se desglosan y se enfrentan en un juego que a menudo ha sido llamado pirandelliano, con apelación a una analogía que aclara bastante la utilización de una técnica, pero que no indaga en las distintas motivaciones de uno y de otro autor. Con alguna reserva, puede suscribirse en este punto la opinión de Larra: "Pirandello niega o trata de escamotear la realidad objetiva, que existe independientemente de la conciencia, y pregona que la vida es un engaño, siendo imposible vivir fuera de las ilusiones; los protagonistas de Arlt al cabo de sus sueños están chocando con esa realidad que se aparece casi siempre brutal, terrible" (6). La fantasía, en efecto, puede colorear y enriquecer de posibilidades el mundo circundante, puede reducirlo a símbolos, transformarlo en sueño, pero la fantasía, en esa suerte de juego maniqueo con el mundo circundante, termina siempre por testimoniarlo con su propia derrota.

Esta tendencia del mecanismo fantasioso de Arlt cristaliza, notablemente, en uno de sus últimos relatos: *Viaje terrible* (7). Publicado en 1941, un año antes de la muerte del novelista, *Viaje terrible* debe destacarse, por varios motivos, como un texto digno de atención. Apenas citado por la crítica especializada, desgajado casi siempre de la consideración total de su obra, este relato aporta, sin embargo, elementos de indiscutible interés para la buena comprensión de las tendencias generales de la misma, y del rumbo que ellas tomaban al producirse la muerte del autor.

Viaje terrible puede definirse como expresión neta del género fantástico. A diferencia de tentativas anteriores, Arlt no se preocupa de partir de una situación real o comprometida con la realidad, para injer-

(6) Raul Larra, *op. cit.*

(7) *Viaje terrible. Relato inédito,* Colección Nuestra Novela, Año I, Núm. 6, Buenos Aires, 1941. No ha sido incluido en las *Novelas completas y cuentos.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tar después en ella los elementos imaginarios, sino que invierte los términos, parte de una situación imaginaria y usa luego los elementos de la realidad para confrontarlos con aquella. El "viaje terrible" es el de los pasajeros del *Blue Star*, buque que zarpa del puerto chileno de Antofagasta y que sufre, en plena travesía, los efectos de un megasismo, curioso fenómeno descripto en los manuales de geología como fractura de las fosas oceánicas. El megasismo produce un gigantesco remolino que atrapa a las naves y las conduce, inexorablemente, a la destrucción. Este punto de arranque, con su pizca de ciencia ficción, sirve para crear un clima en el que lo extraordinario e inverosímil adquieren la gravitación de sucesos reales y corrientes. Con escasa felicidad, Arlt pretende graduar un ritmo de suspenso cinematográfico, para lo que recurre tanto al inquietante don profético de algún pasajero, como a la simple combinación de supersticiones y cábalas populares. Adelanta, asimismo, con referencias parciales, el desenlace de la tragedia, y estas primicias contribuyen, sí, con eficacia, a la creación de esa singular atmósfera de terror que suscita la presencia de lo ominoso.

Junto a la voluntad de escribir un extenso relato con los recursos y los elementos característicos del género fantástico, debe señalarse que Arlt intenta desplegar una vasta alegoría, en la que un grupo de personas, con una evidente simbología de clases, instituciones, creencias y razas, representa a la Humanidad en trance de vivir una situación límite. Un millonario peruano, el hijo de un emir árabe, algunas familias inglesas, una vieja anglicana, un aristócrata arruinado, un pastor metodista y su esposa, un falso médico, un pintor mejicano, un diplomático japonés, un contrabandista, una feminista sueca, constituyen el complejo elenco que reabre el universal debate sobre el amor, la religión, la moral, el poder. Cuando se oye el rugido de la catarata oceánica, la proximidad segura de la muerte toca en cada uno de los personajes la consistencia de su propio repertorio de respuestas: el reto pagano, la desesperación animal, el consuelo religioso, la conformidad, el simple aturdimiento.

En esta pretensión alegorizante hay que advertir el extremo de una actitud muy desarrollada por Arlt en sus incursiones por el género dramático. También de la experiencia teatral parece proceder el tono de farsa que acompaña la totalidad del relato y que arroja ambigüedad sobre cualquier perspectiva que se elija para dotar de un sentido determi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nado al despliegue alegórico. El *Viaje terrible* es entonces una fantasmagoría, un sueño o pesadilla que agrupa, en asociaciones más o menos libres, imágenes cuya vinculación con los soportes reales es objeto de adivinación antes que de análisis. Con todo, y en lo que interesa de cerca a mi propósito, es importante destacar que en la fantasmagoría desbordada del relato, entre símbolos y asociaciones de ambiguo contexto, irrumpe la proyección de fuertes contenidos autobiográficos.

El protagonista de *Viaje terrible* relata en primera persona las peripecias del *Blue Star*, y presenta a cada uno de los pasajeros del mismo. Casi al promediar el relato se refiere a Annie, mujer de la que se enamora y con la que proyecta un viaje a China:

"Annie en cambio me abría las puertas de otro mundo más allá en el Oeste. Yo desconocía el idioma de aquel mundo amarillo y curvado, pero esto no era lo grave, lo grave consistía en que yo carecía de una profesión, lo cual me ponía en inferioridad de condiciones frente a Annie. Esta incapacidad podía transformarse en el eje de nuestra futura desdicha.

Dije anteriormente que Annie era ingeniero-químico y esta referencia puede carecer de importancia cuando los informados carecen de conocimientos científicos que le permitan apreciar cuánto trabajo y estudio se requiere para alcanzar este título. Annie era un sabio o poco menos que una sabia. Su especialidad eran los coloides, y dentro de los coloides, la goma, es decir, el caucho, o mejor dicho, el látex. A lo que parece, Annie había descubierto un procedimiento para evitar que la deshidratación del látex provocara su coagulación, lo que le permitiría efectuar poco menos que una revolución en la industria de los tejidos engomados, o mejor dicho, a mi entender, en la industria de los impermeables. Annie me hablaba constantemente de la revolución o ruina que les acaecería a los fabricantes de impermeables en cuanto su invento se pusiera en marcha".

Más adelante el médico le asegura que Annie está loca, turbada mentalmente por la muerte de su único hermano, un ingeniero-químico que sufrió un accidente en un laboratorio. Pero el relator se resiste a aceptar el peso de tamaña confidencia: "Ninguno de los juicios, de las palabras, de las actitudes de miss Annie revelaban a una persona que sufre trastornos mentales. En cuanto a su invento para perfeccionar la industria de las telas engomadas, aunque parezca disparatado a simple vista, no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lo es en modo alguno, ya que la industria de la tela engomada técnicamente ha sufrido considerables transformaciones desde sus comienzos, y estas transformaciones fueron obras de inventores desconocidos, pero que en sus momentos ganaron abundantes sumas de dinero".

La invención atribuída a Annie se corresponde casi exactamente con la fórmula experimentada por Arlt en los mismos días en que escribe el relato. En lugar del engomado de impermeables, Arlt probaba el engomado de las medias, con un procedimiento que garantizaría su transparencia y multiplicaría el promedio de duración de las medias corrientes. En una carta dirigida a su hija Mirta, asegura que su invento pronto se realizará en escala industrial y descuenta el buen éxito del mismo. Mirta Arlt, comentando la correspondencia enviada por su padre entre 1941 y 1942, dice que el novelista estaba muy entusiasmado con su invento y "creía que eso lo convertiría en hombre independiente y rico. Pensaba que, al fin podría dedicarse a escribir lo que le viniera en ganas" (8).

Esta confianza se trasvasa al relato como proyecto de un viaje a China, país desconocido cuya simple mención abre las instancias de lo utópico; pero esa misma confianza, al excederse en su dominio, provocará la reacción de un mecanismo hondamente polarizado. La exaltación de la fantasía provoca la humillación por la fantasía. Y así será primero la sospecha, y luego la completa certidumbre de que Annie está loca. La fantasía del viaje a China, de la riqueza, de la aventura, de la disponibilidad, era la fantasía de un loco. La flotilla de aviones que aparece en el momento oportuno para salvar a los sobrevivientes de la catástrofe próxima, sorprende al relator sentado, "tristemente en la orilla de la litera". Luego desciende por una escalerilla hasta un bote: "Yo iba junto a mi muchacha como un muerto'" (9).

Tal vez no pueda citarse otro texto de Arlt en el que aparezca el funcionamiento del mecanismo fantasioso, tan nítidamente, como en su último invento novelístico. *Viaje terrible* condensa, en este sentido, los

---

(8) Recuerdos de mi padre, en *"Ficción"*, Núm. 15, Buenos Aires, 1958.

(9) No parece irrelevante el hecho de que el novelista atribuya a una mujer la manía inventiva y que identifique esa propensión con la locura. Tampoco puede pasar inadvertida la circunstancia de que la mujer viva su locura casi por delegación: el trauma por la muerte de su hermano inventor.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rasgos y el modo de operar de la fantasía del escritor: una pantalla de proyección sobre la que se recortan mundos ilusorios, estrictamente vinculados a experiencias personales; mundos ilusorios que apuntan, a veces, a satisfacer situaciones compensatorias, pero que casi siempre concluyen por soldar un circuito de tipo masoquista en el que la humillación y el sentimiento de culpa suceden, necesariamente, a la exaltación fantasiosa.

La obra de Arlt, tan fuertemente impregnada de contenidos autobiográficos, permite interceptar con bastante facilidad, el pasaje de determinadas experiencias personales a su versión literaria. Puede así reconocerse la ingerencia de los elementos fantásticos y establecer sus vínculos psicológicos con el creador. Una dificultad mayor implica ponderar el modo cómo la fantasía interfiere en la percepción de la realidad, cuando la voluntad expresa del autor ha sido percibida como un testigo, como un observador crítico, razonador, objetivo. *Los siete locos* y *Los lanzallamas* manifiestan un abierto conflicto entre el narrador, apegado a una crónica insobornable de los hechos, y el mundo anímico de casi todos los personajes, bullente de proyectos utópicos, de obsesiones, de meras fantasías. En *El amor brujo,* el narrador dedica pasajes enteros al registro minucioso de la pequeña burguesía urbana, tal como se manifiesta en el Buenos Aires de 1930, mientras Balder, el protagonista, soñaba con "realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos, recorridos internamente de trenes eléctricos. La confrontación de este tipo de fantasías con la realidad, convierte a Balder en un fracasado, en un tránsfuga de la existencia, materia disponible para cualquier aventura, para el necesario naufragio en la abyección y en el absurdo. Un tajante deslinde parece marcarse entre el punto de vista del narrador y la virtualidad de los personajes que deambulan siempre como seres humillados, como víctimas de sus propias ilusiones, y en ese deslinde debe señalarse la presencia de un fuerte mecanismo fantasioso que sirvió a los intereses del escritor y del hombre, y que concluyó convirtiendo al escritor y al hombre en sus víctimas propiciatorias ([10]).

([10]) Contrariamente a lo que sostiene Zum Felde (*Indice crítico de la literatura hispanoamericana,* t. II), la fantasía aumentó con el transcurso de los años su ingerencia en el proceso creador de Arlt. Las obras dramáticas, el volumen entero de El *criador de gorilas,* y el *Viaje terrible,* escrito un año antes de su muerte, no estimulan dudas al respecto.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TEMAS Y DIRECCIONES FUNDAMENTALES DE LA PROMOCION POETICA DEL 40

por CARLOS RAFAEL GIORDANO

I

El más generalizado esquema de la poesía argentina moderna establece para la misma tres momentos fundamentales: el modernismo, el ultraísmo y el neorromanticismo. A continuación este esquema suele diluirse en un vago apartado que incluye, sin mayor orden, a las "últimas promociones". Panorama, informes, antologías, estudios literarios e historias de la literatura disienten, a veces, en las denominaciones, cambian de lugar algún poeta, modifican las fechas fundamentales o interpretan de desigual modo el sentido de tales supuestos movimientos, pero, en lo esencial, comparten la convicción de que la poesía argentina desde Lugones ha seguido un desarrollo progresivo cuyo mecanismo se explica por la sucesiva oposición generacional.

Se señala así, con casi completo acuerdo, la existencia de una generación poética que comienza a manifestarse alrededor de 1935 y cuya actividad colectiva debe considerarse concluída en 1945 aproximadamente. El núcleo central de esta generación estaría formado por poetas nacidos entre 1916 y 1919, a los que se incorporaría un grupo de mayores nacidos entre 1903 y 1915, y otro de más jóvenes, los llegados a este mundo entre 1920 y 1927 (1). La fecha clave para este ordenamiento

(1) Cf. César Fernández Moreno, *La cuestión de las generaciones* en *El 40*, nº 3, Bs. As., invierno de 1952; y *La poesía argentina de vanguardia* en *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta, T. 4, págs. 606 y ss., en especial pág. 613.

Nacieron en 1903: Vicente Barbieri y Silvina Ocampo; en 1907: Jorge Enrique

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

generacional es 1940, año en que se publica la revista *Canto,* en que el primero de los premios "Martín Fierro" corresponde al *Libro de poemas y canciones* de Juan Rodolfo Wilcock y los premios municipales al mismo Wilcock y a César Fernández Moreno. Por otra parte, cierto tono, cierta actitud común a los poetas de esta generación del 40, ha permitido definirla como neorromántica, sin perjuicio de tenerla al mismo tiempo por la segunda generación vanguardista argentina.

Sorprende cuanto ha preocupado a estos poetas y a sus críticos el problema de si constituyen o no una generación. Ya en 1940 Luis Emilio Soto y Eduardo Calamaro escribían en sentido afirmativo, mientras Carlos Alberto Alvarez y Juan G. Ferreyra Basso se inclinaban a considerar el movimiento como la continuación —ganando en hondura o altura— de la labor iniciada por los poetas de la generación anterior (²). Novión de los Ríos, más radical, niega toda otra generación anterior a ésta: los poetas del 40 serían entonces la primera verdadera generación en la poe-

---

Ramponi; en 1910: César Rosales, Juan G. Ferreyra Basso, Enrique Molina y Javier Villafañe; en 1911: Miguel Angel Gómez; en 1913: Eduardo Jorge Bosco, Martín Alberto Boneo y Horacio Ponce de León; en 1914: Juan Solano Luis; en 1915: León Benarós, Juan Enrique Acuña y Miguel D. Etchebarne; en 1916: Daniel J. Devoto, Roberto Paine, Basilio Uribe, Jorge Calvetti, Mario Binetti; en 1917: Carlos Alberto Alvarez, Alfonso Sola González, Eduardo S. Calamaro, Juan Carlos Clemente y Guillermo Etchebehere; en 1918: Ana María Chouhy Aguirre, Alberto Girri, Eduardo A. Jonquières, José María Fernández Unsain, Héctor Villanueva, Manuel J. Castilla, Raúl Amaral y Antonio Esteban Agüero; en 1919: Juan Rodolfo Wilcock, Alberto Ponce de León y César Fernández Moreno; en 1920: José María Castiñeira de Dios, Olga Orozco, Angel Mazzei; en 1921: Gregorio Santos Hernando y David Martínez; en 1922: María Luisa Rubertino; en 1923: María Granata; en 1924: Ana Teresa Favani Rivera, Joaquín O. Gianuzi y María Isabel Orlando; en 1925: Horacio Armani; y en 1927: Osvaldo Rossler.

No incluyo, como lo hace C.F.M., a María Elena Walsh, nacida en 1930; reduzco, pues, su grupo de los más jóvenes neorrománticos.

(²) Luis Emilio Soto, *Consideraciones al margen del premio Martín Fierro* en *Argentina Libre,* Nº 8, Bs. As., 25 de abril de 1940; y *El sentido de la soledad y comunidad en los nuevos escritores del interior* en *Argentina Libre,* nº 10, Bs. As., 9 de mayo de 1940. Eduardo Calamaro, *Una nueva generación de poetas* en *Columna,* Bs. As., abril-mayo de 1940. Carlos Alberto Alvarez, *Carta abierta: "Canto" se define y nos define* en *Argentina Libre,* nº 20, Bs. As., 18 de julio de 1940. Juan G. Ferreyra Basso, *Nuevo poetas argentinos* en *Conducta,* nº 12, Bs. As., junio-julio de 1940.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sía argentina (3). Juan Enrique Acuña, con mayor prudencia, soslaya el problema advirtiendo que el movimiento "no será considerado como producto de una generación determinada"; indudablemente utiliza el término en su más reducida significación cronológica (4). Por último, César Fernández Moreno, convertido en el principal historiador y crítico del 40, no vacilará en sostener reiteradamente que los poetas agrupados alrededor de esa fecha forman una generación en cuanto cumplen todas las exigencias que los teóricos de la literatura han formulado al respecto (5).

Este afán por constituir una generación no es nuevo en la literatura argentina; bastaría recordar a los escritores agrupados alrededor de la revista *Martín Fierro* o la desdichada pretensión de Arturo Cambours Ocampo con su "novísima generación". No es el caso discutir aquí las ventajas o desventajas de semejante método histórico, pero creo que su entusiasta aplicación por parte de varios de nuestros críticos e historiadores de la literatura no ha conducido a resultados positivos. En efecto, establecer ordenamientos generacionales particulares —para la poesía, por ejemplo— conduce a la afirmación implícita de una independencia de los géneros literarios que vendrían así a desarrollarse según leyes propias e intrínsecas. Tal división es absolutamente artificial y su consecuencia más directa la ruptura del concepto de época ante la evidencia de que las generaciones de poetas y novelistas no coinciden ni en el tiem-

---

(3) Novión de los Ríos, *Una generación de poetas argentinos* en *Sur*, nº 84, Bs. As., setiembre de 1941.

(4) Juan Enrique Acuña, *La nueva poesía argentina* en *Humanidades*, T. XXIX, La Plata, 1944.

(5) César Fernández Moreno, *Informe sobre la nueva poesía argentina* en *Nosotros*, 2ª época, nº 91, Bs. As., octubre de 1943; *Poesía argentina desde 1920* en *Cuadernos Americanos*, nº 5, México, 1946; *La cuestión de las generaciones; Introducción a Fernández Moreno*, especialmente capts. VIII y X; *La poesía argentina de vanguardia; Introducción a Macedonio Fernández*, pág. 11.

V. también: Héctor P. Agosti, *Sobre una nueva generación de poetas* en *Orientación*, nº 155, Bs. As., 13 de junio de 1940; Martín A. Boneo, *La generación poética del "cuarenta"* en *Cultura*, nº 2, La Plata, 1949; León Benarós, *La generación de 1940* en *El 40*, nº 1, Bs. As., primavera de 1951; Alberto Ponce de León, *Sobre la realidad de la generación del 40*, nº 6, Bs. As., invierno de 1853; Romualdo Brughetti, *Carta sobre la promoción de 1940. La década 1940-1950* en *Universidad*, nº 42, Sta. Fe, octubre-diciembre de 1959; E. J. M., *Jorge Calvetti, la generación del 40 y su propia poesía* en *La Nación*, Bs. As., 4 de abril de 1962.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

po ni en sus actitudes, o sólo lo hacen muy parcial y espaciadamente. Lo que, en suma, es negar el concepto de ambiente o experiencia generacional que es uno de los imprescindibles presupuestos del método. Si, por el contrario, se pretende establecer unidades generacionales que no admiten campos especializados, las ventajas didácticas del método no compensan ni la cantidad de hechos y obras que se ve obligado a dejar de lado, o sin explicación suficiente, ni esos períodos de transición, también bastante inexplicables, a que debe recurrir con demasiada frecuencia. Las dificultades pueden superarse volviendo siempre a una realidad histórica concreta frente a la cual reacciona la generación, pero entonces ¿para qué el método generacional? Si la época es el condicionante, lo razonable es buscar en el análisis de esa realidad la razón de los cambios en la literatura y el sentido de la variedad y contradicción de sus manifestaciones. Por supuesto que la propia literatura también forma parte de la realidad histórica condicionante. Se me objetará que razonando de esta manera no hago otra cosa que transferir el problema a los cambios históricos, al fin tan inexplicables como los de la literatura. La objeción es ingenua porque lo que se busca es comprender y explicar los hechos literarios aunque en última instancia aquello de que me sirvo para explicarlos quede a su vez inexplicable. Sin contar que el problema de hipotéticas leyes históricas no afecta la verdad de lo que la historia me ofrece como ya acontecido.

El método histórico de las generaciones no supera el nivel de una simplificación en la dialéctica de la historia, de tal modo que: o se aplica de manera demasiado abierta perdiendo así sus ventajas de ordenamiento; o se aplica con estrictez, en cuyo caso son demasiados los hechos que debe excluir de su atención. En el mejor de los casos es un círculo vicioso que vuelve sobre la compleja realidad condicionante, limitándose entonces a demostrarnos que hombres de la misma edad no pudieron dejar de sentir las mismas cosas, aunque no reaccionan de la misma manera, mientras hombres de otra edad sí lo hicieron. Evidentemente no nos ayuda así a comprender demasiado (6).

---

(6) Sobre el método histórico de las generaciones, V.: JULIÁN MARÍAS, *El método histórico de las generaciones;* JULIUS PETERSEN, *Las generaciones literarias* en *Filosofía de la ciencia literaria* por E. Ermatinger y otros; PEDRO SALINAS, *Literatura española siglo XX*, cp. *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98;* CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *La cuestión de las generaciones;* EMILIO CARILLA, *Literatura argentina 1800-1950 (Esquema generacional).*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Volviendo al objeto de estas páginas, comprobamos que el movimiento neorromántico estaría constituído por las obras de poetas nacidos entre 1903 ó 1907 (Barbieri y Ramponi) y 1925 ó 1927 (Armani y Rossler), de lo cual resulta una diferencia de edad entre sus componentes extremos de veinte años aproximadamente; diferencia sin duda excesiva para la idea de generación que nuestros críticos, siguiendo a Ortega y Gasset, han elaborado. Consecuentemente, preferiré manejarme sobre la base de que en un período de tiempo más o menos extenso un grupo de poetas revela una actitud común, muestra una semejante visión del mundo y se expresa con recursos no esencialmente disímiles. Este grupo de poetas no constituye la totalidad de la poesía argentina del momento, pero significa un cambio o variante respecto de la anterior, lo cual le asigna valor histórico aunque no necesariamente estético (7). "Promoción poética" entendida en este sentido, y sin supeditación a la fatalidad biológica del nacimiento, es una denominación mucho más flexible y útil ya que parte nada más de las concretas manifestaciones literarias y fija un objeto definido de estudio que no sólo en nada se opone a una última explicación de conjunto sino que contribuye a ella.

Las fechas —1935-1945— en que se desenvuelve la actividad concordante de estos poetas, han sido correctamente fijadas. Se deducen claramente de las revistas y libros publicados en esos años y permiten encuadrar la promoción del 40 dentro de un particular período de nuestra historia: el que media entre el golpe militar de Uriburu y las manifestaciones populares de 1945, reveladoras de un nuevo estado de cosas. Cabe formular, sin embargo, dos observaciones. La antología "generacional" —*Poesía argentina (1940-1949)* de David Martínez— es tardía en su aparición; se termina de imprimir el 30 de setiembre de 1949, mientras que el 30 de abril de 1948 lo había sido la de Becco y Svanascini, *Diez poetas jóvenes,* que a pesar de no querer enfrentar visiblemente a los poetas seleccionados (nacidos, por otra parte, entre 1913 y 1925) con los de la promoción de 1940, no por eso deja de mostrar un tipo diferente de creación artística que constituye una reacción contra el neorromanticismo. En otras palabras, la antología de Martínez no tiene el mismo valor que la de Vignale y César Tiempo. Mientras la *Exposición de la actual poesía*

(7) Valor "estético" entendido en un sentido perspectivista. Cf. Arnoldo Hauser, *Introducción a la historia del arte,* pág. 21.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

argentina (1922-1927) nos ofrece un cuadro casi completo de la poesía predominante en esa época, *Poesía argentina (1940-1994)* sólo refleja un aspecto parcial correspondiente al auge del neorromanticismo algunos años antes y a sus continuadores en esa sola dirección. Unicamente el nombre de Girri es común en ella y en *Diez poetas jóvenes.*

La segunda observación que quería formular se refiere a la aún más tardía aparición de la revista *El 40* (seis números desde la primavera de 1951 al invierno de 1953), en una fallida tentativa por hacer coincidir las diversas especies neorrománticas con "lo universal e intemporal del arte", a la par que asegurar "la continuidad histórica de la Poesía" entre nosotros (8). Una revista, por lo tanto, que nos interesará nada más que como un intento por probar con seis o siete años de atraso la existencia de "la posible generación poética que da nombre a la publicación" (9). Baste recordar que en noviembre de 1953 se publica *Poesía argentina moderna,* antología también de Becco y Svanascini, francamente antirromántica y en la que hallamos, sobre un total de diecinueve, seis poetas que figuraron entre los de la promoción del 40. En conclusión, ni la antología de David Martínez, ni la revista *El 40,* deben llevarnos a prolongar más allá de 1945 la duración, como tal, de esta promoción poética.

Llegamos ahora a la cuestión medular de este análisis. César Fernández Moreno, en especial, considera a la promoción neorromántica, "la segunda generación vanguardista" (10). Tal afirmación es consecuente con aquella otra suya de que "el sencillismo se define como escuelas prevanguardista" (11). El punto es escabroso. Del uso demasiado lato de los conceptos "romanticismo" y "vanguardismo" han surgido confusiones tan grandes que hoy es casi imposible saber con precisión qué quiere designarse con estos nombres. Particularmente, romanticismo ha venido a ser la denominación de una actitud permanente del espíritu humano, más visible y dominante en ciertos períodos que en otros: así, romanticismo medieval y romanticismo isabelino. Con pleno derecho, se me ocurre, podría hablarse de romanticismo en la escultura helenística y estoy seguro

(8) *Herencia y continuidad* en *El 40,* nº 3, Bs. As., invierno de 1952, pág. 43.
(9) *El 40,* nº 3, pág. 53.
(10) V., sobre todo, *La poesía argentina de vanguardia,* págs. 613, 653 y 654.
(11) *Introducción a Fernández Moreno,* pág. 179.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que en el arte egipcio algún período merecería también el nombre de romántico. Extremando esta concepción no hay época que no revele ciertos rasgos románticos.

Conviene, pues, dejar claramente establecido si vamos a referirnos al romanticismo como categoría universal o si con esa designación entendemos una precisa época y su estilo característico. Sin perjuicio, claro está, de considerar con cautela su influencia, la pervivencia posterior de algunas de sus formas e inclusive las aparentes tentativas de retorno a sus modos fundamentales.

En segundo lugar, es posible ver en el surrealismo y el existencialismo las últimas consecuencias del movimiento iniciado en Alemania a fines del siglo XVIII con el "Sturn und Drang"; de manera tal que todo el arte desde entonces hasta mediados del siglo XX formaría un único movimiento antirracionalista en su esencia. Así las cosas, "neorromanticismo" y "vanguardia" no son conceptos necesariamente contradictorios.

"Romántico" como categoría universal y "romántico" como nombre de una época determinada; "vanguardia" como una de las formas del romanticismo y "vanguardia" como el nombre general de determinadas escuelas, en algún aspecto al menos, antirrománticas. La opción no es equivalente aquí a optar entre lo verdadero y lo falso; todo dependerá de la especial perspectiva que adoptemos. Personalmente prefiero usar estos conceptos con la mayor restricción, por juzgar que la opuesta manera involucra un deslizarse hacia la abstracción que en nada favorece el entendimiento profundo de lo que, en última instancia, es singular. Un equilibrio —tal vez difícil de alcanzar, pero fructífero— entre no olvidar la unicidad de la obra de arte y aceptar la necesaria generalización que a la historia y la crítica como disciplinas les es indispensable.

Creo que nada resume mejor al romanticismo que el siguiente juicio de Arnold Hauser sobre los intelectuales románticos: "Su sentimientimiento de 'inutilidad' se expresa en numerosas formas de huída: en la huída al pasado y a la utopía, al inconsciente y a lo fantástico, a lo angustioso y cargado de misterio, a la infancia y a la naturaleza, a sueños y anormalidades psíquicas, en suma, a formas de vida y comportamientos que respondían a su deseo de irresponsabilidad y que les liberaban del sentimiento de su derrota" ([12]). Tenemos, pues, que el sentido de

([12]) Op. cit., pág. 94.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la historia y de la naturaleza propio del romántico es una consecuencia de su desarraigo y su nostalgia, los que, a su vez, provienen de la conciencia de su inutilidad y fracaso; desavenido con su propio tiempo, el temor y la fuga son el sentimiento y la actitud que lo definen. Pero el romanticismo no se agota en su irrealismo y su antirracionalismo, sino que crea "una psicología característica completamente dedicada, no tanto a superar el problema, como a vivirlo intensamente en su misma insolubilidad" ([13]). Lo típicamente romántico es la contradicción entre una aspiración a valores superiores y la convicción de su derrota; entre un anhelo de absoluto y la tremenda importancia que concede a lo contingente; entre su exaltado subjetivismo y el impulso místico a desvanecerse en el todo. Tan sólo Alemania, en contraste con el sensualizado romanticismo francés, parece alcanzar la solución en un idealismo que significa el punto máximo de la huída del presente y la pérdida del mundo ([14]). Como anota Hauser, si el romanticismo adopta una posición, llega a ella "por un camino caprichoso, irracional y nada dialéctico"; en suma, su posición resulta ajena por completo a la realidad ([15]).

Ahora bien, que todo el arte moderno procede del romanticismo, como el romanticismo procede de la ilustración, es cosa indudable; lo que no es indudable es que todo el arte moderno sea típicamente romántico; ni siquiera que sus características primordiales sean las del romanticismo. Algunos elementos, definitorios en éste, se conservan en los movimientos de vanguardia, pero puede ocurrir que ya no sean tan definitorios. Además, una diferencia de grado constituye, a partir de cierto extremo, una diferencia de naturaleza. Los movimientos posteriores al romanticismo se orientan en dos principales direcciones, pero no es fácil establecer cuáles son esas dirección ni a cuál pertenece cada uno de ellos. "Terroristas" y "retóricos" para Jean Paulhan, los que parten de la "experiencia de la cultura" y los que lo hacen de la "experiencia de la pura y primaria existencia" según los conceptos de Friedrich Gundolf, escuelas "hiperartísticas" y escuelas "hipervitales"

([13]) Ugo Déttore, *Romanticismo* en *Diccionario Literario* de González Porto-Bompiani, T. 1, pág. 487.

([14]) Cf. Ugo Déttore, *op. cit.*, págs. 485 y ss.

([15]) *Historia social de la literatura y el arte*, págs. 879.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en la división de César Fernández Moreno ([16]), siempre encontramos subrayada una dicotomía estilística que en las obras suele darse con las combinaciones más contradictorias.

El simbolismo es un movimiento espiritualista e irracionalista; para él carece de valor la realidad empírica y la función de la poesía consiste en expresar un conjunto de relaciones y significados no aprehensibles por la razón y sólo expresables por un uso distinto del lenguaje. El valor de un símbolo está en relación directa con las múltiples e inagotables posibilidades de su interpretación, pero los símbolos guardan en sí y entre sí el orden de un nuevo y perfecto universo. El carácter de "creación" y no de "expresión" de su poesía lo opone fundamentalmente a la emoción y al confesionalismo románticos. Lo fundamental del simbolismo es su carácter de no espontáneo, su intelectualismo irracionalista. Cuando Mallarmé habla de "dar paso a la iniciativa de las palabras" debe entenderse, más que el abandono a la espontaneidad de una corriente de imágenes por parte del creador, la necesidad de que esas palabras, dispuestas según esa especial lucidez del poeta, constituyan para el lector la única realidad; ellas van creando un mundo ya inmanejable por el creador y al que el lector debe abandonarse en un acto que es, a la vez, creación, pues nada le es dado sino sugerido y es él quien en la multiplicidad del símbolo intuye un absoluto ideal y atemporal. Que Mallarmé no supiera adónde lo conduciría la primera línea del poema implica la renuncia a un significado elegido a priori, pero de ninguna manera la renuncia a una conciencia artística, vigilante sobre las posibilidades mismas de la palabra. El simbalismo es la expresión de un hondo desarraigo, pero su frustración y fracaso no es tanto la causa de ese desarraigo como la consecuencia de su derrota artística al serle imposible la creación total e imposible la anulación del hombre para convertirlo en un creador sólo existente en la propia creación.

En la misma línea "formalista" del simbolismo podemos ubicar al cubismo, al constructivismo, al creacionismo e inclusive al ultraísmo. Todos estos movimientos se apartan de la realidad, pero de la realidad

([16]) J. P., *Les Fleurs de Tarbes* y F. G., *Goethe*, ambos citados por A. HAUSER, *Hist. soc. de la lit. y el arte*, págs. 1270 y 1272; C. F. M., *Introducción a la poesía*, págs. 55 y ss.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

considerada como naturaleza; todos ellos deforman los objetos naturales y aspiran a crear un mundo independiente de esa realidad. Sin embargo, advierto su fundamental oposición al simbolismo en el hecho de que mientras este último afirma una trascendencia, que podemos calificar de vacía, pero que implica de alguna manera una concepción platónica del mundo, los cubistas y las diferentes escuelas constructivistas son inmanentistas. El cubismo y el constructivismo por la deformación de la realidad crean un mundo artificial que, a la par que independiente de la realidad, sólo atestigua la posibilidad de nuevas combinaciones y la libertad y capacidad del hombre para realizarlas, sin negar por eso la realidad esencial de los objetos; es más, en gran medida la afirman en cuanto lo que combinan, según rigurosas leyes que su libertad ha concebido, son justamente las elementales formas últimas de esos objetos reales. Desde una perspectiva, resultaría más lógico agrupar al cubismo y al constructivismo en la misma línea del futurismo, el expresionismo y el surrealismo, y no con el simbolismo. Desde otra, es indudable que se oponen, pues el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo destruyen la forma en un decidido afán expresivo y testimonial. Los verdaderos continuadores del simbolismo son escritores como Paul Valéry, T. S. Eliot y R. M. Rilke. Están tan ligados como el simbolismo a una tradición cultural y su fundamento y punto de partida "es siempre una idea, un pensamiento, un problema" (17). Frente a ellos están los rebeldes contra todo un orden constituído; tanto los creadores de nuevas realidades según estrictas leyes propias, como los destructores en nombre de lo elemental e instintivo o en nombre de la velocidad y la máquina.

Sin negar que el romanticismo ha continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte" (18), cabe ver, sin embargo, a los movimientos que le sucedieron como distintas reacciones, en los más variados sentidos, contra el propio romanticismo. Hauser deja abierta esta posibilidad al afirmar que la permanencia del romanticismo es semejante a la del "naturalismo del gótico o el clasicismo del Renacimiento" (19). Es decir, que en el arte moderno actúan factores "permanentes" contradictorios.

---

(17) A. Hauser, *Hist. soc. de la lit. y el arte*, pág. 1273.
(18) A. Hauser, *Hist. soc. de la lit. y el arte*, pág. 882.
(19) *Hist. soc. de la lit. y el arte*, pág. 881.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Hemos llegado al punto en que es posible asegurar que la literatura posterior al romanticismo, desde el parnasianismo al surrealismo, es "neorromántica" y "antirromántica" a la vez, o una de las dos cosas conforme al especial punto de vista que adoptemos. La conclusión es correcta pero no satisfactoria, y mucho menos: útil. Ocioso sería discutir qué línea —la formalista hiperartística o la antiformalista hiperartística o la antiformalista hipervital— mantiene más vivas las vetas románticas como para ser definida y calificada de neorromántica. Como ya dijimos, la ubicación de las distintas escuelas en una u otra línea es, también aquí, relativa a la elección de un particular ángulo de análisis.

Creo, por lo tanto, que hay que limitar la calificación de romántico a un movimiento preciso cuyos orígenes no corresponde fijar ahora pero que provisionalmente pueden señalarse en Inglaterra y Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidentes con el advenimiento de la moderna burguesía; este movimiento, a cuyas principales características hemos aludido, debe darse por concluído cuando el realismo en la novela, el impresionismo en la pintura y el simbolismo en la poesía, por ejemplo, denuncian una distinta actitud y una distinta visión del mundo. Cronológicamente, la difusión de los movimientos desde sus centros originarios a la periferia, crea disparidades aparentes que conviene estudiar en cada caso teniendo en cuenta múltiples factores particulares. A nada conduce el estudio de la literatura posterior al romanticismo fijando como primer criterio metodológico su vinculación a éste. Me permito aclarar que no se trata de proscribir tal criterio, sino solamente de tenerlo por muy relativo.

En segundo lugar, comprendo por vanguardia, en literatura, cuatro escuelas —el cubismo, el dadaísmo, el futurismo y el primer surrealismo— y sus derivados directos más o menos importantes, más o menos transitorios. Para obviar una ardua discusión y en gracia a la brevedad, incluyo en la denominación general de cubismo literario al creacionismo y el ultraísmo (sepan perdonarme Guillermo de Torre y Antonio de Undurraga). A todas ellas les es común la violencia de su actitud rebelde, su extremo afán renovador, su decidida inclusión en gran escala de lo "feo" —al menos lo feo en el sentido tradicional— como valor y su sistemática y programática exclusión de todo subjetivismo y de toda efusión sentimental. Nunca como en estos movimientos se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

había hecho tan necesaria la ruptura, por inútiles y falsificadoras, de las formas tradicionales y nunca, tampoco, se logró romperlas y deformarlas tanto, como ahora. Marcan una situación límite de la poesía y hoy puede afirmarse que ya no constituyen "la última palabra": su amoralismo y su desprecio por la comunicación contrastan con la creciente actitud ética y de mensaje de la literatura actual, ya sea en el sentido social marxista o en el cristianismo. En su relación con la realidad, la vanguardia literaria debe considerarse como un esfuerzo de exasperada revalorización de lo real o mejor, de ampliación de lo real por la inclusión de campos tenidos antes por irreales. Por último, y por sobre todo, lo que caracteriza a estas escuelas y permite agruparlas bajo el nombre de vanguardistas, es lo que yo llamaría: su carácter experimental.

Concluyendo, "neorromanticismo", como un posterior brote de la actitud y formas típicamente románticas, como algo semejante aunque no igual —no podría serlo— al romanticismo, y "vanguardismo" son términos excluyentes. La promoción poética del 40, pues, o es vanguardista o es neorromántica. En otras palabras, aunque participe de ambas actitudes, una de ellas será definitoria, una de ellas por más típica servirá para calificarla. Tal vez, ninguna. Eso es, justamente, lo que veremos a continuación, analizando los temas y direcciones fundamentales de esta promoción.

II

Más de setenta nombres de poetas ([20]) se mencionan en antologías, ensayos e historias de la literatura, como formando parte o estrechamente vinculados a la promoción poética del 40. No me es posible comprobar si la ubicación es correcta en todos los casos, ni analizar la obra

([20]) Además de los mencionados en la nota 1, pueden agregarse los siguientes nombres: Julio Marsagot (Julio Porter), Horacio García Paz, Carlos Carlino, Adolfo de Obieta, Edgardo Acuña, María Antonieta Badal del Olmo, Julio César Avanza, Horacio Cabral Magnasco, Salvador Merlino, Horacio Correas, Fausto Hernández, Héctor Raúl Klappenbach, José Rodríguez Itoiz, Norma Piñeiro, Ernesto D. Marrone, Nicolás Semorile, Antonio Puga Sabaté, Clara Lifsichtz, Guillermo Orce Remis, Mario Busignani, Raúl Galán, Raúl Aráoz Anzoátegui, Francisco Tomat-Guido, Nicolás Cócaro, Félix Della Paolera.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—muchas veces inconseguible— de todos ellos. Sin embargo, las principales revistas ([21]), las antologías de David Martínez ([22]) y los mejores libros de los poetas más representativos ([23]), son material suficiente para llegar a conclusiones generales y válidas sobre esta promoción.

La promoción del 40 careció de manifiestos desafiantes y comprometidos a la manera de las escuelas vanguardistas. Tan sólo las páginas preliminares de los dos únicos números de *Canto* y la inaugural de *Verde memoria*, juntamente con la *Carta abierta* de Carlos Alberto Alvarez, vienen a reemplazar, como "declaración de principios", la ausencia de un coherente programa estético y de una justificación concreta del movimiento. Como más tarde dijera León Benarós, la actitud de esta promoción "era más recatada, quizá más profunda, menos ostentosa" ([24]). Indudablemente estamos muy lejos de la alborotada y albo-

---

([21]) *Canto*: 2 números, VI y VII de 1940; *Huella*: 2 números, 1941; *Verde memoria*: 6 números, VI-1942 a VI-1944; *El 40*: 6 números, primavera 1951 a invierno 1953.

([22]) *Poesía argentina (1940-1949)* y *Poesía argentina moderna* (publicada en 1961).

([23]) Juan Enrique Acuña, *Triángulo*, 1836; *La ciudad sangrante*, 1939; *El canto*, 1945. Carlos Alberto Alvarez, *Fábula encendida*, 1943. Vicente Barbieri, *Fábula del corazón*, 1939; *Arbol total*, 1940; *Corazón del Oeste*, 1941; *La columna y el viento*, 1942; *Número impar*, 1943. León Benarós, *El rostro inmarcesible*, 1944. Eduardo Jorge Bosco, *Obras* (póstumo). Jorge Calvetti, *Fundación en el cielo*, 1944. José María Castiñeira de Dios, *Del ímpetu dichoso*, 1943. Daniel J. Devoto, *Tres canciones*, 1938; *El arquero y las torres*, 1940; *Aire dolido*, 1940; *Las elegías de Empalme*, 1840; *Canciones de la azotea*, 1943; *Libro de las fábulas*, 1943; *Canciones contra mudanza*, 1945. Miguel D. Etchebarne, *Poemas de arroyo y alma*, 1937; *Región de soledad*, 1943; *Lejanía*, 1945. Juan G. Ferreyra Basso, *Rosa de arcilla*, 1940; *La soledad poblada*, 1942; *El mineral, el árbol, el caballo*, 1943; *El niño*, 1944. Alberto Girri, *Playa sola*, 1946; *Coronación de la espera*, 1947. Miguel Angel Gómez, *La rosa sobre los vientos*, 1934; *Amora*, 1941; *Tierra melancólica*, 1943; María Granata, *Umbral de tierra*, 1942; Eduardo A. Jonquières, *La sombra*, 1941; *Permanencia del ser*, 1945. Enrique Molina (h.), *Las cosas y el delirio*, 1941. Silvina Ocampo, *Enumeración de la patria*, 1942; *Espacios métricos*, 1845. Olga Orozco, *Desde lejos*, 1946. Roberto Paine, *La llama en el viento*, 1936; *Evangelina del Sur*, 1944. Alberto Ponce de León, *Tiempo de muchachas*, 1941. César Rosales, *Después del olvido*, 1945; *El sur y la esperanza*, 1946; *Oda a Rainer María Rilke*, 1946. Alfonso Sola González, *La casa muerta*, 1940; *Elegías de San Miguel*, 1944. Basilio Uribe, *Año del amante*, 1943. Juan Rodolfo Wilcock, *Libro de poemas y canciones*, 1940; *Paseo sentimental*, 1946.

([24]) *La generación de 1940* en *El 40*, nº 1, Bs. As., primavera de 1951.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rotadora pirueta del manifiesto martinfierrista, pero también estamos muy lejos de las precisas exigencias de Borges para la nueva lírica, por superficiales que ellas nos parezcan.

El extrañamiento del poeta de la concreta vida colectiva, su ninguna participación en la política o en la dirección de la comunidad, que ya señalaba Pedro Henríquez Ureña refiriéndose al modernismo, lo han tornado un desubicado, un hombre cuya función no es clara, cuyo papel es discutible, cuya utilidad se desconoce: "Hemos estado rodeados de silencio y premeditada oposición. Sabemos en qué terrible desamparo comienza a cumplirse la vocación de poesía", leemos en el primer número de *Canto*. La necesidad, la razón de ser de la poesía, en suma, se siente ahora más cuestionada que nunca. La promoción de *Proa* y *Martín Fierro* había adoptado una actitud festival y deportiva, típicamente "estrovertida", y su juego, al fin y al cabo, quería cambiar realmente cierto estado de cosas. No pretendió restituir el poeta a su sitial de profeta y guía (el gran anhelo romántico que reditarán los del 40), pero por lo menos quiso convertirlo en el tábano socrático. Cuando los hechos posteriores demostraron la inoperancia de la actitud mantinfierrista y su especial ceguera respecto del país y sus problemas, nada más lógico que la necesidad de orientarse en una dirección contraria. La nueva postura, sin embargo, tampoco podía coincidir con la de los escritores de Boedo, culpables también, a su modo, de miopía para con la realidad argentina y, en general, bastante malos versificadores. Hecho este último que no debe menospreciarse en literatura. Los nuevos poetas, pues, se mostraron circunspectos y responsables. Habían pasado los tiempos del fácil optimismo, tanto el de nuestra vertiente "artística", la que secretamente creyó en un momento que si el arte no sirviera para nada por lo menos habría servido para divertirse, como el de la opuesta, la "social": la que se figuró que la revolución antiburguesa era cuestión de días y producto de anárquico coraje y buenos sentimientos personales. La cómoda época de la presidencia de Alvear está ya lejos; *Canto* habla de combatir: "Canto es revista de combate...", *Verde Memoria* también: "No basta la vocación espléndida de crear que habita en nosotros. Es necesario combatir. Vivimos rodeados de falsos cantores sin dignidad y sin mensaje". La promoción del 40 sintió agudamente —injusto sería negarlo— la extrema gravedad de la época, percibió la magnitud de la crisis, pero no entendió los términos del pro-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

blema; por eso adoptó una actitud de combate que, paradójicamente, implica la confesión de su imposibilidad para dominar la vida. "Todo es triste en un mundo lleno de confusión y de violencia" (*Verde Memoria,* nº 1). "Vivimos un instante difícil en el que acechan desesperación y soledad... Ahora, como siempre, cuando los fusiles apuntan al mismo corazón de la poesía" (*Canto,* nº 2). Hay una doble cuestión: primero, la sociedad niega e impide a los poetas todo influjo sobre los acontecimientos o, lo que es lo mismo, la poesía carece de finalidad y representatividad en el orden de lo social. En segundo lugar, la sociedad misma parece desintegrarse; todo un mundo pacientemente construído sobre principios que se creían inamovibles (el simple hecho de que en realidad esos principios habían sido sistemáticamente traicionados, permanecía aún oculto para la mayoría) rueda hacia el caos y el horror; la vida aparece como carente de sentido y con ella, por supuesto, todo. De ambas cosas se dieron cuenta los poetas del 40 y ellas los movieron a adoptar esa posición de seriedad y responsabilidad ([25]), tanto como a proclamar escuetamente una severa tarea combativa. En verdad, ambas cosas están, y así se les presentaban a ellos, estrechamente unidas; sólo las necesidades del análisis autorizan a separarlas. Ahora bien, aunque percibieron —casi diría padecieron— esa doble circunstancia, equivocaron bellamente, en sus mejores versos, la solución que aparentemente buscaban.

Se hace aquí necesaria una aclaración. Sería vano emitir un juicio de valor sobre esta promoción poética, o sobre cualquiera, conforme a la exigencia de que debió decir determinadas cosas e inclusive decirlas de determinada manera. No estoy juzgando ahora a la promoción del 40, sino que partiendo de su obra concreta e inmodificante trato de explicarla e interpretarla. Por supuesto, no puedo hacerlo sino desde mi actual perspectiva y conforme a mis fines e intereses ([26]). La calidad de la realización artística es una cuestión aparte y aunque tampoco pueda evadirme, al valorarla, de la propia perspectiva, es posible siempre reconocer lo que yo llamaría "potencial estético".

El combate de que hablan los poetas del 40 es un combate por la poesía, "para buscar su esencia rigurosa y alcanzar lo más viviente de

([25]) Así, León Benarós dirá más tarde: "Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír". En *El 40,* nº 1.

([26]) Cf. A. Hauser, *Introd. a la hist. del arte,* págs. 21-28.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

su ser" (*Canto,* nº 1); La lucha, pues, está orientada a alcanzar "lo universal e intemporal del arte", como expresamente lo reconocerán después estas palabras, ya citadas, del nº 3 de *El 40* y estas otras de León Benarós en el nº 1 de la misma revista: "buscamos lo esencial del verbo". Además, el poema debe integrarse "en las fuentes puras de la vida misma" ([27]). De todo ello es posible deducir que lo esencial del verbo y lo esencial humano son coincidentes en un plano totalmente ahistórico. La "verdad" que la poesía debe aprehender y expresar, verdad de sí misma y del hombre y la vida, es algo eterno y superior a lo pasajero y contingente; una entelequia, el producto de una formidable abstracción que pretende superar la tambaleante y opresiva circunstancia. De tal manera el poeta tiene una altísima misión en el mundo y su canto una justificación indiscutible: lo permanente es el tema y el objeto del quehacer poético.

Tenemos así que frente a los dos hechos señalados —desubicación del poeta en el medio y crisis de un ordenamiento social determinado— la promoción del 40 intenta una salida que "soluciona" ambas cosas: por una parte, no sólo se otorga una suprema razón de ser a la poesía, sino que el poeta adquiere una posición preminente; por otra, el acaecer histórico pierde importancia, en cuanto accidental, frente a la absoluto del hombre y la vida. Como es fácil ver, la actitud fundamental de la promoción del 40 significa una huída de lo real, una forma de ilusionismo, y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad. Su concepción de un esencial humano ahistórico y de una esencia poética que sería algo así como un trascendental del ser eterno e inmutable, no entraña otra cosa que soslayar las dificultades de la diaria y problematizada existencia, emancipándose de una realidad que no se comprende cabalmente en el conflicto de sus elementos y que por lo tanto se ve como monstruosamente autónoma e inmanejable. Tampoco advirtieron que llevada a las últimas consecuencias, su concepción esencialista contradice el afán de otorgar al poeta una función que no tiene sentido sino en la historia y la sociedad.

Es natural que las declaraciones que nos ocupan no sean más determinantes en cuanto a los fines del combate que proponen y los medios

([27]) León Benarós, *op. cit.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

para llevarlo a cabo; esencias y verdades como las que manejan son indescriptibles y no pueden sino nombrarse. Es difícil atribuir notas distintivas a un orden semejante sin recurrir a lo eventual y perecedero. La única exigencia y por ende el único expreso postulado que vincula a los componentes de la promoción, es la autenticidad. En principio esto es sumamente vago e indeterminado, pero visto en relación con otras expresiones cobra una especial significación. León Benarós dice que buscaron "lo esencial del verbo, más en el acontecer interior que en el deslumbrante artificio de la fácil y desmontable metáfora" ([28]). La metáfora ultraísta quiere ser objetiva en cualquiera de las dos posibilidades que postula (crear un nuevo objeto o entregar la verdadera realidad de las cosas) mientras que ahora la poesía se vuelca hacia un extremo subjetivismo. En su búsqueda de lo permanente, el poeta no puede sino volverse sobre sí mismo, ya que su única posibilidad de aprehender lo esencial humano está en aprehenderlo en su propia participación, como individuo, de esa esencia. Y así con la vida y con todo. Al fin, huyendo de la realidad y el mundo, terminaron por considerar absoluto lo que participaba, a la vez, de la relatividad de lo individual y de lo condicionado históricamente. Consecuencias de una actitud semejante son la imposibilidad de formular un programa estético o, si se quiere, postular un estilo determinado en la acepción de normas para la creación, y sobre todo, la insalvable soledad del poeta. *Canto* "es revista de jóvenes, donde cada uno habrá de perseguir por sí mismo su sentido, su causa diferente, su identidad profunda con el mundo" (nº1). Cualquier imposición, pues, atentaría contra la autenticidad del poeta. Además, ese poeta ensimismado no puede ser, en el acto de la creación, sino un solitario y su obra una afirmación de esa soledad. Autenticidad y soledad se implican necesariamente en esta poesía que es testimonial y expresiva, pero no comunicativa en principio, porque presupone en el lector un proceso semejante. Lo permanente sólo será alcanzado por el lector en sí mismo, en un acto auténtico y solitario motivado por el poema. De ambas cosas —falta de plan y aislamiento— hace mención, ya en 1940, Carlos Alberto Alvarez, dando con lucidez la verdadera medida de la cuestión aunque sus expresiones se refieren más bien a las dificultades de constituir un grupo: "Resulta ser ,entonces, que el problema

([28]) *Op. cit.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que enarbolamos es de índole esencialmente individual, lo cual vendría a negar la existencia de un germen de generación, ya que ésta supone la adición de aspiraciones extra-individuales a los problemas de cada uno. Esas aspiraciones suelen ser enunciadas en programas de acción común a cuyo servicio se ponen los estilos. En nuestro caso —caso clavado de aislamiento— se nota la inexistencia de un plan... La nuestra ha sido labor de soledad; pero no creo que la poesía sea labor de soledad" ([29]).

Desde otro punto de vista, tampoco aparecía como imprescindible enumerar y prescribir los recursos literarios aptos para la nueva poesía, ya que no existía en ese momento una escuela o una manera poética claramente delimitada, a la que oponerse. Los mejores poetas del grupo "Martín Fierro" dejaron muy rápido de ser ultraístas o no lo fueron nunca, al menos totalmente, y la "Atmósfera" ultraísta no sobrevivió a sus revistas ni superó el plano de la jovialidad y la burla. Borges, Marechal, Bernárdez, Molinari aparecen, al surgir la promoción del 40, como figuras aisladas, desvinculados ya del movimiento originario y no representando en sus obras la concreción de los principios teóricos que animaron sus comienzos. Su influencia es muy desigual y de todos ellos, tal vez es Molinari quien en mayor grado se halla vinculado al nuevo grupo: recuérdese que las Ediciones del Angel Gulab le publicaron *Cinco canciones antiguas de amigo y Qasida de la aurora* y que, según el testimonio de César Fernández Moreno, fue uno de los primeros en acercarse a los nuevos poetas ([30]).

"Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual", tal propósito y el de líneas anteriores —"Que se desmientan aquí... tanto acatamiento a las retóricas ultramarinas"— figurando en la aludida presentación del nº 1 de *Canto,* parecen contradecir abiertamente cuanto hasta aquí hemos afirmado en relación con las actitudes fundamentales de la promoción poética del 40. En realidad, el rechazo de las "retóricas ultramarinas" debe entenderse como refiriéndose únicamente a los programas y teorías de las "deshumanizadas" escuelas vanguardistas. Uno de los grandes cargos que se le formu-

---

([29]) *Carta abierta...*

([30]) *Informe sobre la nueva poesía argentina,* Cf., además, Novión de los Ríos: *Una generación de poetas argentinos.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

laron al martinfierrismo, el débil y fallido introductor de estas doctrinas, fue justamente el de extranjerizante. La influencia que sobre los poetas del 40 ejercieron Valéry, Rilke, Lubicz Milosz, los románticos ingleses y las últimas promociones españolas, por ejemplo, reducen, en todo caso, el propósito enunciado a sólo eso: un propósito que no cumplieron. Me inclino, sin embargo, a ver en él nada más que una falsa generalización, cuando lo que se tenía en cuenta era algo muy determinado; además, el término "retóricas" subraya aspectos formales y no debemos olvidar que así como las vanguardias rechazaron las exigencias tradicionales de belleza en el lenguaje poético, la promoción del 40 no sólo fue cuidadosa y exigente en ese aspecto, sino que inclusive retornó a los más clásicos moldes de la versificación castellana. Por otra parte, el nacionalismo poético que propone debe interpretarse como el rescate, en y por la poesía, de un abstracto ser nacional. Una variante en la ya señalada búsqueda de esencias permanentes, desconociendo la concreta realidad histórica. "Lo universal e intemporal del arte" y esta poética geográfica y espiritualmente nacionalista, responden a una misma actitud, a la que se suma ahora una identificación sentimental de lo humano y lo telúrico. Cuando los poetas del 40 se orientan hacia lo que podríamos llamar tendencias localistas, no abandonan su postura subjetivista: la enumeración de objetos, seres y lugares, el paisaje y el pasado histórico no aparecen sino como vehículos, como proyecciones del propio yo, que se contempla a sí mismo, confundido con el país en la participación de una común naturaleza. Como dice Hauser: "en el artista no puede hablarse, de ninguna manera, de una pérdida total de la realidad... su relación con los hechos de la existencia continúa siendo una lucha dialéctica, es decir, un proceso que se mueve entre aceptación y repulsa, conservación y destrucción, copia y desfiguración, una relación, en suma, en la que se unen constantemente dos actitudes contrapuestas" ([31]). En consecuencia, lo que hasta ahora hemos aseverado, conviene entenderlo no como una explicación total de cada una de las modalidades de la promoción poética del 40, que responderían así matemáticamente a principios rectores, sino como la tentativa de reducir la multiplicidad de sus manifestaciones a ciertas actitudes definitorias que no excluyen otras, pero las subordinan.

Resumiendo: el aislamiento del poeta en la comunidad lo lleva a

([31]) *Introd. a la Hist. del arte*, págs. 87.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una reacción combativa para devolver a la poesía una función, es decir, que se le reconozca una función. La sociedad, a su vez, evidencia una aguda crisis. Es imposible una actitud equilibrada si no se entiende la crisis como un cambio dialéctico, de manera tal que a determinados valores sucederán otros, manteniendo para el hombre un sentido de la historia y permitiéndole concebir el tiempo como algo constructivo. El presente, por amargo que sea, es el escenario de ese cambio y la comprensión de los hechos si bien no modifica el acontecer mismo, permite una ubicación —que es participación— y el reconocimiento de por lo menos la posibilidad de controlarlos. La promoción del 40 vio la crisis como una amenaza y tras la amenaza el fin o la comprobación del absurdo de la condición humana. A partir de ello intentó, en la búsqueda y aprehensión de lo esencial, de lo que es sujeto de cambios pero permanece idéntico, solucionar el aislamiento del poeta y, a la vez, superar la crisis. El resultado fue la pérdida del mundo y una conciencia de fracaso que coadyuvaba, con su necesidad de huída, a esa misma pérdida. Ni el poeta obtuvo reconocimiento alguno de la importancia de su función —siguió en relación con un público especializado tan carente como él de influencia en los acontecimientos—, ni esas esencias compensaron totalmente su desengaño. No siendo total la pérdida de la realidad en el artista, tampoco le fue posible la sustitución total de esa realidad por otra; surgiendo así de la contraposición de ambos órdenes, un insoluble conflicto. De más está decir que el proceso delineado es un ordenamiento lógico y no una sucesión temporal.

De la desigual tensión entre los elementos a que he hecho referencia en el intento de comprensión y explicación precedente, surgen las distintas modalidades de estos poetas. Dichas modalidades se ordenan en dos direcciones fundamentales; lo cual no implica que de hecho se den necesariamente separadas con absoluta claridad. La primera implica una máxima sustitución de la realidad objetiva por la proyección sujetiva: el poeta ensimismado en busca de lo permanente logra cierto equilibrio en el recuerdo, que se le ofrece en la tensión de un algo ya fuera del tiempo y la contingencia pero que es, a la vez, algo perdido e irrecuperable. La infancia y todo lo que la rodea y el amor con todo lo que a él se vincula, son los dos grandes temas de esta dirección, completada por lo local y el pasado patrio, por una parte, y lo mitológico y un lirismo universalista sin demasiadas notas distintivas, por

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

otra. Todo ello coincide aquí con una marcada preferencia por formas clásicas del verso o por lo menos con un respeto por las tradicionales estructuras formales de la poesía. La segunda, por el contrario, implica una máxima tensión entre lo subjetivo y la realidad objetiva que, en cuanto no resuelta, sólo ofrece como permanente el hecho mismo de la constante destrucción de todos los objetos y del hombre. La muerte, la desolación, el mal y la corrupción son los temas de esta dirección, compensados a veces por un sensualismo sin alegría. La forma poética aquí está siempre próxima a romperse o por lo menos menosprecia los recursos musicales del verso. Aunque parezca contradictorio, también procede de esa máxima tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, y por lo tanto pertenece a esta dirección, la tentativa que podríamos llamar de pretensión metafísica, es decir la que busca solucionar esa tensión con una ontología individualista y existencial, en una poesía intelectualizada y más alegórica que simbólica.

Podemos reunir de nuevo ambas direcciones en un gran tema único que abarca a todos, el tema central de la promoción poética del 40: el tiempo. Una actitud subjetivista frente a un tema semejante no podía hacer del canto sino una elegía.

Volviendo a lo que fue punto de partida de estas reflexiones, creo que debe verse a la promoción poética del 40 como neorromántica, en sus dos direcciones; sobre todo teniendo en cuenta que la primera es mucho más significativa. Esta promoción interrumpe el movimiento vanguardista iniciado por el ultraísmo y continuado recién a partir de 1944 por el invencionismo y las escuelas que le suceden. Sin embargo, conviene aclarar que el ultraísmo no pasó de ser una formulación teórica y se agotó sin que tuvieran en ello parte los poetas del 40.

BIBLIOGRAFIA

CARILLA, Emilio, *Literatura argentina 1800-1950 (Esquema generacional)*, Fac. de Fac. de Filosof. y Letras de la Univ. Nac. de Tucumán, Tucumán 1954.

ERMATINGER E. y otros, *Filosofía de la ciencia literaria*, F. C. E., México 1946.

GONZÁLEZ PORTO - BOMPIANI, *Diccionario literario*, 12 vols., Montaner y Simón, Barcelona 1958.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vls., Guadarrama, Madrid 1957. *Introducción a la historia del arte*, Guadarrama, Madrid 1961.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MARÍAS, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Rev. de Occidente, Madrid 1949.

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme, Corti*, París 1947.

SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Ed. Séneca, México 1941.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, *El vanguardismo poético en América y España*, Ed. Perrot, Bs. As., 1957.

FERNÁNDEZ MORENO, César, *Introducción a la poesía*, F.C.E., México, 1962.

TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid 1925.

ARRIETA, Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*, dirigida por, T. IV, Peuser, Bs. As. 1959.

— — *Diccionario de la literatura argentina*, 2 vls., Unión Panamericana, Washington 1961.

GHIANO, Juan Carlos, *Constantes de la literatura argentina, Raigal*, Bs. As., 1953.

— — *Poesía argentina del siglo XX*, F.C.E., Bs. As., 1957.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, F. C. E., México 1949.

PINTO, Juan, *Breviario de literatura argentina contemporánea*, La mandrágora, Bs. As., 1958.

ACUÑA, Juan Enrique, *La nueva poesía argentina* en Humanidades, T. XXIX, La Plata 1944.

ALVAREZ, Carlos Alberto, *Carta abierta: Canto se define y nos define*, en Argentina libre, 18-VII-1940.

FONCE DE LEÓN, Alberto, *Sobre la realidad de la generación del 40* en *El 40*, nº 6, Bs. As. Invierno de 1953.

BENARÓS, León, *La generación de 1940* en *El 40*, nº 1, Bs. As. Primavera de 1951 (*sobre Juan Gil Ferreyra Basso*) en Contrapunto, Bs. As. enero de 1945.

BONEO, Martín A., *La generación poética del "Cuarenta"* en *Cultura*, nº 2, La Plata, 1949.

BRUGHETTI, Romualdo, *Carta sobre la producción de 1940* en Universidad, nº 42, Santa Fe, octubre-diciembre de 1959.

E. J. E., *Jorge Calvetti, la generación del 40 y su propia poesía* en *La Nación*, 4 de abril de 1962.

FERREYRA BASSO, Juan C., *Nuevos poetas argentinos*, en *Conducta*, Bs. As., junio-julio 1940.

NOVIÓN DE LOS RÍOS, *Una generación de poetas argentinos*, en *Sur*, nº 84.

FERNÁNDEZ MORENO, César, *Informe sobre la nueva poesía argentina*, en *Nosotros*, Bs. As. nº 91, octubre de 1943.

— — *Poesía argentina desde 1920*, en Cuadernos Americanos, V-5, México 1946.

— — *La poesía de Vicente Barbieri*, en Sur, nº 110.

— — *Introducción a Fernández Moreno*, Emecé, Bs. As. 1956.

— — *Introducción a Macedonio Fernández*, Talía, Bs. As., 1960.

— — *La cuestión de las generaciones* en *El 40*, nº 3, Bs. As. Invierno de 1952.

DAVID MARTÍNEZ, *Poesía argentina (1940-1949)*, Col. El ciervo en el arroyo, Bs. As. 1949.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

— — *Poesía actual argentina*, ECA., Bs. As., 1961.
REVISTAS, *Canto*, *Huella*, *Verde Memoria*, *El 40* (Colecciones completas).
ALVAREZ, Carlos Alberto, *Fábula encendida*, Edic. Sauce, Paraná 1943.
BARBIERI, Vicente, *Obra poética*, Emecé, Bs. As. 1961.
BENARÓS, León, *El rostro inmarcesible*, Emecé, Bs. As. 1944.
— — *Romances de la tierra*, Emecé, Bs. As. 1950.
BOSCO, Eduardo Jorge, *Obras* (2 vols.), Edic. del Angel Gulab, Bs. As. 1952.
CALVETTI, Jorge, *Fundación en el cielo*, Peuser, Bs. As. 1944.
CASTIÑEIRA DE DIOS, *Del ímpetu dichoso*, Edic. CEPA, Bs. As. 1943.
— — *Homenaje a Ana María Chouhy Aguirre*, Bs. As., 1948.
DEVOTO, Daniel J., *El arquero y las torres*, Gulab y Aldabahor, Bs. As., 1940.
FERREYRA BASSO, Juan G., *Rosa de Arcilla*, Bs. As., 1940.
— — *El mineral, el árbol, el caballo*, Bs. As. 1943.
— — *El niño*, Ed. Contrapunto, Bs. As., 1944.
GÓMEZ, Miguel Angel, *Amora*, Gulab y Aldabahor, Bs. As. 1941.
— — *Tierra melancólica*, Canto, Bs. As., 1943.
JONQUIÈRES, Eduardo A., *La sombra*, El bibliófilo, Bs. As., 1941.
Permanencia del ser, el Bibliófilo, Bs. As., 1945.
MAZZEI, Angel, *El país de la tarde*, Col. Ramo verde, Bs. As. 1943.
MOLINA, Enrique, *Las cosas y el delirio*, Sudamericana, Bs. As., 1941.
OROZCO, Olga, *Desde lejos*, *Losada*, Bs. As., 1946.
PAINE, Roberto, *Evangelina del Sur*, Bs. As., 1944.
SOLA GONZÁLEZ Alfonso, *La casa muerta*, Cántico, Tucumán 1940.
WILCOCK, Juan Rodolfo, *Libro de poemas y canciones*, Sudamericana, 1940.
URIBE, Basilio, *Año del amante*, Edic. El Uriponte, Bs. As. 1943.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"LA REPUBLICA DE LOS CANALLAS", UN LIBELO

(SARMIENTO, JOSE FERNANDEZ Y MANUEL BILBAO)

por EMILIO CARILLA

Al Dr. Domingo Buonocore, amistosamente

La República de los Canallas es un olvidado folleto de 1868. En realidad, se trata de un libelo —uno de los tantos escritos durante la presidencia de Sarmiento— que hoy nos interesa por razones muy particulares. Las principales tienen que ver con un sospechado autor, y, menos, con el personaje objeto de la diatriba. En el primer caso, se ha atribuído la paternidad de *La República de los Canallas* a José Hernández. En el segundo (y aquí no cabe ninguna duda), porque el blanco del libelo es Sarmiento.

Sin hacer, pues, equivalentes los dos factores, creo que el problema de la atribución concede al libelo una significación que, de otra manera, no tiene. Y ya que penetramos en el contenido de la obrita, quizás puedan agregarse, como ramificaciones, aciertos parciales de la sátira. El ataque procura sostenerse en el ingenio, más que en el tono grave o la admonición severa, y sólo se extrema en algún rasgo de mal gusto.

LA OBRA

En el año 1868 se publicó en Buenos Aires, por la Imprenta del Plata, la obra titulada *La República de los Canallas o aventuras y descalabros del Dómine Palmeta. Miembro fundador de su familia, socio del manicomio de la Residencia, Autor de viajes al rededor* [sic] *de sí mismo y Presidente imajinario de una República de Escuelas. Obra coronada por la Convalescencia de Michigam* [sic] (1). Naturalmente, sin nombre de autor.

(1) He utilizado el ejemplar de la *Widener Library*, en la Universidad de Harvard.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La burla de *La República de los Canallas,* bien anticipada en el largo título, se centra en conocidos rasgos de la personalidad de Sarmiento. Mejor dicho, rasgos y "debilidades" extremados con frecuencia hasta la caricatura, así como en noticias referentes a la cercana embajada en los Estados Unidos. Y la expresión remeda a veces, si bien no de manera muy ceñida, vocablos y frases hechas de antiguos libros, en especial del *Quijote.*

Con el fin de dar una idea de su contenido, veamos rápidamente algunos de los párrafos que resaltan más en el conjunto, de acuerdo al orden de las páginas.

En primer lugar, alusiones a la ascendencia árabe de Sarmiento (por los Albarracín) en la que tanto insistía el sanjuanino, y que no hacía mucho habían encontrado renovada actualización en el *Biographical Sketch* de Mary Mann, es decir, la biografía que completaba su traducción del *Facundo.* El panfleto pone en boca de Sarmiento estas palabras:

"Yo soy moro, es decir, un sanjuanino pero de casta mora: mi abuelo era el famoso turco Alí-Kaka-Ben-Al Bazín, maestro de contrabajo del Profeta Mahoma..." (pág. 4) (2).

Por descontado que no cito esto como testimonio de agudeza o de sutilezas expresivas, sino como caricatura que apuntaba hacia relieves pronunciados de Sarmiento. Y algo parecido ocurre con la parodia a los títulos de las obras, también puesta en boca del propio Sarmiento:

"Vea Ud. los títulos de mis obras, y gracias que no se las leo:
—*Civilización y barberos.*
—*Espantópolis.*
—*Recuerdos de mi casa.*
—*Viajes por el mundo, el sol y la luna...*" (pág. 5).

---

(2) Sobre la ascendencia árabe de Sarmiento, ver *Recuerdos de Provincia* ("Los Albarracines" y "Al Ben Razin") y Mary Mann, *Biographical Sketch* (que sigue a la traducción inglesa del *Facundo.* Ver *Life in the Argentine Republic...,* Nueva York, 1868).

Sobre Sarmiento, su ascendencia y el albornoz, en párrafos con matices irónicos, cf., Benjamín Vicuña Mackenna, *Páginas de un diario durante tres años de viajes,* 1853-1854-1855. Santiago de Chile, 1856. (Ver la parte de esa obra publicada con el título de *La Argentina en el año 1855,* Buenos Aires, 1936, pág. 90). Posteriormente a las *Páginas de un diario,* Vicuña Mackenna —es sabido— rectificó juicios sobre Sarmiento contenidos en aquella obra.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Dentro de lo relativo, rasgos más felices son los que aparecen poco después, cuando entran en juego los afanes educativos de Sarmiento, los Estados Unidos y la Presidencia:

"Las desgracias de la República estriban, pues, en que nadie ha leído mis cartillas, y principalmente en que nadie las ha comprado. En Estados Unidos, que es el platillo de todos los burros que no ven más allá de sus narices en materia de gramática y de nobleza humana, saben leer hasta las cabras; dicen *mé*, que es una palabra escandinava, pero de raíz latina. Allí saben, pues, todos leer, y si tienen la infamia de la esclavitud y se han degollado a millones por un hombre que no servía ni para que yo me limpiase con él el turbante, esto consiste en que no me nombraron a mí presidente y en que las cartillas norteamericanas y las galletas de la misma nacionalidad no han desterrado la *y* griega..." (pág. 6) (3).

Las alusiones a Mary Mann son tan torpes que no vale la pena detenerse en ellas. Sólo una corta muestra, para descubrir el color del cvillo: "...una señora, o más bien señora y media, viuda de un fabricante de alpargatas y gorda como una carreta tucumana..." (pág. 16) (4).

Más adelante aprovecha —¡Cómo desperdiciar la ocasión!— el flamante diploma de Michigan. Este es el título del capítulo quinto: *Donde se cuenta como recibió Maese Palmeta el título de Doctor de Michigan.* Y este, un párrafo:

"Sois doctor de la escuela de Michigan, que sólo ha concedido este título al inmortal poeta Milton, al gran Lincoln, al divino Washington y a vos..." (pág. 20).

---

(3) Cf.: "El Señor Sarmiento, que tanto se jacta de imitar a los norteamericanos... Habiendo vivido en las ciudades y en sociedades más adelantadas, opina que todos los demás hombres son indios, semi-salvajes, semi-cristianos..." ("Un Extranjero" [Alejo Peyret], *Cartas sobre la Intervención a la Provincia de Entre Ríos*, Buenos Aires, 1873, pág. 8).

En el párrafo de *La República de los Canallas* que trascribo, el autor juega, entre otras cosas, con la debilidad sarmientina por las etimologías, y la reforma ortográfica. En lo que a las etimologías se refiere, Sarmiento se inclinaba a menudo —lo muestro en otro lugar— hacia las interpretaciones pintorescas. Aclaro que la tendencia no es entonces exclusividad del sanjuanino...

(4) La *carreta tucumana* figura, en serio y en broma, en polémicas de la época. (Cf., Sarmiento, carta a José C. Posse, agosto de 1869, en *Obras*, L. Buenos Aires, 1902, pág. 226).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Después, la referencia a la elección presidencial y al viaje de Sarmiento a su patria (aquel que hizo Sarmiento en el *Merrimac*). El capítulo octavo comenta burlonamente el recibimiento que dispensó Buenos Aires al nuevo Presidente, y la serie interminable de discursos y ofrendas verbales, entre los cuales no podía faltar uno colocado en boca del propio Sarmiento:

"¡Ciudadanos! Vosotros sois un pueblo de aristócratas y canallas, de puros burros y de borrachones sin enmiendas. Camináis a las tolderías y a las confiterías: y no tenéis bastante admiración por mí, puesto que no os caís [sic] muertos de asombro!..." (pág. 28).

En fin, el capítulo décimo segundo (y último) se titula *De como Maese Palmeta quiso convertir la República en una escuela.* Allí leemos:

"Desde el umbral de esta fortaleza, de donde pronto vendrán a libertarme mis ejércitos chivilcoyanos, os doy sin embargo mi gran consejo: podéis salvar el mundo todavía, enseñando la cartilla a vuestros hijos y encastando vuestras hijas, es decir, vuestras gallinas, con los mejores gallos ingleses. He dicho. — Y soltando Maese Palmeta dos lagrimones como una breva, sacudió el polvo de su turbante como el profeta el de sus sandalias, y encasquetándoselo en la calva, entró tristemente en la Residencia..." (pág. 37) (5).

Ya estamos prácticamente en el final del folleto. No creo que sea necesaria la transcripción de otros párrafos: para tener una idea de su contenido, con los copiados alcanza y sobra.

EL AUTOR

Las citas precedentes, más que mostrar los rasgos "personales" del ingenio que gasta el autor, pretenden servir de base a los fines que es-

(5) La famosa arenga napoleónica pertenecía ya a la retórica cómica. Alberdi la había parodiado en *El gigante Amapolas*: "Soldados: desde lo alto de estos tejados, treinta años os están contemplando..." (ver Alberdi, *El gigante Amapolas* [1842], en *Obras completas*, II, ed. de Buenos Aires, 1886, pág. 115.

Sobre el debatido tema de la colonización de Chivilcoy, cf., Sarmiento, *Lei de tierras de Chivilcoi* (en *El Nacional*, de Buenos Aires, 23 de agosto de 1855. Reproducido en *Obras*, XXIII, Buenos Aires, 1899, pág. 297). En este párrafo es muy posible que se trasunte también la anécdota del loco que en el manicomio (Residencia) saludó afectuosamente a Sarmiento. (Ver Augusto Belín Sarmiento, *Sarmiento anecdótico*, ed. de Buenos Aires, 1905, pág. 280).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

REPÚBLICA DE LOS CANALLAS

Ó

AVENTURAS Y DESCALABROS

DEL

DOMINE PALMETA

Miembro fundador de su familia,
Sócio del manicomio de la Residencia,
Autor de viajes al rededor de sí mismo,
y Presidente imajinario de una República de Escuelas.

Obra coronada por la Convalescencia de Michigam.

BUENOS AIRES
Imprenta del Plata, Potosí 198.
1868

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ta nota persigue: la identificación del verdadero autor del panfleto. Como ya hay una atribución propuesta —la de Hernández—, conviene examinarla (6).

En primer lugar, nada encontramos en el folleto que nos aproxime a la sátira de Hernández, sátira que, en lo que podemos comparar, rehuye los chistes y la fácil parodia de los que usa y abusa *La República de los Canallas.*

Y algo que, me parece, tiene importancia fundamental: nunca llegó Hernández, ni aún en los extremos de la lucha y las persecusiones, a la burla de una mujer (y esa mujer es Mary Mann), como se ve en el libelo. La reconocida categoría moral de Hernández, nunca desmentida, que yo sepa, es razón más que suficiente, si no hubiera otras, para rechazar su paternidad. Con otras palabras: no era Hernández hombre para llegar, aún en la burla, a ciertos excesos que se trasuntan en el panfleto (7).

Además, no era tampoco debilidad de Hernández el escarbar en intimidades personales, sobre todo cuando se refería a sus adversarios políticos. Se podrá argüir que el anonimato y una ya declarada hostilidad permitía todo. Sin embargo, creo que, por lo dicho, Hernández está libre de tales sospechas. Y, aunque el testimonio familiar no tiene valor aisladamente, bueno es saber lo que dijo Rafael Hernández de su hermano José:

---

(6) Cf. Domingo Buonocore, *Exposición de libros, manuscritos y autógrafos de la Biblioteca del Dr. José Luis Busaniche,* Santa Fe, 1951, págs. 16 y 72. Allí Buonocore dice simplemente: "Algunos atribuyen...". A mi requerimiento, el Dr. Buonocore me señala que José Luis Busaniche sospechaba esa paternidad. El catálogo no trae pruebas ni se detiene a defender la atribución. (Ver, también, Antonio Pagés Larraya, *Prosas del "Martín Fierro",* Buenos Aires, 1952, pág. 147).

(7) Sobre el carácter de la sátira en Hernández, tenemos —claro está— el testimonio fundamental del *Martín Fierro.* Los rasgos satíricos que pueden espigarse aquí distan visiblemente de *La República de los Canallas.* Según José Carlos Maubé, Hernández dirigió un periódico "satírico, político y literario", *El bicho colorado,* del cual se publicó un único número (el del 1º de febrero de 1876). (Ver J. C. Maubé, *Nuevos aportes al itinerario bibliográfico y hemerográfico del "Martín Fierro",* en *La gloria del Martín Fierro,* Buenos Aires, 1945, pág. 226). *El bicho colorado* no ha estado a mi alcance y, por lo tanto, no puedo ir más allá de la mención del dato.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Decidor chispeante, oportuno, rápido y original, se conservan entre sus amigos interesantes anécdotas, pero jamás hirientes en sus chistes epigramáticos..." (7').

Imagino que fue especialmente la lectura de un párrafo, párrafo asociado a la conocida enemistad entre Hernández y Sarmiento, lo que llevó a pensar, en nuestros días, que el autor del *Martín Fierro* era también el autor de esta minúscula obra (8).

El párrafo a que me refiero es aquel que aparece en las postrimerías del folleto:

"Y soltando Maese Palmeta dos lagrimones como una breva..."

Que nos recuerda de inmediato dos versos del final de *El gaucho Martín Fierro*:

Y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.
(versos 2297-2298)

Claro que apoyar la paternidad en esta única semejanza es apoyarla sobre el vacío. Es verdad que estos versos del *Martín Fierro* (¡cómo tantos otros!) han quedado fijados fuertemente en la memoria de todos los lectores, pero no se trata de un aumentativo personalizado en Hernández, ni tampoco de una expresión que este reitere. Por otra parte, se trata de un vocablo castizo.

Es verdad también que, en alguna carta familiar de 1868, José Hernández llamó a Sarmiento "loco americano". Eso ocurre, por lo pronto, en una carta enviada a su concuñado Manuel Martínez Fontes, fechada el 17 de octubre de 1868 (9). Sin embargo, el apelativo de "loco" aplica-

(7') Cf. RAFAEL HERNÁNDEZ, *Pehuajó. Nomenclatura de las calles*. Buenos Aires, 1896, pág. 11.

(8) Una acotación. De acuerdo al contenido de *La República de los Canallas*, el folleto salió a fines de 1868. Aclaro que José Hernández volvió a Buenos Aires a mediados de noviembre. Es, así, muy posible que haya coincidencia entre la aparición del folleto y la vuelta de Hernández. Pero, al mismo tiempo, tal coincidencia no prueba absolutamente nada, aparte de que el verdadero autor muy bien pudo *no* estar en Buenos Aires. (Para datos biográficos de Hernández en relación al año 1868, ver, ahora, Fermín Chávez, *José Hernández*, Buenos Aires, 1959, págs. 40-51).

(9) Cf., FERMÍN CHÁVEZ, *José Hernández*, pág. 48.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

do a Sarmiento, en serio y en broma, era algo muy común, y el propio Sarmiento era el primero en repetirlo. Allí están los escritos y las anécdotas más o menos verídicas (la de Mansilla, la del manicomio) (10). De tal manera, el hecho de reiterarse el vocablo en *La República de los Canallas* tampoco nos dice nada con respecto a la posible paternidad de Hernández.

No cometeré la ingenuidad de juzgar a Sarmiento únicamente por lo que José Hernández escribió sobre él, y en páginas que no admiten dudas sobre el autor (11). (En el otro extremo, no deja de ser curioso el hecho de que, hasta hoy, no se conozcan escritos de Sarmiento en que éste mencione a Hernández) (12). El tema es atractivo y pienso desarrollarlo, con los que considero nuevos aportes, en otro lugar. En lo que aquí nos interesa, creo, de todos modos, que los argumentos aducidos descartan la intervención del autor del *Martín Fierro* en *La República de los Canallas.*

¿Quién es, pues, el autor?

En el ejemplar del panfleto que consulté (y que pertenece a la rica colección de la *Widener Library*), una mano anónima —anónimo sobre anónimo— ha escrito en la portada con lápiz rojo: "Carlos L. Paz, muerto en la segunda batalla de San Rosa".

---

(10) Cf., AUGUSTO BELÍN SARMIENTO, *Sarmiento anecdótico*, ed. citada, págs. 210, 212-213 y 280. Ver también, SARMIENTO, *"La Nación" y el Sr. Sarmiento*, en *La Tribuna*, de Buenos Aires, 23 de setiembre de 1874 (reproducido en *Obras*, LII. Buenos Aires, 1902, págs. 244-246). En fin, podemos ver, en este mismo tomo, págs. 333-334. Sobre la "Residencia", y en relación a un libelo de 1866 contra Juana Manso, cf. MARÍA VELASCO y ARIAS, *Juana Paula Manso*. Buenos Aires, 1937, pág. 324. Volviendo a *La República de los canallas*, es fácil comprender el intencionado juego de palabras entre "Residencia" y "Presidencia".

(11) Ver, sobre todo, HERNÁNDEZ, *Rasgos biográficos del general D. Angel V. Peñaloza* (Paraná, 1863; 2ª ed. en libro, Buenos Aires, 1875), y colaboraciones en *La Capital*, de Rosario (1868), *El Río de la Plata*, de Buenos Aires (1869-1870) y *La Libertad*, de Buenos Aires (1875).

Claro que el testimonio más interesante sigue siendo el *Martín Fierro*, testimonio indirecto, pero con sutiles alusiones que espero mostrar en otro lugar.

(12) Tengo la sospecha de que existieron y de que, una vez más, intervino aquí el discutible criterio de Augusto Belín Sarmiento. En fin, confío en que algún día se encontrarán páginas de Sarmiento en que este habla de Hernández.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Como digo, no se quién escribió tal nombre, pero sospecho que se trata de una ligera inferencia apoyada en las *Obras* de Sarmiento. Efectivamente, en el tomo *L* se encuentra una carta de Sarmiento a Carlos Paz, fechada en "octubre de 1868". Por el contenido, sabemos que fue escrita pocos días después de asumir la Presidencia. Además, y para reforzar el calificativo de "ligero" que aplico a la atribución, destaco que la carta de Sarmiento es la primera que aparece en el tomo, que lleva como título especial el de *Papeles del Presidente (1868-1874). Primera parte* (13).

Por la palabra de Sarmiento sabemos que el joven Carlos Paz había publicado en un periódico una carta dirigida al Presidente, carta en la que trazaba un plan político y le daba consejos sobre cuestiones de gobierno. Sarmiento le respondió con una misiva particular, donde manifiesta su asombro de que un joven (le atribuye apenas veinticinco años) (14) se atreva a dar consejos al Presidente de la Nación. A pesar de los múltiples problemas que acosan su flamante cargo, el apasionamiento (apasionamiento y orgullo) le dicta una prolija y larga carta. Por último, Sarmiento le pide al destinatario que no difunda su contenido. Augusto Belín Sarmiento la publicó por primera vez en la poco feliz recopilación de las *Obras*, aclarando que Paz cumplió con lo que le pedía el Presidente (15).

Ahora bien ¿pudo Carlos Paz escribir *La República de los Canallas?* Difícil parece, casi imposible. Faltan elementos para aquilatar las con-

---

(13) Cf. SARMIENTO, *Obras*, L, Buenos Aires, 1902, págs. 59-64.

(14) "Tiene Ud. veinticinco años, supongo..." (pág. 61). Por lo que sabemos, Paz tenía entonces alrededor de treinta años. Carlos L. Paz (1837-1874) fue hombre de algún relieve y de variada actuación en la época, como político, militar y periodista. No conozco composiciones en verso que se le atribuyen. (Cf., E. UDAONDO, *Diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, 1938, págs. 804-805).

Carlos Paz y Manuel Bilbao (a quien después veremos) figuran como destinatarios de una carta de Alvaro Barros (¿1872?). Ver A. BARROS, *Fronteras y territorios federales de los Pampas del Sur*, Buenos Aires, 1872, págs. 66-73.

(15) Cuando el nieto de Sarmiento la publicó en las *Obras*, Carlos Paz había muerto hacía ya muchos años (cf., SARMIENTO, *Obras*, L, ed. citada, pág. 64). Augusto Belín Sarmiento contó después este episodio en su *Sarmiento anecdótico* (ver ed. de Buenos Aires, 1905, págs. 217-218). Allí no menciona el nombre de Carlos Paz y se refiere sólo a "un joven político". Además, como era corriente en Augusto Belín Sarmiento, este sazona a su manera el hecho.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

diciones de escritor satírico de Paz (aun los reducidos a los límites de un panfleto) y nada hay, fuera de este "misterioso" agregado manuscrito, que permita establecer relaciones estrechas entre el hoy olvidado Carlos L. Paz y *La República de los Canallas*.

Por último, con respecto a esta atribución, no creo que se trate de una broma o de una falsa pista colocada exprofeso. Reitero que la veo, más bien, como una limitadísima deducción de la lectura cercana de dos textos: la carta de Sarmiento a Carlos Paz, y *La República de los Canallas*. A su vez, esa cercanía se apoya, o puede apoyarse, en la coincidencia del año. De todos modos, poco o nada para sospechar que *La República* es la respuesta burlona a la carta de Sarmiento.

En realidad, la identificación del autor de *La República de los Canallas* ofrece notorias dificultades porque, de la misma manera que encuentra el sanjuanino nutridos opositores a su gestión presidencial (algunos, viejos conocidos; otros, nuevos), de la misma manera, digo, esa oposición se refleja en una profusa literatura panfletaria, que ataca la labor sarmientina desde los más variados ángulos. Mucho de esa literatura tuvo sólo un relieve circunstancial y ha sido totalmente olvidada. Sin embargo, no todo es vulnerable, y la pretensión de conocer con alguna hondura aquella época obliga a rastreos y lecturas que raras veces suelen apuntar las biografías corrientes.

Alargando un poco —hacia atrás y hacia adelante— las fechas extremas 1868-1874, fechas que marcan la presidencia sarmientina, diré que fueron entonces rivales políticos de Sarmiento, entre otros, Alberdi (cf. *Peregrinación de Luz del Día* [1871], Buenos Aires, 1875), José Hernández, Guido Spano (cf., *El Gobierno y la Alianza*, Buenos Aires, 1866), Laurindo Lapuente (cf. *Las profecías de Mitre*, Buenos Aires, 1868; *¡Pobre Patria!*, Buenos Aires, 1868), Andrade (a pesar de algún acercamiento temporal), Nicasio Oroño, Florentino González (colombiano), Manuel Bilbao, "Los Gutiérrez" (así los llamaba Sarmiento; el plural comprendía a Juan María, Ricardo y José María), Mitre (y *La Nación*), Alejo Peyret (cf., *Cartas sobre la Intervención a la Provincia de Entre Ríos*, Buenos Aires, 1873), Lucio V. Mansilla (*Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, 1870), Rufino de Elizalde, Alvaro Barros (*Fronteras y territorios federales de los Pampas del Sur*, Buenos Aires, 1872)... Y así como en 1866 se dolía Sarmiento, desde los Estados Unidos, del alejamiento de muchos que habían sido sus amigos (Vicente Fidel López,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Alberdi, Juan María Gutiérrez, Cané...) ([16]), a fines del 68 se lamenta de la acritud y persistencia de los ataques que suceden a sus primeros actos de gobierno ([17]). Entre esos ataques, posiblemente estaba ya *La República de los Canallas.*

MANUEL BILBAO

Creo que es el momento oportuno para decir que considero a Manuel Bilbao el autor de *La República de los Canallas.* Manuel Bilbao, es decir, uno de los más enconados adversarios de Sarmiento, y, al mismo tiempo, escritor de relieve.

Si no alcanza la altura de su hermano Francisco, no por ello debemos desmerecer los méritos de Manuel Bilbao (1827-1895), autor de una nutrida obra que es necesario recoger en libros y periódicos. Además, la mayor parte de esa obra tuvo ocasión de realizarse en nuestro país, más que en su patria, Chile.

A la Argentina llegó en 1865. Se radicó en Buenos Aires, y aquí permanecerá, salvo una breve vuelta a Chile, hasta su muerte. Se casó con Mercedes Rivera, sobrina de Rosas, y el dato puede explicar derivaciones bibliográficas. En Buenos Aires desarrolló una ininterrumpida labor periodística, en *La República* (fundada en 1868), *La Libertad, El Nacional* y *La Prensa.* Sus obras más ambiciosas son varias novelas, libros históricos y biográficos, y ediciones de Francisco Bilbao y Alberdi ([18]). Mantuvo numerosas polémicas, pero las que quedaron marcadas

---

([16]) Cf. carta de Sarmiento a Mitre, fechada en Lago Oscawana, N. Y., 28 de junio de 1866. (Ver Sarmiento-Mitre, *Correspondencia* (1840-1868), Buenos Aires, 1911, págs. 365-366).

([17]) Cf., carta a Procesa Lenoir, fechada en Buenos Aires, el 31 de octubre de 1868. Ver Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario,* Buenos Aires, 1939, pág. 84).

([18]) Novelas: *El Inquisidor Mayor* (Lima, 1852). *El pirata del Guayas* (Lima, 1855), *Los dos hermanos* (Buenos Aires, 1871).

Obras históricas, biografías, ediciones: *Memorias* de Lord Cockrane (ed., Londres, 1863), *Historia de Rosas,* (I, Buenos Aires, 1868), *Vindicación y memorias de D. Antonino Reyes,* (I, Buenos Aires, 1883). Biografía y *Obras completas* de Francisco Bilbao, edición, junto a Arturo Reynal O'Connor, de las *Obras completas* de Alberdi (8 tomos, Buenos Aires, 1886-1887)...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CARTAS

DE

BILBAO Á SARMIENTO

RECOPILADAS

POR UNOS AMIGOS DE LA VERDAD

BUENOS AIRES

Imprenta RURAL, calle de Belgrano números 133 y 135

1875

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con más ardor y persistencia fueron las que sostuvo con Sarmiento y con Alsina (19).

Poseemos varios testimonios sarmientinos vinculados a la particular polémica. En una carta a su amigo Lastarria, de 1870, escribe Sarmiento:

"Un Don Florentino González, demagogo de Nueva Granada, i un Manuel Bilbao, de Chile, traen su continjente de necedad furibunda..." (20).

Pero es sobre todo una carta de Sarmiento a Mariano Varela (publicada en *La Tribuna*, de Buenos Aires, el 26 de abril de 1875) la que aporta mayores datos sobre la rivalidad.

El punto de arranque fue la enemistad entre Sarmiento y Francisco Bilbao (21), que Manuel continúa, como derecho de familia, después de la muerte de su hermano. De las reacciones, ironías y comentarios de Sarmiento me interesa remarcar, si es que queda alguna duda, este párrafo:

"Al oir estas afirmaciones —dice—, mis compatriotas, porque D. Manuel Bilbao no lo es, estrañarán la saña con que me molesta, con sus venenosas punzadas, i a que es fuerza someterse, como a tantos otros males de la vida..." (22).

Por último, ya hacia el final de su vida, en 1887, Sarmiento publica en *El Nacional* de Buenos Aires un breve comentario titulado *El libro de Bilbao* (Bilbao, a secas, indica ahora a Manuel, como en un principio había indicado a Francisco). El comentario se reduce a un juego de ironías, pero todo permite sospechar que se refiere a la *vindicación y memorias de D. Antonino Reyes* (I), que Bilbao había publicado años antes (23).

---

(19) Ver JORGE BILBAO [hijo de Manuel], *Nota biográfica a D. Manuel Bilbao* (en Antonino Reyes, *Memorias del Edecán de Rosas*, "arregladas y redactadas por M. Bilbao", ed. de Buenos Aires, 1943; Augusto Scarpitti, *Manuel Bilbao* (en *La literatura argentina*, Buenos Aires, 1934, VI, nº 67, págs. 198-200).

(20) Cf. SARMIENTO-LASTARRIA, *Correspondencia* [1844-1888], Buenos Aires, 1954, págs. 76-77.

(21) En un principio habían sido amigos. La enemistad surgió después, en Buenos Aires. En 1858 Sarmiento acusó a Francisco Bilbao por difamación. (Ver *Obras*, LII, págs. 155-187).

(22) Ver SARMIENTO, *Obras*, LII, pág. 298.

(23) Ver *El Nacional*, de Buenos Aires, 26 de junio de 1887. (Reproducido en *Obras*, XLVI, Buenos Aires, 1900, pág. 378).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Claro que, una vez más, el conocimiento de la rivalidad entre los dos hombres nada prueba. En cambio, tiene, sí, fuerza, el conocimiento de otra obra de Manuel Bilbao, y otros datos, que nos permiten acercarnos a *La República de los Canallas*. Me refiero concretamente a la obra titulada *Cartas... a Sarmiento,* que, con el nombre de Manuel Bilbao y recopiladas por "Unos amigos de la verdad", apareció en 1875. Esta obra es, en mucho, una defensa de Francisco Bilbao, hecha por Manuel ante las acusaciones de Sarmiento ([24]).

Curiosamente, encontramos allí notorias semejanzas con párrafos de *La República de los Canallas,* semejanzas que —me parece— van más allá de las noticias corrientes o muy repetidas. El tono se hace grave en las *Cartas,* pero no olvidemos que *La República de los Canallas* se publicó, durante la Presidencia de Sarmiento, como obra anónima; y que las *Cartas* se publican con el nombre de Bilbao y cuando Sarmiento no es el Presidente de la Nación (aunque ocupe altos cargos públicos).

Aun más, creo que Manuel Bilbao pudo remarcar intencionadamente las semejanzas, para recordar, a los que no lo sabían, que el autor del olvidado panfleto de 1868 era él.

Por supuesto, y aunque el procedimiento tenga una achacosa antigüedad, lo más conveniente para probar cercanías o semejanzas consiste aún en alinear los textos por parejas. Anticipo que no se trata de semejanzas totales o rotundas. Me convencen, sin embargo, de que corresponden a la misma mano. Veamos:

"—¡Grande hombre! dijo el presidente, —habéis conquistado la cárcara de fierro.

—¿Y esa cáscara de fierro, se clavetea en el cuerpo? preguntó el candidato con voz de protesta.

—Sí, doctor, agregó la voz, y se la hemos martillado al mismo Lincoln..." (*La República,* pág. 19).

"... en esa campaña [contra Francisco Bilbao] ha contado con el cinismo que hace invulnerable al hombre por su impavidez, condiciones de que Ud. se ha jactado, designándola con el nombre de *Cáscara de fierro...*" (*Cartas,* pág. 23).

"*Civilización y Barbarie,* es decir, que todos son unos grandes burros menos yo; obra en que tomo diferentes tópicos para hablar exclusivamente de mí..." (*La República,* pág. 5).

([24]) Cf. MANUEL BILBAO, *Cartas... a Sarmiento,* Buenos Aires, 1875. Ejemplar de la Widener Library).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Hacía más. Se hizo el tipo de educacionista. La cuestión era civilización y barbarie. Ud. era lo primero. Lo segundo, el pueblo argentino..." (*Cartas,* pág. 24).

"Pero le faltaba otro tormento o más bien otra felicidad; es decir, otra ocasión de poner en ejercicio su caletre.

Estaba en calzoncillos y camisa, y con un pie en la casa, cuando sintió un gran porrazo en la puerta y un tremendo puñetazo en la espalda que lo echó de narices contra la mesa de noche..." (*La República,* pág. 13).

"La atención se fijó en este fenómeno para descubrir lo que era. Cuando llegaba la hora de las voces y carcajadas, los pasajeros se agruparon a la puerta de un camarote para saber lo que se [sic] pasaba. Allí vieron, por el ojo de la chapa, a un hombre con chinelas, en ropas de dormir, que accionaba, gesticulaba, reía y en seguida se metía en la cama. — Enristrando los puños, decía: "Formaré una escuela del país, acabaré con esos ociosos que renuncian a la agricultura por seguir cosechando frutos de cuatro patas, llevo mi coraza que es una cáscara de fierro, cien Chivilcois haré brotar de los desiertos. Telégrafos, rieles, formarán una red que ponga la federación en mis puños." (*Cartas,* pág. 42).

"—¿Tienes miedo, hermano Palmeta? dijo la voz; y el miedo no es una virtud y es indigno de un masón y de un militar tan famoso como tú.

—Miedo no tengo, respondió Palmeta, sudando a mares..." (*La República,* pág. 33).

"—Si hasta entonces no había dado pruebas de su espíritu guerrero..." (*Cartas,* pág. 50).

"Desde el umbral de esta fortaleza, de donde pronto vendrán a libertarme mis ejércitos chivilcoyanos, os doy sin embargo un gran consejo: "podéis salvar el mundo todavía, enseñando la cartilla a vuestros hijos..." (*La República,* pág. 37).

"Era su fuerte la instrucción pública. El país debía ser convertido en escuela. ¡A educar! ¡A educar! fue el grito de guerra lanzado contra la barbarie desde las alturas egipcianas que tres siglos contemplaban ese cuadro horripilante de los desiertos y de las ciudades..." (*Cartas,* pág. 52).

"Discurrí también que los animales son frutas de cuatro patas... La carne, pues, es la sustancia de Dios. Y el extractum carnis Liebig es un dios puro y completo con cáscara de fierro, es decir, con caja de lata..." (*La República,* pág. 38).

"Todo lo que de Ud. se conoce, que se cita y se repite, son frases para reir." "No eche pelos en la leche", "gallos de mala ralea", "no se cambia cabalgadura en medio del río", "frutos de cuatro patas", y otros por el estilo, que revelan al hombre poco serio..." (*Cartas,* pág. 56).

"—Yo soy un Moro, es decir, un sanjunanino pero de casta mora: mi abuelo era el famoso turco Alí-Kaka-Ben-Bazín, maestro de contrabajo del profeta Mahoma. Los moros son unos grandes borrachones, pero

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

yo me visto de moro ¿ve Ud? (y se encasquetó un turbante) para comprender mejor esos números que se llaman arábigos...". (*La República*, pág. 4).

"...como aquel susto que dio a sus amigos al volver de Europa a Chile, vistiéndose de turco y retratándose como tal, como descendiente de moros..." (*Cartas*, pág. 63).

Corto aquí el cotejo, tarea no muy grata que digamos. No muy grata, pero necesaria. Una cosa me parece conveniente agregar, y es esta. Si bien Sarmiento se encargó, a través de sus libros y cartas (muchas de ellas publicadas en los periódicos argentinos) de hacer conocer a sus compatriotas las impresiones inmediatas recogidas en los Estados Unidos, verdad también que pocos como Manuel Bilbao estuvieron entonces interiorizados de aquella etapa de la vida sarmientina. Y eso es lo que, más allá de algún error que puede ser errata ([25]) y de deformaciones intencionadamente caricaturescas, se trasunta en las páginas que Manuel Bilbao dedica al temperamental adversario.

CONCLUSION

Ingenuidad sería asignar importancia a *La República de los Canallas*. No pasa de ser un pintoresco testimonio, uno entre muchos, que matizan y dan calor y pasión a aquellos movidos años de la Presidencia de Sarmiento. Un testimonio, aceptamos, con algún ingenio y que, por eso mismo, suele diferenciarse de otros ataques, más graves o solemnes. De todos modos, no es obra que merezca la supervivencia dentro de nuestro muy heterogéneo siglo XIX literario.

En relación al nombre de Sarmiento, nada quita o agrega el folleto. Mejor dicho: una vez más su rica y compleja personalidad se sobrepone a tales embates. El conocimiento de *La República de los Canallas*, como el de tantos otros libelos parecidos, contribuye, sin embargo, a fijar mejor los colores de una época. Y sólo los candorosos propósitos de algunos biógrafos (esos fabricantes en serie de figuras tiesas y de "próceres in-

---

([25]) Así, por ejemplo, cuando atribuye a "Horacio Mann" la biografía de Sarmiento. Sospecho que Bilbao escribió en el manuscrito de las *Cartas* "Mrs. Horacio Mann". Debemos, pues, leer de esta manera:

"A la buena de Mrs. Horacio Mann le suministró los apuntes necesarios para que le dedicase una biografía..." (pág. 41).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

maculados") ha ocultado lo que muchas veces sirve para dar resonancias entrañablemente humanas a una figura del pasado. En el caso de Sarmiento, el ocultamiento de tales alternativas quita pie a múltiples reacciones suyas, que sólo pueden explicarse de manera satisfactoria cuando no se escamotean los verdaderos personajes y el ámbito de la escena.

Con respecto a José Hernandez, imagino que la atribución de la obra nació como un deseo de enriquecer su no muy nutrida producción literaria y, quizás también, como un intento de realzar el olvidado folleto. Afortunadamente, *La República de los Canallas* no es de Hernández. Espero haberlo demostrado. Y digo "afortunadamente", porque el contenido y sentido del panfleto, si no altera de manera decisiva un perfil moral que tiene desde hace mucho noble fijeza, debilita un poco ese rasgo. Las armas de polemista que blandía Hernández están hechas, evidentemente, de otro metal.

En cambio, y sin la pretensión de establecer mezquinas comparaciones, el panfleto calza adecuadamente en el perfil de Don Manuel Bilbao. Perfil en el que entraban resquemores y reacciones que venían de atrás, y cuyas raíces no pueden desligarse del todo —lo hemos visto— de su hermano Francisco.

Manuel Bilbao, tan nuestro como chileno, es nombre de relieve en las letras del pasado siglo. Por descontado, que no está al mismo nivel que Sarmiento y José Hernández. En el tema que nos preocupa, el hecho de poder identificarlo (o defenderlo) como el autor de *La República de los Canallas* refirma su conocido temple de polemista y de escritor, y contribuye a completar —no con mucho brillo, es sabido— su bibliografía. Bibliografía, repito, que se centra especialmente en sus largos años de Buenos Aires, y que constituyen la última etapa de su vida.

Concluyo. No pretendo abultar las dimensiones de este humilde aporte. Ni siquiera, como hemos visto, lo muestro como un problema totalmente resuelto.

En todo caso, defiendo este breve artículo en el carácter de *La República de los Canallas,* no muy corriente entre los panfletos dedicados a Sarmiento, en algún rasgo de ingenio y, sobre todo, en el hecho de que, aún con su dimensión minúscula, tiene para nosotros algún valor todo aquello que se liga a los nombres de Sarmiento y José Hernández. Y no me olvido tampoco, aunque bajo la categoría, de Manuel Bilbao.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

IDILIO Y REALIDAD EN SIERRA MORENA (*Quijote*, I, 25)

por ORESTE FRATTONI

El capítulo 25 de la primera parte del *Quijote* empieza en un tono complejo y el lector se siente inmediatamente aferrado por un particular interés. Lo que crea ese interés es, ante todo, el contraste entre el título del capítulo mismo ("Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo de la penitencia de Beltenebros") (1) y las primeras palabras con que comienza ("Despidióse del cabrero don Quijote y, subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese, el cual lo hizo, con su jumento, de muy mala gana"). Resulta clara una oposición entre preocupaciones eruditas, literarias, las surgidas del fondo de las novelas de caballería por un lado, y, por el otro, la realidad menuda y casi siempre alejada de todo heroísmo, con mucha frecuencia de una ironía displicente. Ese "despidióse", puesto en primer término, fortalece el otro contraste entre la supuesta terminación de la historia, contenida en el sentido general del mismo verbo, y la prosecución de la aventura que irá desarrollándose en este mismo capítulo, y que ya, soslayadamente, había sido anunciada con las últimas palabras del capítulo anterior ("...si anduviese mucho por aquellos contornos no dejaría de hallarlo o cuerdo o loco"). Es evidente, sin embargo, que la meticulosa, rigurosa dosificación del pasaje entre tonos diferentes, esti-

(1) Hartzenbusch (Las 1633 Notas puestas por H. a la primera edición de El Ingenioso Hidalgo reproducida por Francisco López Fabra con la foto-tipografía. Barcelona, Ramírez, 1874) en su nota 422 sugiere con demasiada meticulosidad: "Creemos que este título no está en su lugar, porque no se ve en el capítulo que sucediese a don Quijote cosa extraña ninguna".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

los diversos, contrastes múltiples, es de inmediato matizada por Cervantes y esta es la razón por la cual a los instantáneos contrastes iniciales no llegamos a otorgarles una fuerte evidencia: en seguida, en efecto, el interés del lector es arrasado hacia el valor presentado por una medidísima, segurísima perspectiva temática. Así, del tema casi idílico, o por lo menos campestre y prometedor (si algo pudiera preverse y darse por prometido en este libro siempre cambiante) de sosiego que se desprende de los términos narrativos ("Ibanse poco a poco entrando en lo más áspero de la montaña") pasamos de repente a un tono indefinidamente agudo e intelectualmente complejo, como es este aplicado al tema que llamaríamos "de la conversación" ("Sancho iba muerto por razonar con su amo etc.") (2); Entrecruza el tema de la conversación el otro que podría decirse de la "rebeldía" de Sancho ("desde aquí me quiero volver a mi casa etc.") o de la explosión de su disconformidad ("querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche y que no le hable cuando me diere gusto es enterrarme en vida"), que en el fondo son la misma cosa. El bien articulado discurso de Sancho puede analizarse de la siguiente manera: 1) "vuestra merced me eche su bendición y me dé licencia"; 2) "me quiero volver a mi casa"; 3) con mi mujer y mis hijos "por lo menos hablaré y departiré todo lo quisiere"; 4) es "enterrarme en vida" prohibirme hablar; 5) si fueran los tiempos de Guisopete "fuera menos mal, porque departiera yo con mi jumento lo que me viniera en gana y con esto pasara mi mala ventura"; 6) creo que en tiempos de Guisopete los animales hablaban; 7) "es cosa recia y que no se puede llevar en paciencia andar buscando aventuras toda la vida y no hallar sino coces etc."; 8) es cosa recia, "con todo esto" (es decir con esa mala ventura de "coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas" (3)) tener que coserse la boca; 9) el hombre tiene el derecho de "decir lo que... tiene en su corazón"; 10) el hombre por naturaleza no es mudo.

(2) En cuanto al interés que despierta en el lector el personaje de Sancho, a Cervantes no se le escapaba que, con la creación de Sancho y de su conversación, había definitivamente conquistado un centro elevadísimo de interés (cf. cap. III de la Parte II: "hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella"). Por otro lado en el cap. IV de la parte II, al sintetizar las respectivas actividades de don Quijote y de Sancho, Cervantes parece tener muy en cuenta el valor de las conversaciones de Sancho ("embista don Quijote y hable Sancho Panza y sea lo que fuere que con eso nos contentamos").

(3) Cf. la oportuna nota de Rodríguez Marín en su comentario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Para aclarar estos diez puntos será conveniente no perder de vista la insistencia con que Sancho se refiere a su voluntad, al derecho de la libertad de palabras, y a su placer personal (en un párrafo solo, se refiere a estos tópicos de los puntos 3, 5, 9, usando los términos "todo lo que quisiere", "lo que me viniere en gana", "osar decir lo que el hombre tiene en su corazón"). Debemos aceptar, por lo tanto, que en el discursillo de Sancho Cervantes, con aparente simplicidad, enumera por lo menos diez distintos tópicos, todos importantes en la economía de la obra.

Un problema lingüístico marginal lo ofrece el nombre de "Guisopete" pronunciado por Sancho, quien, evidentemente, se refiere a las divulgaciones de Esopo, tan frecuentes en el medioevo, no sólo castellano. Resulta raro, sin embargo, que Sancho conozca, aunque sólo sea de nombre, estos libros. Más fácil será explicar el hecho de que él nombre a "Guisopete" pensando que alguna vez él habrá oído nombrar al autor de esas fábulas de animales, y por supuesto (como había ocurrido por el mago Fistón y como ocurrirá otras veces, a menudo, aún aquí, unos párrafos más adelante, a propósito de la reina Magimasa) Sancho deformara el nombre de Isopete (agregándole, con esa gutural inicial, un barrunto de analogía con el "guiso", que es algo que por supuesto Sancho conoce bien y aprecia; y relacionando ese nombre con el *hisopo* o *guisopo*, el aspecsorio). Ahora se sabe que el nombre de "Isopet" es el que fue dado a algunas de las primeras compilaciones francesas (hacia fines del siglo XIII) que consistían en adaptaciones y abreviaciones (de donde el diminutivo) de las fábulas de Esopo. Esos libros franceses fueron traducidos o adaptados al español y tuvieron vasta difusión (del 1489 en adelante).

Un rasgo notable de la ingenuidad de Sancho es el creer que los animales "en tiempo de Guisopete" hablaban; y así va formándose en nosotros una idea, una imagen de Sancho que está constituída por indudables elementos de ingenuidad, pero también de viva, aguda inteligencia. El matiz altamente sensato, lógico, racional del discursillo de Sancho es abtamente evidente, pero hay también, en esas palabras, un claro matiz de individualización: la ingenuidad estalla tanto en la creencia acerca de los tiempos de Guisopete como en la insistencia casi infantil en hacer uno lo que le viniere en gana; el habla es considerada no tanto una afortunada manera de entrar en relación con los demás, sino como mero medio de expresarse a sí mismo aún en las más inconcluyentes situaciones y en los deseos más "primitivos" e incoherentes. Esta mezcla de rasgos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

caracterizadores, en Sancho, da a su figura una dimensión y una profundidad que mal puede explicar el símbolo de "sentido común" o de "sentido de la realidad", con que por lo general se cristaliza y se esquematiza este personaje.

En cuanto a la expresión "que es recia cosa, y que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos etc." es preciso tomarla en cuenta como un signo de que Sancho reduce las aventuras a los malos desenlaces, acentuándose así la oposición entre el idealismo optimista y despreocupado de Don Quijote y el pesimismo y casi pragmatismo pesimista del escudero. Veremos que "aventura" para don Quijote es el reino de la fantasía y del azar.

No importa detenerse en la contestación dada por don Quijote (quien, una vez más, se muestra razonablemente generoso, sin apartarse, sin embargo, de la rigurosa enseñanza que quiere propinar a Sancho, y del concepto de autoridad y respeto que quiere hacerle seguir), pero sí conviene apuntar cuál era la pregunta que Sancho tanto ansiaba dirigir a don Quijote. La pregunta era: ¿Por qué usted no dejó que el loco caballero afirmara que el maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madásima? Ahora, se sabe que, justamente en el capítulo anterior, el loco (Cardenio: llamado, en los capítulos XXIII y XXIV, antes de revelarse su verdadero nombre, el Roto o el Roto de la Mala Figura o el Caballero de la Sierra o el Caballero del Bosque), por haber afirmado ese amancebamiento, se había visto interrumpido en el relato de sus aventuras por don Quijote, a quien da un golpe de guijarro que lo hace caer, etc. Ya de por sí, el hecho de que se produjera un litigio por tan ínfima causa es objeto de risa; se agrega algo picante a la risa si pensamos, además, que se trata de sostener la honradez o no de los dos personajes, Elisabat y Madásima; y que, por otro lado, la disputa, de matiz quisquillosamente literario y erudito, es un enfrentamiento entre dos opiniones de locos (don Quijote y Cardenio). Así el episodio (sólo humorístico o risueño en apariencia) adquiere una insospechada profundidad y ambigüedad. En cuanto al motivo ridículo de lucha, se sabe que ya desde la Ilíada (cf. enemistad entre Agamenón y Aquiles a causa de una esclava) y pasando por la *Batracomiomaquia*, el tema había merecido particular atención y era lógico que una mente tan vivaz como la de Cervantes no descuidase esta ocasión para hacer propio ese tema: a un espíritu barroco (entendien-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

do este término en un sentido amplio y no técnico) como el de Cervantes, en efecto, así como para otros autores modernos similares (¿pero hay quien se pueda comparar o considerar parecido a Cervantes?) un tema como el de la risa que surge a propósito de una situación ambigua y desproporcionada no podía sino atraerlo. Para ver la proyección de ese tema será oportuno recordar el poema *La secchia rapita*, de Alessandro Tassoni (1565-1635), en que el insignificante, ridículo motivo de la lucha es el robo de un balde; o recordar el robo de un rizo en *The Rape of the Lock* de Alexander Pope (1688-1744). Nótese que el motivo ridículo ya Pope lo conocía por medio del *Lutrin* (*plaisante querelle* acerca de un atril y los hombres de iglesia; 1674-83) de Boileau, imitado en el *Dispensary* de Samuel Garth (*badinage* y *querelle* de farmacéuticos); sin olvidarse de los *Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni (1785-1873), donde, en e lcapítulo IV, se cuenta la historia de un homicidio provocado por un motivo ridículo de precedencia mobiliar y del simple "mentís" (exactamente como aquí en el Quijote, en el cap. XXIV: "como ya Cardenio estaba loco y se oyó tratar de mentís y de bellaco, con otros denuestos semejantes, parecióle mal la burla, y alzó un guijarro, etc."). En *I Promessi Sposi* en efecto todas las peripecias de la historia de Renzo y Lucia parten del pundonor y de una cínica y ridícula apuesta entre don Rodrigo y su primo, el conde Attilio. Otro motivo semejante (no de tragedia sino, en este caso, de comedia) puede verse en las peripecias a partir de la rotura del abanico en *Il ventaglio* (1763) de Goldoni; sin olvidar el prerromántico William Cowper, quien, en su poema *The Task* (1785), parte de un ridículo y doméstico motivo-pretexto, un sillón (cf. *El sillón*, poema de Jorge Guillén, en que el pasaje del tiempo revela claramente qué cambios se han introducido en la visión de los elementos más "cotidianos", para decirlo con Laforgue). Es justamente la inverosimilitud, la desproporción entre causa y efecto lo que al buen Sancho le choca.

Pero, sin hacer hincapié en semejantes cuestiones, hay que destacar que aquí a Cervantes le interesa otra cosa, otro tema más importante, esencial para el conocimiento de todas las andanzas e ideas de don Quijote: el de los fines que se proponen los caballeros andantes: "Contra cuerdos y contra locos está obligado cualquier caballero andante a volver por la honra de las mujeres, cualesquiera que sean, cuanto más por las reinas de tan alta guisa y pro como fue la reina Madásima etc.". Nace así un festivo *contrappunto*: mientras don Quijote se explaya sobre la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tarea del caballero andante, Sancho sigue con su idea primera. En la réplica de Sancho, en dos comienzos de párrafo ("Eso digo yo etc." y "Ni yo lo digo ni pienso etc.") es evidente que Cervantes mismo quiere subrayar el *contrappunto* creado por las diametrales palabras cambiadas por don Quijote y Sancho: y esto será expresado explícitamente por Cervantes cuando hace decir a don Quijote: "¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?".

Otro tema que ahora aparece (con una intensidad mayor que en muchas otras ocasiones) es el de los proverbios (4).

De paso notaremos que este capítulo XXV va tomando figura de excepcional complejidad por los temas que Cervantes enfocó: y esta puede ser una de las razones que justifiquen mi empeño en tratar de aclarar el sentido del mismo capítulo. Don Quijote dice a Sancho que va ensartando una cantidad de necedades: efectivamente Sancho ensarta en una breve alocución nada menos que nueve refranes o frases hechas; pero también es justo añadir de inmediato que todos vienen al caso y que sólo en apariencia están ensartados sin ton ni son. En efecto Sancho, con todos sus diferentes y pintorescos proverbios viene a decir una sola y misma cosa, que además dice de manera explícita: "¿Qué me va a mí?". Estas palabras evidentemente subrayan otra vez los diferentes e inaccesibles planos en que se mueven los dos personajes centrales de la novela: volvemos así a la diametralidad de los dos seres (¿y por qué no de todos los seres humanos? ¿No es este un problema de incomunicabilidad, como dirían los modernos psicólogos?). La prueba de que estas palabras de Sancho deben entenderse como lo hemos expuesto la hallamos en la contestación de Quijote, quien advierte sin lugar a dudas la contradicción implícita en las palabras de Sancho: el meterse a hablar de un asunto y luego decir que a él no le importa. Dice, en efecto, don Quijote: "de aquí adelante entremétete en espolear a tu asno, y deja de hacerlo en lo que no te importa".

---

(4) Atinada la nota de Soriano-Morales (p. 533, n. 4) a propósito de la afición de Sancho por ensartar refranes. Acertado también el comentario de Clemencín: "Efectivamente acaba Sancho de acumular una porción de refranes; y es el primer pasaje de la fábula en que empieza a descubrir esta maña, que en lo sucesivo suministra ocasión de tantos donaires al autor y de tanto placer a sus lectores... Hubiera sido muy fácil volver atrás y salpicar de refranes los discursos anteriores de Sancho, pero Cervantes (dígase otra vez) no limaba ni repasaba lo que iba escrito."

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Luego don Quijote pasa a aleccionar otra vez a Sancho acerca de los fines de la caballería, resultando sus palabras inesperadamente risueñas por la simple afirmación de cordura que Quijote se atribuye: "todo cuanto he hecho, hago e hiciere va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería, que la sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo". Aquí Unamuno, en su *Vida de don Quijote y Sancho,* anota: don Quijote "si pecaba era de jactancioso, pues aún entonces afirmó que él se sabía las reglas de caballería "mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo"." "Pero es evidente que aquí, más que la jactanciosidad de don Quijote, está en juego la ironía de ese "muy puesto en razón", como se hace claro aún por la réplica de Sancho (muy razonable aquí, como en otras muchas ocasiones), quien pregunta si "es buena regla de caballería que andemos perdidos por estas montañas, sin senda ni camino, buscando a un loco, al cual, después de hallado, quizá le vendrá en voluntad de acabar lo que dejó comenzado, no de su cuento, sino de la cabeza de vuestra merced y de mis costillas, acabándolas de romper de todo punto". A lo cual don Quijote por supuesto no puede contestar sino de manera indirecta: pero sí contesta de manera válida, puesto que esgrime una razón (la de internarse en la montaña) que Sancho no podía conocer (y esta "hazaña" es la de querer imitar a Amadís de Gaula) ([5]). Aquí las palabras de don Quijote se hacen muy precisas y reveladoras, como aquellas que están tratando de definir una intención que le viene de muy lejos: la de hacer "una hazaña con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra, y será tal, que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero". Donde lo notable es que

([5]) Al comentar las palabras "no sólo me trae por estas partes el deseo de hablar al loco, cuanto el que tengo de hacer en ellas una hazaña etc." Rodríguez Marín anota: "Las palabras *no sólo* pedían *sino,* y no *cuanto;* para usar esta era necesario haber dicho antes *no tanto.* O Cervantes empezó a decirlo de una manera y por descuido acabó de decirlo de la otra, o lo escribió bien de una de ambas, y, pensando después mudarlo a la otra, subrogó solamente, por distracción, la voz *sólo* en lugar de *tanto* o la voz *cuanto* en lugar de *sino.*". Aquí R. Marín complica las cosas sin necesidad. Hartzenbusch se acerca a la solución de este pequeño problema: "El adverbio *cuanto* parece indicar que antes deberíamos leer *no tanto,* en vez de *no sólo*". En realidad basta advertir que aquí *no sólo* equivale a *no tan sólo* para ver claramente que el correspondiente necesario debe ser *cuanto,* exactamente como lo dijo Cervantes, sin ningún "descuido".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

esta nueva hazaña no será ya, otra vez, una cualquier "aventura" debida al azar (según puede definirse el término "aventura", basándose en los capítulos anteriores o en los venideros) ([6]); sino una premeditada y organizada toma de posición que dé el "sello", la marca de "perfecto" caballero andante a lo que él hará. A todas estas implicaciones la sabiduría popular (práctica y sensata pero un poco burda) de Sancho puede sólo acotar su sentimiento más elemental, el sentido del peligro de la hazaña que don Quijote quiere emprender (¿Y es de muy gran peligro esa hazaña?"). Aquí también es marcada la antítesis entre Sancho y don Quijote, entre el sentido popular y elemental y la organización compleja del pensamiento de don Quijote: tanto es así que para expresar esa complejidad recurre Cervantes a los tópicos literarios: la perfección de Amadís comparada con la prudencia de Ulises, la valentía y sagacidad de Eneas; la imitación de Amadís comparada con el arte del pintor (de paso la teoría cervantina del arte: el pintor debe imitar a los grandes modelos y a la naturaleza, como decían Aristóteles y los teóricos italianos del Renacimiento); la superioridad de Amadís sobre Belianís. Surge así en el discurso de don Quijote la necesidad de definir de una vez en qué consiste la perfección de la caballería andante. Este tema, es claro, obedece a esa casuística inaugurada por Baldassare Castiglione en su *Cortegiano* y a los muchos tópicos que surgieron de ahí en adelante ([7]). ¿En qué

([6]) Cf. I, 12 ("sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso"; "no hay sino encomendarnos a Dios y dejar correr la suerte por donde mejor lo encaminare") y II, 16 ("entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevasen donde más fuese servida"), p. ej. Predmore, en su convincente libro (*El mundo del Quijote*, Insula, Madrid, 1958) afirma lo mismo, aunque no subraye el hecho, al decir, en la pág. 34, que "Todas (las aventuras) son producto de un encuentro casual y un recuerdo libresco". Hablando de Chrétien de Troyes, Paul Zumthor afirma en su *Hostoire littéraire de la France médiévale (VI^e - XIV^e siècles)*, P.U.F., Paris, 1954, p. 197, que "Le mot d'"aventure", qui jusqu'alors signifiait "événement fortuit, coup du sort", prend chez lui le sens l' "épreuve mettant en valeur le sentiment heroique de la vie", etc. Parecería que Cervantes volvió al primitivo sentido de "événement fortuit", como lo habían hecho Boiardo y Ariosto.

([7]) Con esta afirmación, por supuesto, no queremos decir que antes de Castiglione el tema del perfecto caballero (o de la perfecta dama) no hubiera sido afrontado por otros escritores, sino simplemente queremos puntualizar que esta exigencia de un "modelo" adquiere sólo a partir de Castiglione una fuerza que se puede medir sólo a través de la consideración de la importancia —para los hom-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

consiste, pues, para don Quijote, la perfección de la caballería? "El caballero andante que más lo imitare (a Amadís) estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería". Por otro lado la insistencia sobre el hecho de que Amadís es el único y más perfecto caballero andante responde al interés renacentista por jerarquizar las cosas del mundo y establecer cuáles son los héroes, poetas y libros importantes (es decir establecer un canon) ;además, existe un criterio popular de establecer siempre cuáles son las cosas o libros sagrados (en el sentido amplio del término).

La otra expresión "a quien (Amadís) debemos de imitar" indica contiene un pleonasmo, es el índice de que el discurso de don Quijote trata de temas abstractos; y en un discurso de este tipo cae muy bien la cita erudita (aunque no profundizada) de los exemplos de Ulises y de Eneas.

La otra expresión "a quien (Amalís) debemos de imitar" indica claramente, como el "deber ser" en la ciencia jurídica, que aquí, como en el derecho, el campo del "deber ser" es un ideal al que tiende el hombre. El derecho estudia lo que es: la legislación perfecta del "deber ser" no sería humana. Pero con la obra de arte no ocurre lo mismo: un libro debe ofrecer una perfección, un modelo. Por esta causa no se puede tachar de imperfecto a un personaje como Amadís: él es el perfecto enamorado y el perfecto caballero. Dicho de otra manera: en los libros de

---

bres del Renacimiento— de un ideal de armonía, de serenidad, en una palabra, de discreción, de clasicismo. Para entender más concretamente en qué consiste este clasicismo de Castiglione —que, en parte, al menos, se refleja en Cervantes— nótese, p. ej., la importancia que adquiere en el *Cortegiano* el término *discrezione*. Aquí no es el caso de insistir sobre este problema (que, por otro lado, ya abordé en el cap. "El prólogo de la primera parte del Quijote" de mi libro *La forma en Góngora y otros ensayos*, Rosario 1961). Sólo agregaré que la elaboración del motivo de la "discreción" se hizo a partir de conceptos más generales, como la conceptualización de un ideal de cortesía, en Francia y en Italia. En Francia tanto los provenzales como los poetas del norte elaboraron una compleja teoría del amor cortés; dentro de este marco es conocida la resonancia que obtuvo ese poema-sueño que se llama el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris (escr. entre 1225 y 1240), en que, entre otras cosas, se dan las reglas del "bien aimer": discreción, gentileza, elegancia, generosidad, devoción, etc. En cuanto a Italia, tanto Folgore di San Giminiano (+1313), como el *decus* de Petrarca y la corniza idealizada del *Decameron*, o, anteriormente, los *Documenti d'Amore* de Francesco da Barberino (1264-1348) —en que interviene un personaje alegórico llamado precisamente "Discrezione"— pueden indicarse como algunas de las etapas de este largo perfeccionamiento del problema.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

poesía el hombre debe encontrar el modelo de las virtudes. Todo esto lo dice Cervantes por boca de don Quijote (8), quien termina el solemne discurso ,irónicamente, con el término realístico de "guedejas" (ve deja viticula).

Terminado el denso, compendioso discurso de don Quijote, las palabras siguientes de Sancho, su pregunta directa ("¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?") vienen a ser un acertado recurso estilístico que tiene el fin de dar vivacidad a la narración, que pasa así a ser diálogo.

Y llegamos así a un punto de los más importantes del capítulo: aquel en que Cervantes plantea el problema de la acción desinteresada, o mejor dicho, del acto gratuito. Don Quijote dice que quiere cometer una locura injustificada, es decir premeditada y sin causa aparente o real. Sancho, con mucha sensatez, objeta a don Quijote que no tiene causa, motivo, para ponerse loco. ¿Pero hay causas de locuras provocadas? Don Quijote contesta que en la carencia de motivación está la finura, o sea la agudeza de su acción, dando así una terrible importancia al puro juego de la inteligencia. De donde se deduce la firmeza con que Cervantes creía en los valores intelectuales. En efecto se requiere una buena dosis de inteligencia para concebir un acto "sin ocasión", un acto gratuito, sin fin práctico. Como se sabe, la importancia de un acto desinteresado se reflejará y sistematizará en los moralistas y en Kant (un matiz casi hedonístico adquirirá en el acto gratuito planeado por Lafcadio, el protagonista de *Les caves du Vatican* de Gide); recordemos, sin embargo, que ya en la concepción cristiana el amor es considerado como acto desinteresado: cf. *Laudes creaturarum* de S. Francisco de Asís; y Dante, *Vita Nuova*, XVIII, 6. Pero no debemos olvidar que en el caso del acto gratuito de don Quijote interviene otro elemento que refuerza el juego intelectual: el de la ironía y el sentido de lo ridículo: así lo que podría ser tema metafísico y pedante se vuelve pura bizarría barroca, juego de "agudeza" y elemento destructivo y satírico.

---

(8) En II, 3, por boca de Sansón Carrasco, Cervantes volverá a expresar esta teoría del "deber ser": "el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pero ahora veamos cómo don Quijote llega a esa decisión. Empieza por decir que quiere imitar los disparates ("insolencias") cometidos por Roldán al saber "que Angélica la bella había cometido vileza con Medoro" (como puede leerse en el *Orlando furioso* de Ariosto), y sigue en el mismo plano enfatizando e hiperbolizando los disparates de Roldán (recurso estilístico de enumeración simétrica: "y arrancó los árboles, enturbió las aguas... e hizo otras cien mil insolencias"). Pero se corrige de inmediato: "podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daños, sino de lloros y sentimientos..." (9). Es aquí donde Sancho objeta, con característico buen sentido, que don Quijote no tiene razones para imitar a Amadís. Pero don Quijote opone a la sabiduría popular, normal, de Sancho, otro tipo de "fineza": el argumento, *a fortiori,* es que si él hace eso "en seco", "qué hiciera en mojado". A eso no habría objeciones, pero don Quijote quiere reforzar todavía más su argumento y agrega que, como ya había dicho el pastor Ambrosio, "quien está ausente todos los males tiene y teme": y así él, ausente de Dulcinea, debe temer (10).

Pasando a otro tema, don Quijote luego se preocupa por ver si Sancho ha guardado el yelmo que él llama de Mambrino y que no es sino una vulgar bacía de barbero (cf. cap. XXI y luego la conclusión en el cap. XLV). Este motivo, no desarrollado ahora sino en las dudas y objeciones de Sancho, está aquí sólo como pretexto para que don Quijote se explaye sobre los encantamientos. En efecto, Sancho afirma que "quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener huero el juicio?". Don Quijote explica entonces a Sancho que no se trata de juicio "huero" o de locura. Pero, en realidad, lo que está haciendo don Quijote es precisamente tratar de explicar de manera lógica su locura. Para entender el razonamiento de don Quijote hay que recordar que ya estamos en el siglo de Descartes. Como se sabe, Descartes narra como llegó a sus conclusiones filosóficas. Habiendo supuesto que todo puede ponerse en duda, trata de ver las consecuencias de esta concepción. ¿Se llegará a

(9) Esta decisión será corroborada por las consideraciones del cap. siguiente (XXVI): "Pero yo, ¿cómo puedo imitarlo (a Roldán) en las locuras, si no lo imito en la ocasión de ellas?".

(10) En los pensamientos íntimos de don Quijote, relatados en el cap. XXVI, se reiterará este mismo argumento: "Y si yo no soy desechado ni desdeñado de mi Dulcinea del Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente de ella".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un total escepticismo? Descartes supone la existencia de un genio maligno que todo lo transforma y hace creer al hombre que existe mientras no existe. Pero luego agrega: alguien es engañado: entonces ese alguien existe; percibe que existe como ser pensante, es decir que existe alguien que piensa que está engañado. La locura de don Quijote tiene sus raíces en una duda lógica y muy razonable, como la de Descartes, al menos en parte (dado que don Quijote no plantea el problema con el rigor con que lo planteará Descartes; al contrario, el problema es considerado como algo paradójico y satirizado a efectos de puro entretenimiento o risa). La locura de don Quijote está justificada por la posibilidad de creer en un genio encantador. La realidad puede ofrecer dudas legítimas, que ni siquiera Descartes desecha. Hay, en realidad, un misterio en el universo, que nadie puede descubrir. Cervantes implica más de lo que dice y sus sutilezas adquieren así una validez insospechada. Don Quijote no sería tan interesante si fuera loco sólo en cuanto a la caballería. En realidad viene a ser el símbolo del hombre que lucha por un ideal desinteresado y que duda acerca de los hechos del universo. Es el escéptico frente a la realidad ([11]). ¿La bacía es o no una bacía? Esta visión cosmológica lo lleva a una duda sistemática, no metódica (este será el progreso filosófico logrado por el iniciador de la filosofía moderna, Descartes). El escepticismo de don Quijote se manifiesta pura y simplemente en el relativismo con que afronta los acontecimientos ("eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa"). Pero las consecuencias de este relativismo, examinadas con agudeza por don Quijote, le son, en definitiva, favorables, y por lo tanto él debe concluir, deducir que existe una providencia (divina o no): "Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos, lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguiría por quitármelo". La falla del razonamiento de don Quijote aquí es evidente: y Cervantes ciertamente debía probar un gozo intelectual al trazar estas líneas tan sutiles: en realidad Cervantes sabía muy bien que la deducción de una providencia desde el escepticismo (lo mismo ocurrirá con Descartes) es sólo un resultado de la casuística y no de la prosecución de un

([11]) Puede ser útil e ilustrativo hablar a este propósito, como lo hizo Castro, de "pirandellismo", con tal que no se tome a la letra.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

razonamiento lógico hasta el fin. La única certeza deducible del relativismo escéptico es un método de duda (como bien intuyó Descartes en un primer momento y como afirmó Hume). Por supuesto podría objetarse a todo esto que Cervantes no escribe un tratado filosófico sino una risueña historia; pero ya hemos apuntado que esta historia, aunque risueña y paradójica, pone en juego elementos que, si bien no pueden considerarse rigurosamente filosóficos, sin embargo llevan al lector a un nivel intelectual que está mucho más allá y por encima del simple juego o entretenimiento. Las palabras de Hauser "Sin duda, Cervantes fue preparado para su actitud escéptica frente a la caballería allí, en la patria del liberalismo y del humanismo, y desde luego hubo de agradecer a la literatura italiana la primera incitación a la universal burla... No era... nuevo en Cervantes el tratamiento irónico de la actitud vital caballeresca, sino la relativización de ambos mundos, el romántico idealista y el realista racionalista" (cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* trad. esp., ed. Guadarrama, Madrid, 1964, I, 449) podrían aceptarse y llevar a aclarar mayormente y demostrar la profundidad a que lleva el problema del escepticismo de Cervantes si no hubiera una abstracta confusión entre los términos ahistóricos de "romántico idealista" y de "realista racionalista", y, si, por otro lado, pudiera aceptarse el criterio de Hauser de que "Cervantes está determinado completamente por la ambigüedad del sentimiento manierista de la vida" (cf. la tesis, por otro lado apenas sugerida allí, en la última nota al final de este estudio, y en las últimas consideraciones al final del mismo).

Frente a la incomprensión de Sancho no le quedaba a don Quijote sino recordarle su poca inteligencia ("tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo"), lo cual parece contrastar con las muestras de aprecio hechas en otras varias ocasiones (p. ej. en el cap. XX: "perdona lo pasado, pues eres discreto y sabes que los primeros movimientos no son en mano del hombre"). Pero es que ni don Quijote ni Sancho son fantoches, y la vida fluye en ellos como en las personas realmente vivas: por lo tanto a veces Sancho le parece a don Quijote sensato, otras no ([12]).

([12]) Por supuesto Cervantes era perfectamente consciente de la sutileza a la cual podía llegar la conversación y la actuación de Sancho: así, en II, 5 leemos: "Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que lo tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se po-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La riqueza estilística del Quijote se revela ahora otra vez: luego del pasaje filosófica y psicológicamente hondo, una tranquilizante descripción de la naturaleza: "Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacíase por toda su redondez un prado tan verde y vicioso que daba contento a los ojos que lo miraban. Había por allí muchos árboles silvestres, y algunas plantas y flores que hacían el lugar apacible". Con palabras simples y no rebuscadas, con sintaxis simplificada consigue Cervantes aquí un modelo de prosa que es antitética a la de la bizarría de los libros de caballería, donde la naturalidad del idioma es casi siempre ahogada por los arrebatos de una fantasía desaforada: se evidencia también la antítesis frente a la prosa barroca en general.

Esas pocas palabras contrastan con el discurso enfático que pronuncia don Quijote precisamente en alabanza de la sencillez de la natura-

---

día prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese". En el mismo capítulo, por otro lado, queda evidenciado el hecho de que Sancho en su conversación con Teresa se desquita de don Quijote reprochando a Teresa como (pero menos burdamente) don Quijote lo había reprochado a él (cf. p. ej. los adjetivos "boba", "bestia", "mentecata e ignorante"; y las "arengas y retóricas"; y las correcciones idiomáticas). Don Quijote llegará a veces a reconocer la argucia de Sancho: un caso típico es el del cap. XII de la parte II: "Cada día, Sancho —dijo don Quijote— te vas haciendo menos simple y más discreto". "Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced —respondió Sancho—". Y luego, en el mismo capítulo: "Rióse don Quijote de las afectadas razones de Sancho y parecióle ser verdad lo que decía de su enmienda, porque de cuando en cuando hablaba de manera que lo admiraba; puesto que todas o las más veces que Sancho quería hablar de oposición y a lo cortesano, acababa su razón con despeñarse del monte de su simplicidad al profundo de su ignorancia". (*puesto que*, como casi siempre, vale *aunque*). En II, 32 con claridad se define de nuevo el carácter de Sancho: "Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que lo condenan por bellaco y descuidos que lo confirman todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto sale con unas discreciones que lo levantan al cielo. Finalmente, yo no lo trocaría con otro escudero, aunque me diesen de añadidura una ciudad". Como se ve, estamos lejos del burdo Sancho definido al principio de esta fábula: "solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera" (I, 7). Cf. también la nota de R. Marín, en II, 59.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

leza y su belleza no sofisticada ([13]). Sería inútil examinar en extenso los recursos retóricos que se ponen en marcha para conseguir ese efecto enfático; baste enumerar las frecuentes exclamaciones o vocativos ("oh cielos", "Oh tú, escudero mío"), pleonasmos y sinónimos ("diputo y escojo", "continuos y profundos suspiros", "a lamentarse... y a quejarse", "término y fin", "cuentes y recites"), enumeraciones y simetrías ("día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura"), imperativos reiterados ("oíd las quejas", "que me ayudéis", "no os canséis" etc.), desiderativos ("así los ...sátiros... no perturben", "así el cielo te la dé buena (la ventura)", antítesis ("compañía a mi soledad", "prósperos y adversos sucesos", "Libertad que te da el que sin ella queda"), hipérboles ("el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo", "mis... suspiros moverán a la contina las hojas de estos montaraces árboles"), recuerdos mitológicos ("rústicos dioses", "Napeas y Dríadas", "sátiros") y literarios ("el Hipogrifo de Astolfo", "Frontino", "Bradamante" ([14])). Todo concurre a la creación de un clima solemne y enfático, una desproporción que llega a la sátira.

"Viendo esto Sancho dijo: "Bien haya quien nos quitó etc.","": la preocupación de Sancho, a todo "esto" es la del hombre práctico que piensa sólo en sus quehaceres (que no tiene su rucio y deberá ensillar a Rocinante).

La comicidad de la historia ahora se debe al tono de convencimiento de don Quijote frente a la subordinación y a la buena fe y voluntad de Sancho, junto con esa tierna preocupación por su amo ("mire vuestra merced cómo se da esas calabazadas, que a tal peña podrá llegar y en tal punto que con la primera se acabase la máquina ([15]) de esta peni-

([13]) Clemencín aquí oportunamente señala: "Invocación de D. Quijote, que recuerda la de Albanio en la segunda égloga de Garcilaso".

([14]) Sobre el famoso episodio del hipogrifo de Astolfo, directamente derivado del *Orlando furioso* de Ariosto, por no escapársele su importancia, volverá Cervantes en la segunda parte del Quijote, profundizando el mismo tema y llevándolo a consecuencias insospechadas: el mismo hecho de que Clavileño sea de madera implica una áspera y fértil crítica y transformación del tema tradicional.

([15]) Este término, "máquina", es un ejemplo de la acerada y brillante capacidad de Cervantes de lograr, aunque sólo fuera con una sola palabra, un efecto polémico irresistible.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tencia"). La antítesis entre las dos actitudes aparece claramente tras las palabras de Sancho ("todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla") y la respuesta de don Quijote, quien decididamente demuestra que todo eso es, al contrario, verdadero: no debe haber nada, en las acciones de un caballero andante "del sofístico ni del fantástico", o sea tergiversado y no correspondiente a la realidad.

Otra vez la comicidad y la ironía adquieren un carácter intenso cuando Sancho llama el lugar en que se queda don Quijote "purgatorio", porque "quien ha infierno... nula es retencio" ([16]). *Retencio* es la deformación popular de *redemptio*, redención, pero es evidente que Cervantes aquí está jugando con el significado de "retención" ("nunca sale de él") para volver incomprensible y absurdo el dicho. Por lo tanto, aparte la consecuencia de caracterizar otra vez las risueñas equivocaciones de Sancho, ese término nos remite a un rasgo popular que viene de muy lejos: recuérdese la necesidad casi natural de dar a la realidad un sentido mágico, misterioso, complejo y absurdo, reflejada en las respuestas enigmáticas de los oráculos de las sibilas etc. La fórmula sentenciosa ("quien ha infierno...") es un signo de las características dogmáticas de las respuestas oraculares, con el agregado de la aceptación popular de los proverbios ([17]).

Siguiendo con su discurso, Sancho reafirma sus dudas acerca de la seriedad de la conducta de don Quijote ("necedades y locuras (que todo es uno) que vuestra merced ha hecho y queda haciendo"), expresa su concepción (evidentemente realística, popular y escasamente rsepetuosa) del personaje de Dulcinea ("...la venga a poner más blanda que un guante, aunque la halle más dura que un alcornoque") y trata ingenua y torpemente de imitar el estilo solemne, el idioma florido de don Quijote ("respuesta dulce y melificada") y las fantasías de su amo ("volveré por los aires como brujo").

([16]) Dice a propósito Clemencín: "Ariosto sabía también este proverbio, y lo incluyó en su *Orlando*, cuando describiendo los tormentos que Lidia padecía por ingrata en el Tártaro, le hizo decir (34,43):

"E così avrò in eterno,
Che nulla redenzione è nell'inferno."

([17]) En cuanto a las equivocaciones idiomáticas de Sancho y a las frecuentes ocasiones en que don Quijote lo corrige, véase, como un ejemplo que vale para todos, el del Cap. III de la II parte, en que Sancho reprocha a Sansón Carrasco: "¿Otro reprochador de voquibles tenemos?".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En el diálogo siguiente, otra vez la oposición entre la naturaleza idealística de don Quijote y el ideal realístico de Sancho (oposición entre la carta a Dulcinea y la libranza de los pollinos). Se presentan luego los problemas del papel donde escribir la carta y la libranza, el de la firma, el del traslado de la carta, el de la letra de la carta. Todos resueltos con brillante inteligencia, como es fácil averiguar.

Interesa más detenerse sobre el tema del amor platónico, que aquí es expresado así por don Quijote: "mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que a un honesto mirar". Es sabido que el amor platónico es algo diferente del amor cortés, pero será oportuno recordar que la diferencia entre estos dos tipos de amor estriba sobre todo en que la sensibilidad y sensualidad, refinadas o no, de los poetas que inventaron el amor cortés (trovadores y troveros) le dieron un cariz de amor respetuoso pero a menudo apasionado física y moralmente. Una segunda etapa en la historia del concepto de amor medieval está dado por lo que podría llamarse amor espiritualizado o misticizante (cf. algunos trovadores tardíos, André le Chapelain ([18]): la mujer ahora no es sólo el objeto a menudo inaccesible, sino otro sujeto necesario al sujeto amante para que éste logre su propia perfección. La mujer, especialmente en el "Dolce stil novo", por ejemplo, es un medio de salvación y de elevación espiritual. Llegamos así a una tercera etapa: la del amor platónico o platonizante (cf. Petrarca, los teóricos y poetas renacentistas de los siglos XIV, XV y XVI, los filósofos de la Academia florentina y sus secuaces —como Bembo, del siglo XVI— a veces más intransigentes que los primeros teóricos). En esta etapa la mujer es inaccesible no por razones sociales o externas (convencionales), sino internas: y estas razones poderosamente destruyen la pasión física. Son en esencia razones de orden estético. El poeta platonizante ama a la mujer no ya, como los provenzales, con el fin de apaciguar su deseo, y de entregarse a un juego intelectual-sentimental; ni como los espiritualizantes, para elevarse y salvarse, sino como objeto bello (de ahí, por ejemplo en Petrarca, la alabanza de los rubios cabellos de Laura). Prevalece, pues, este ideal de

([18]) André escribió en 1184-5 un libro cuyo título, *De arte honeste amandi* subraya justamente ese aspetco de *honestidad* que reencontramos en las ya citadas palabras de Quijote, y que reaparecerá en otros teóricos barrocos, p. ej. en el libro moralmente válido, a pesar del título, de Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

belleza, ajeno a las cualidades físicas, morales o religiosas. Interesa ahora amar desinteresadamente. Esquematizando un poco, podría decirse que las novelas de caballería españolas siguen la teoría del amor cortés. Las pastoriles siguen el amor cortés y platonizante. El *Orlando furioso* es platonizante: la belleza de Angélica, para dar un ejemplo concreto, es inalcanzable, aún para Orlando; todos van tras la ilusión de alcanzar la belleza ideal. Cervantes ve este fondo casi metafísico ya alcanzado por Ariosto. Se da cuenta de que los episodios del *Orlando furioso* no son sólo una disparatada sucesión de aventuras (como en las novelas de caballería corrientes), sino que poseen un significado altamente ideal, que está mucho más allá del significado aparente ([19]). Así en el Quijote Cervantes tiende a ampliar el significado de cada episodio y es así como el verdadero sentido del libro estriba en sus preocupaciones ideales. En el Quijote se trata no sólo de una serie de entretenidas aventuras, sino del ideal del hombre y del porqué vive el hombre. Esta preocupación por el destino del hombre es constante a través de todo el libro y es lo que da una resonancia particular a cada episodio y a cada palabra. En el trozo citado, que estamos comentando, Cervantes habla de paso del amor platónico y, justamente por hablar de semejante tema casi al pasar, probamos la impresión de que hay algo amargo que está detrás de la ironía y del tono divertido: es probable que la amargura se deba a la conciencia de Cervantes de no poder siempre explayarse en lo que es lo más importante; y por otro lado a la conciencia de lo poco que el mundo aprecia ese tipo de amor honesto. Sin embargo, en este episodio de la carta a Dulcinea, se desprende con claridad que para don Quijote la pura contemplación es su máximo fin. Estamos, en este contexto, frente a un hecho de carácter puramente estético. Don Quijote se satiriza a sí mismo en su posición de enamorado. Su fin es contemplar a su ídolo, pero sólo vio a Dulcinea cuatro veces: y se entiende que esto está dicho con amargura. Pero no interesa, en cierto sentido, la cantidad, sino la calidad de la mirada. Su amor, por otro lado, no necesita correspondencia. Lo que cuen-

([19]) No sé si es casi inútil recordar la gran admiración de Cervantes por Ariosto, que puede documentarse a todo lo largo del Quijote. A propósito de los "amores platónicos" Clemencín anotaba con tino pero sin profundizar: "Son los honestos, decentes, intelectuales, exentos de la parte grosera, conformes a la doctrina explicada por Platón en sus *Diálogos*, de que habló largamente en los suyos *del Amor* León Hebreo".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ta es amar, no ser amado. Naturalmente el "encerramiento" de Dulcinea por parte de sus padres (Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales: ambos nombres, nótese, no sólo realísticamente elegidos, sino también con un toque satírico por lo referente a dos árboles o arbustos muy comunes) es una ironía evidente. En efecto, suponiendo como hacen los matemáticos, que fuera cierto lo contrario (es decir que Aldonza Lorenzo no fuese encerrada), nada cambiaría en el amor de don Quijote por ella.

Detengámonos ahora en el retrato realístico ([20]) que Sancho, en cierto sentido, opone a las idealizaciones de don Quijote. Aldonza Lorenzo (este es el nombre con que se la llama) es fuerte, decidida, sociable, nada melindrosa ("porque tiene mucho de cortesana, con todos se burla y de todo hace mueca y donaire": donde el término "cortesana" está usado equívocamente, como ya había advertido Clemencín, no tanto por Sancho como por el mismo Cervantes), Sancho la conoce y quizá sea esta una de las principales razones porque de inmediato reconoce la legitimidad de la conducta de don Quijote ("no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien"). En efecto Sancho precisaba, por fin, ver que la idealización de don Quijote se apoyaba en algo usual, concreto. Hay en Sancho como una especie de suspiro de alivio cuando agrega: "confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote, que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa...". El alivio revela que Sancho está ahora a sus anchas con una Dulcinea que se puede acercar a él, Sancho, siendo una pobre labradora.

En cuanto a las cualidades que Sancho ha señalado en Aldonza Lorenzo, es claro que para Sancho son positivas (aunque para nosotros no lo sean tanto, si adoptamos con intransigencia el idealismo quijotesco, como hacen —con el evidente error de no seguir el juego de Cervantes— Rodríguez Marín y Valbuena Prat). Pero esos toques realísticos hacen ver, además, que Dulcinea, digo Dulcinea y no Aldonza Lorenzo, no es sólo un ideal, un fantoche: es concebida como una persona viviente (a tra-

([20]) Hartzenbusch (nota 444) advierte con criterio, pero con cierta minuciosidad, que "Podía Sancho conocer *de oídas* a la señora Aldonza Lorenzo; pero, según verá el lector en el folio 175 vuelto, *no la había visto en toda su vida*".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vés de Aldonza, se entiende; un poco como Laura a través de Laure de Noves). Poco importa que Aldonza no corresponda a la imagen que de ella se ha creado don Quijote: en efecto, si no fuera así, sería inútil la idealización, faltaría la "fineza del negocio".

Siguiendo en su razonamiento, Sancho ahora afirma que los presentes enviados a Aldonza (nótese la finura de Sancho, quien no dice a secas Aldonza, ni Dulcinea, sino "a la señora Aldonza Lorenzo, digo a la señora Dulcinea del Toboso" ([21])) no le agradarán. En efecto, Sancho aquí tiene razón: tales presentes (p. ej. "que se le vayan a hincar de rodillas delante de ella los vencidos que vuestra merced envía") corresponden a Dulcinea, no a la persona concreta de Aldonza.

Otra vez don Quijote insiste en la diferencia entre los razonamientos de Sancho y los suyos: "...que eres muy grande hablador, y que aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo; mas para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oigas un breve cuento". Aquí don Quijote adopta el mismo estilo popular de Sancho: la demostración a través del proverbio, del cuento, del ejemplo concreto. Es lo que se suele llamar la sanchificación de don Quijote, pero que con más exactitud debería definirse como la adaptabilidad de él a la realidad. (En el cap. II de la II parte la diferencia entre don Quijote y Sancho se expresará en la oposición "locura-simplicidad").

A la objeción de Sancho don Quijote no contesta directamente, sino que da sólo una respuesta marginal: el cuento de la viuda enamorada de un ruin, quien, sin embargo "para lo que yo lo quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles". La moraleja del cuento, se entiende, es que el amor no se condiciona; pero hay algo más también. La viuda (una jovencita sería, en cambio, más fácil de ilusionar) busca ser feliz y elige marido con un fin puramente material. De la misma manera, para conseguir el fin constituido por el amor platónico, no se necesita una base firme, dado que el enamorado puede concebir a una mujer hermosa sin que necesariamente esta lo sea.

Para convencer a Sancho de la legitimidad de ese trueque de Aldonza en Ducinea, don Quijote agrega el ejemplo de los literatos: "Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las

([21]) Hace notar muy atinadamente Clemencín que "invierte aquí Sancho, y no sin chiste, el orden regular de los nombres, uno propio y otro postizo".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron?" ([22]). Esta es la primera razón que da Don Quijote, razón pedestre para justificar su amor (los autores de poemas y romances, los que cantan en los lugares populares de reunión —como las barberías y los teatros— fingen, inventan a sus damas). Después da la verdadera razón, profunda, esta vez: lo que importa es que él piense así, el linaje importa poco (ya Guinizelli y Dante habían teorizado sobre el "cuor gentile" independiente de la nobleza de nacimiento; y esta teoría, esencialmente igualitaria y cristiana, se hizo famosa), así como importa poco el hábito (pulla contra las costumbres eclesiásticas o cortesanas). El razonamiento de Don Quijote es tan fuerte que se da el lujo de no dar explicaciones; afirma tan sólo. Lo importante no es comprobarlo sino creerlo. Sancho piensa que don Quijote tiene toda la razón y no hay objeción posible. Todo está sintetizado en las palabras de don Quijote: "yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en belleza como en la principalidad; y ni le llega Elena, ni le alcanza Lucrecia... y diga cada uno lo que quisiere, que si por esto fuere reprendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos".

Viene ahora la carta de don Quijote a Dulcinea, leída a Sancho: "Soberana y alta señora: el herido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón...". Estilo muy amanerado: contrastes, agudezas, acumulaciones, anáforas, pleonasmos ([23]). A Sancho le gusta la carta, me-

([22]) El comentario de Soriano-Morales, si bien ilustrativo, hubiera tenido que empezar por (y hacer hincapié en) las últimas palabras: "Además, estos nombres poéticos aparecen en otras muchas obras y poesías clásicas".

([23]) Acota aquí Rodríguez Marín: "El comienzo de esta carta, escrita muy a lo andantesco, parece estar imitado, como indicó Clemencín, de otra de la celosa Oriana a Amadís, en cuyo sobreescrito se leía: "Yo soy la doncella ferida de punta de espada por el corazón..." etc.". La misma opinión expresan García Soriano y García Morales al decir: "Esta carta es una parodia y remedo burlesco del estilo romántico medieval, propio de la literatura caballeresca, y, más concretamente, de la epístola poética de Lope dirigida en *El Peregrino* a Camila Lucinda (*Dulcinea*), que empieza: "Serrana hermosa...".". Acerca de la imitación o parodia de Lope la cosa parece bastante dudosa. En cuanto al estilo *romántico* medieval, puede verse en Soriano y Morales un ejemplo de cómo una intuición (útil en D'Ors) ha podido penetrar en la cultura española y hasta europea sin que muchas veces haya habido una rigurosa crí-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

jor dicho, queda entusiasmado y asombrado: la razón es que don Quijote, según Sancho, ha sabido expresar perfectamente sus sentimientos y aparecen claros y sinceros la rendición absoluta a la dama y el apasionamiento de don Quijote. Y hay algo más: en Sancho se revela el respeto del hombre inculto hacia la cultura, hacia las letras. Vale la pena transcribir aquí las palabras de Sancho, por ser significativas de la "comunicación" entre caballero y escudero: "¡—Por vida de mi padre —dijo Sancho en oyendo la carta—, que es la más alta cosa que jamás he oído! ¡Pesia a mí, y cómo que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien encaja en la firma *El Caballero de la Triste Figura!* Digo de verdad que es vuestra merced el mesmo diablo, y que no hay cosa que no sepa".

La contestación de don Quijote ("Todo es menester... para el oficio que trayo") es un rasgo de humildad frente al elogio de Sancho. Toma en cuenta sólo la alabanza de la técnica material de escribir una carta, y no la alabanza acerca de la altura de sus sentimientos. En otros términos, rechaza humildemente el elogio.

Quedaría un problema por resolver. Podría pensarse que el elogio de Sancho es fingido, no sincero. En realidad el mismo Cervantes nos ha acostumbrado a leer entre las líneas y a aguzar nuestro ingenio; sin embargo creo que la interpretación correcta y razonable de la carta a Dulcinea con el elogio de Sancho es la literal.

Don Quijote escribe luego la cédula de los tres pollinos. Vuelta a lo práctico. Bajada de tono brusca. Contraste con la carta anterior. Estilo jurídico o comercial. El comentario de Sancho se limita a una aprobación escueta. Indirectamente aprendemos que en Sancho no siempre prevalece el espíritu práctico, sino que a veces sabe admirar así los sentimientos y rasgos elevados como la belleza (y esto es una prueba más de que el elogio a la carta a Dulcinea debe interpretarse de la manera que he indicado arriba).

---

tica capaz de contrarrestar los errores conceptuales derivantes de parecidas generalizaciones antihistóricas. Por último, cabe señalar que esta carta no es "escrita en verso de arriba abajo", como lo anunciara don Quijote a Sancho en el cap. XXIII. Se verá en el cap. XXVI cómo Sancho, tratando de acordarse de la carta, hace una parodia de ella.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Y ahora el tema del contraste entre don Quijote y Sancho acerca de la oportunidad de que Sancho vea las locuras que don Quijote se propone hacer. Al principio Sancho no quiere verlas: al final será él que pedirá una muestra de locura ("para que pueda jurar sin cargo de conciencia que lo he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una, aunque bien grande la he visto en la quedada de vuestra merced"). Sancho en efecto quiere apurarse para sacar una respuesta a Dulcinea "del estómago a coces y bofetones" (expresión que naturalmente satiriza el contraste entre el estilo rudo de Sancho frente a la idealizada Dulcinea). Reaparece luego el tema de la locura: don Quijote, viendo a Sancho ensartar proverbios de todas clases y colérico sin razón (o, por lo menos, por una razón fingida, imaginada) le dice que no está cuerdo.

Luego las cuestiones prácticas planteadas por la partida de Sancho y sugeridas por él mismo: la cuestión de la comida, el lugar del reencuentro (aquí vuelve la treta famosa del cuento popular de Pulgarcito ([24])). Termina el capítulo con la muestra de las locuras: "desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. Y así, le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve". Como se ve, el capítulo termina perfectamente, con las consabidas fórmulas y manteniendo el tono general de división entre aventuras internas y externas.

([24]) La treta de la señal dada por las ramas tendrá éxito, como veremos, en el cap. XXVII. Anota Rodríguez Marín: "Aquí pregunta el Sr. Cortejón: "Al escribir esto, ¿recordó por ventura lo que se dice en el romance del Marqués de Mantua?" No fue preciso a Cervantes recordar aquello de

Las ramas iba cortando
Para la vuelta acertare:

en sus andanzas de comisario por Andalucía lo habría visto hacer más de una vez a los campesinos, que cuando van por sitio que no conocen bien, cortan y esparcen retamas, u otros matajos, hacen con las retamas unos nudos, por los cuales conozcan al regresar el camino que llevaron al ir.". Donde todo está muy bien dicho; falta sólo demostrar que los campesinos del tiempo de Cervantes (en Andalucía o fuera de ella) tenían esa costumbre. Agregamos que, de cualquier manera, esta treta pertenece al mismo espíritu popular al cual pertenece la fábula de Pulgarcito, que luego pasó a la tradición escrita a través de la recopilación y reelaboración de Perrault y luego de los hermanos Grimm.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Si quisiéramos ahora resumir este capítulo, propondríamos hacer la lista no tanto de las acciones de los personajes, cuanto la de los temas tratados. Así tendríamos: primero el tema del contraste entre idilio y realidad, luego los temas de la conversación; de la rebeldía de Sancho, del fin de la caballería andante, de los proverbios, del acto gratuito, del yelmo de Mambrino, de los encantamientos y el escepticismo, de la cordura o no de Sancho, de la tranquilidad de la naturaleza, de las sentencias, de las cartas, del amor platónico, del retrato de Dulcinea, del amor injustificado, del contraste entre idealismo y sentido práctico, de las hazañas imitando a Amadís. Como se puede observar, nos acercamos así, con este esquema, al verdadero sentido de la estructura interna del capítulo, que resulta uno particularmente falto de externas aventuras y no por eso menos estimulante. La lectura de este capítulo es apasionante también porque el tono mantenido a lo largo del capítulo preanuncia la mayor intensidad que obtienen los temas de contemplación, lo que será una característica de la segunda parte del Quijote y demuestra otra vez, como si fuera ya necesario, que sería muy artificial y simplista aislar elementos puramente renacentistas o barrocos sin una superior consideración de la unidad fuertemente sostenida a lo largo de toda la obra a pesar de la aparente fragmentación ([25]) y variedad caprichosa y manieristicamente (o mejor: barrocamente ([26])) buscada. Pero es cierto que, por lo menos a través del análisis del capítulo XXV, se desprende y resulta una idea de armonía (que lleva a una "superior consideración de unidad", como expresé antes), de equilibrio entre temas y posiciones muy diversas, es decir de una serenidad artística que justifica seguir considerando a Cervantes como hombre del Renacimiento, aún alejado de la mecánica rotura claroscural y de las argucias barrocas.

([25]) La tesis de la fragmentación (o "composición aditiva") es sostenida por Hauser con evidente y demasiado apego a ciertas fórmulas abstractas como la de los géneros literarios, etc. En particular, parecería que por no pertenecer el *Quijote* al género de "novela amorosa" no está a la altura de otras novelas que, siempre según Hauser, serían, por eso mismo, más modernas que el *Quijote* y más válidas poéticamente. Cf. Hauser, *op. cit.*, II, 262: "El *Quijote* constituye ya, a pesar de su estructura esencialmente picaresca, una crítica de la extravagante novela de caballerías, incluso en su aspecto formal. Pero el cambio decisivo hacia la unificación y la simplificación de la forma novelesca no se da hasta el clasicismo francés".

([26]) El término "barroco" es preferible al de "manierismo", que, sin embargo, en Hauser como en D. Alonso y otros críticos, tiende a sustituirlo sin que las razones para hacerlo parezcan fundadas y justificadas como ocurre a menudo, en cambio, en el campo de las artes plásticas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NOTAS

ERNESTO SABATO Y UN TESTIMONIO DEL FRACASO

por IRIS JOSEFINA LUDMER

La última novela de Sábato se postula como un testimonio sobre *nuestra* realidad, como una gran creación imaginaria y una indagación filosófica sobre problemas esenciales. Pretende ser amplia y profunda, estilísticamente trabajada, original, impactante. Juega con el tiempo y la historia, con el bien y el mal, con la psicología y la metafísica; se refiere a lo cotidiano y a la condición humana, a la vida y a la muerte, a la enfermedad, a la locura y a la pureza. Los dos universos de *Sobre héroes y tumbas,* nos sentimos inclinados a decir: un sector oscuro y vago, lleno de misterio, ensoñaciones y símbolos; una línea dinámica, clara, concreta y de intención realista. Un mundo romántico de amor y muerte, y un mundo testimoniante de una realidad determinada en una época clave del país. Una parte muy pensada, estirada en reflexiones y profundizada en psicología, cuyo ritmo narrativo se demora en vaivenes temporales y en cambios de perspectiva, y otra lisa, hablada, bulliciosa, popular. Testimonio y obsesiones son las dos intenciones explícitas del autor: la novela como catarsis y la novela como mostración y toma de conciencia de la realidad, el "mundo oscuro" de lo inconciente que se libera y el mundo claro de la conciencia y la historia. ¿Pero es que hay dos mundos en *Sobre héroes y tumbas*? ¿Hay catarsis y testimonio configurando dos estilos expresivos, o nuestra afirmación era falsa? No podemos afirmar que Sábato logró liberarse de ciertos mecanismos inconcientes: su historia personal, sus obras posteriores lo revelarán; nos interesa el testimonio en tanto remite a un mundo que nos engloba a nosotros mismos.

Examinaremos hasta qué punto y de qué manera la novela de Sábato logra tesimoniar una realidad, de qué modo y por qué la intención

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del autor se revierte contra sí mismo, se desvía y concurre a dar testimonio y razón de una ideología, la de Sábato mismo. Sábato testimonia a Sábato; su pretensión de mostrar lo que sucede o sucedió resulta en la realidad sólo mostración de lo que *le* sucede, mostración de su concepción del mundo. Asimismo veremos de qué modo es coherente la frustración de su testimonio con la ficción novelística misma; la ideología de Sábato, que no le permite dar cuenta de una realidad total, que se la encubre y oscurece, lo lleva a crear una ficción cerrada, sin historia, en base a esquemas psicológicos y a "maldiciones" sexuales, donde la soledad y el misterio son cárceles herméticas que definen la condición humana.

EL TESTIMONIANTE BRUNO-SABATO Y LA DIVISION DEL TRABAJO

Bruno es, en *Sobre héroes,* el personaje-que piensa-y-reflexiona: la novela, a pesar de su amplio proyecto y de algunas fuentes ilustres que pareciera querer trasplantar, es simple, esquemática, ingenua y primitiva en estructura y psicología; los personajes son portadores de cualidades o formas de ser únicas, "sustancias", "esencias" inmutables que evolucionan en un mundo concreto, niegan la existencia en tanto libertad y se congelan en el "ser"; mónadas cerradas a la historia, el tiempo pasa por esos caracteres confirmando su inmovilidad, ratificándola. Sábato afirma en sus personajes un fatalismo especial: el fatalismo psicológico. Los únicos resortes que mueven a los protagonistas de su novela son los mecanismos psicológicos, los hechos primarios; Martín, Alejandra, Bruno y Fernando no se eligen *a partir* de sus neurosis, los traumas se apoderan de ellos y los manejan compulsivamente, les señalan el camino de la muerte y del fracaso. Es lícito afirmar, con el riesgo del esquema, que los personajes de *Sobre héroes y tumbas* son títeres cuyos hilos penden del complejo de Edipo. Con estaticidad de alegoría, esos seres asumen una forma sobresaliente y se fijan en ella; todos los actos concurren a redondear el sello que, de entrada, les puso el autor: son el misterio y las culpas del amor (Alejandra), la pureza y la angustia adolescente (Martín), las obsesiones (Fernando), la reflexión (Bruno). Nos interesa Bruno porque es el personaje que usa Sábato para pensar, el portavoz de sus reflexiones, el que, por el carácter mágico que implícitamente el autor asigna al pensamiento, actúa por el solo pensar, se halla más allá y por encima de los demás, conserva la distancia —real y simbólica— que se requiere para tomar conciencia, para tener en su poder todos los elementos; Bru-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no no tiene las manos sucias, no muere, no huye, sólo está allí, pensando y hablando, intemporal y eterno, contemplando la vida.

Sobre héroes es una novela seminovela, una novela ensayo: Sábato expone su ideología, sus más menudas opiniones y sus reflexiones más profundas, relatándolas en abstracto, desvinculadas y no estructuradas con la ficción total; esas ideas no son ideas propias de un personaje, que puedan contraponerse a otros puntos de vista diferentes; son, simplemente, las ideas de Sábato, las de sus conferencias, ensayos y artículos. El autor no enfrenta la ideología de Bruno —su "testimonio"— a otra que la haga vivir y librarse de esa rigidez en la que está enmarcada, los largos parlamentos quedan allí, solos, acumulados uno tras otro; Sábato muestra, demuestra y prueba; los discursos de Bruno sobre "el hombre argentino", el arte, la cultura, Borges, la esperanza, son presentados como irrefutables; frente a él está Martín que oye y acepta, de tanto en tanto los recuerda para tomar ejemplos y orientar su conducta, unas veces Martín lo interroga, lo incita a una aclaración, otras cita las frases de Bruno como paradigmas ejemplares. "Como tal vez alguna vez le diría Bruno", "le había oído decir a Bruno", "y recordó algo que le había dicho Bruno", se repiten innumerables veces. La sumisión de Martín ante la ideología de Bruno es quizá la que Sábato espere de sus propios lectores. La única vez que aparece un interlocutor real, que titubea otra forma de pensar, es cortado y oscurecido, e implícitamente negado por Sábato: cuando Bruno y Martín oyen hablar a Méndez inferimos, entre las obsesiones de Martín, que no escucha, un atisbo de enfrentamiento, pero es fugaz y casi ilusorio; los discursos de Bruno, en cambio, son plenos, seguros, afirmativos, se extienden largamente, emplean con profusión conjunciones explicativas y conclusivas, allí sí es evidente la voluntad del autor de ser claro, explícito, de no ofrecer flancos débiles, de no dar lugar a dudas. Y esa voluntad clarificadora se opone a toda la ficción novelística: la historia de Martín, Alejandra y Fernando está en semipenumbra, es deliberadamente oscura y misteriosa. Martín no llegó nunca a descifrar la historia y el carácter de Alejandra, Martín asiente y comprende la claridad de Bruno; ensayo, pensamiento, claridad, Bruno por un lado; novela, inconciencia, oscuridad, acción, Alejandra y su familia por otro; *Sobre héroes* denuncia en su estructura misma, una de las características del pensamiento de Sábato: la creación de "realidades" antitéticas, absolutas y cerradas en sí mismas, sin posibilidad de síntesis ni

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de comunicación. Mecanismo esencialmente antidialéctico: ensayo-novela, Bruno-demás personajes, personajes mismos cerrados unos frente a los otros. *Heterodoxia* ilustra, página tras página, ese pensamiento estático, antagonístico, sustancialista; allí se enfrentan Hombre-Mujer, Verdad (ciencia)-Mentira (vida), Alma-espíritu, novela (lo nocturno)-ensayo (lo diurno). No hay lucha, superación, dinamismo, hay oposición muda y eterna.

Bruno es el único testimonio auténtico de *Sobre héroes y tumbas.* No porque lo que dice remita a la realidad concreta, no por el contenido de sus discursos: es por su situación, por su rol de "pensador" en una sociedad donde otros realizan las tareas materiales para que él ejercite su reflexión, por su quietismo y por su fracaso. Pero Bruno dice lo que Sábato piensa.

TEORIA DEL "SER NACIONAL": LA TOTALIDAD ABSTRACTA

"Lo nacional. Dios mío! ¿Qué era lo nacional?" se pregunta Bruno. Lo nacional es caótico y confuso, contradictorio, endemoniado, como Sábato quiso que fueran los sentimientos de sus personajes, sus mujeres, la novela misma; lo nacional son los caudillos, Rosas, Perón, la pampa, el gaucho, los inmigrantes y sus hijos; Buenos Aires es una Babilonia (1). Bruno no define "lo nacional", lo adjetiva patéticamente siguiendo a Martínez Estrada; Sábato no puede definirlo porque se encuentra ante la historia y la contradicción viviente que no puede apresar su pensamiento. Sábato quiere dar con una totalidad abstracta ("lo nacional") que, estática y rigiendo el curso de la historia, englobe y sintetice los elementos contradictorios: sólo se encuentra ante el caos, ya que es imposible estructurar la realidad con un pensamiento antidialéctico. "La objetividad no está en el objeto, está en el método de objetivación", dijo Bachelard; Sábato aborda la rea-

(1) En *El otro rostro del peronismo,* Bs. As., 1956, página 16, dice Sábato: "Y así, en el tembladeral de las ciudades improvisadas —donde nada permanecía válido para siempre—, en el *caos babilónico de Buenos Aires...*" (el subrayado es mío). "...pues en aquella muchacha, descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de *caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco.*" Sobre héroes y tumbas, Fabril, Bs. As., 1961, página 167, (los subrayados son míos).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lidad humana y social con la intuición, ubicándose desde su pregunta misma hasta la azorada respuesta, la perplejidad ante el caos, en la línea de los ensayistas que desde 1930 pretenden explicar "lo nacional", esa esencia inmutable y eterna: no tenemos historia, somos naturaleza, estamos desterrados de Europa, hay un pecado original, una Argentina invisible, un hondo desarraigo. Unitarios y federales, gauchos e inmigrantes, caos, mezcla, confusión, opacidad, demonios desgarrados. Sábato no puede acceder a un concepto de la historia y directamente la niega:

"Y además esta patria parecía tan inhóspita, tan áspera y sin amparo. Porque (como también decía Bruno, pero ahora él no lo recordaba sino que más bien lo sentía físicamente, como si estuviera a la intemperie en medio de un furioso temporal) nuestra desgracia era que no habíamos terminado de levantar una nación cuando el mundo que le había dado origen comenzó a crujir y luego a derrumbarse, de manera que acá no teníamos ni siquiera ese simulacro de la eternidad que en Europa son las piedras milenarias o en Méjico, o en Cuzco. Pero acá (decía) *no somos ni Europa ni América, sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento.* De modo que aquí todo resultaba más transitorio y frágil, no había nada sólido a qué aferrarse, el hombre parecía más mortal y su condición más efímera." (2).

Ni Europa ni América, otra vez el caos trágico pesa sobre nuestra condición y nos maldice. Si no podemos conocer nuestra realidad, si ni siquiera tenemos historia sino que, por ese mismo desgarramiento, estamos condenados, no podemos cambiar nuestro destino, sólo nos cabe el quietismo y la resignación. Ese caos nacional, esas contradicciones insalvables, esa especie de naturaleza indómita que determina nuestro desamparo y precariedad, Sábato los toma directamente de Keyserling, de Martínez Estrada, de un pensamiento que vacía la realidad y congela un es-

(2) Cfr. página 206 de *Sobre héroes y tumbas.* En *Heterodoxia*, Emecé, Bs. As., 1853, página 117, Sábato repite el mismo concepto con palabras similares: "El mundo es hoy un caos, pero nuestro país lo es doblemente, pues al caos universal suma el que resulta de su condición de país inmigratorio. *Nuestra tragedia consiste en buena parte en que no habíamos terminado de hacer un país cuando el mundo comenzó a derrumbarse;* esto es como un campamento en medio de un terremoto", (los subrayados son míos).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

queleto desprovisto de significación; de un pensamiento mitificador, típico de las ideologías que están por el statu quo, a las que no favorece el cambio de estructuras.

"El argentino está descontento con todo y consigo mismo, es rencoroso, está lleno de resentimientos, es dramático y violento". El Argentino Sábato impugna los mitos del "Inglés con mayúscula" (Bruno, pág. 379), a la "Honradez de los Vascos, Flema Británica, Espíritu de Medida de los Franceses" (Fernando, pág. 257), y sin embargo habla del Rencor, del Resentimiento del Argentino. ¿Todos los argentinos, en todos los tiempos y en todas las clases sociales? Esa seudo psicología social, que emplea datos de la psicología individual y los eleva a categorías absolutas, sin justificaciones ni asideros, ese intuicionismo que desconoce épocas, clases sociales, condicionamientos, situaciones, esa reducción de millones de individuos a un denominador común que registra estados de ánimo, cualidades negativas, esa constante apelación a la tristeza y al fracaso, a la nostalgia y a la soledad del argentino ¿no es acaso el clima del 30? Arlt, Scalabrini Ortiz, Mallea, las letras de tango, "los comprometidos del 30", la denuncia de una realidad asfixiante, la "rebelión inútil" de Martínez Estrada, la crítica negativista, puramente anárquica. Ernesto Sábato escribe *Sobre héroes y tumbas* en 1961, la ubica en 1955, piensa en 1930: en el "ser nacional", en el caos, en el resentimiento de "el argentino", en los lugares comunes, en su inspiración literaria.

LOS PERSONAJES DE UN TESTIMONIO DEL FRACASO

Se me dirá: *Sobre héroes* no es sólo la reflexión de Bruno, no es sólo lo que piensa Sábato, es una novela, hay seres y cosas que el autor siente y elige; es cierto que en "lo nacional" de Sábato no está nuestro país, pero ¿y en esos muchachos del café, en Tito D'Arcángelo, en el Loco Barragán, en Bucich, en Hortensia Paz? Veamos.

Es cierto que *Sobre héroes* no es sólo la reflexión abstracta de Bruno: están los personajes, los tipos que parecen sostener y demostrar sus teorías acerca del "ser nacional" y del "hombre argentino". La novela se podría interpretar, en un sentido, como mostración de distintas actitudes argentinas que, desde diversos ángulos, integrarían o reflejarían esa esencia nacional. Sobre un fondo de argentinos unidos en su rencor y en su violencia, se destacaría el drama de un argentino solo y sin espe-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ranza, de una Argentina-resumen-de-la-historia-argentina y expresión de la pérdida de las glorias del pasado, de la "oligarquía en decadencia", y de un argentino obseso. Purgan culpas, o se ven necesariamente determinados al Mal, pero todo al fin se purifica. La pureza está en el sur, en el frío, en el viento, en la vida dura, en la falta de mujeres, en la proyección a un futuro abstracto. O en la muerte y en el fuego. La creación y la puesta en funcionamiento de seres y cosas probaría las hipótesis de Bruno; pero los personajes de fondo, los que se mueven formando la escenografía del vasto drama, los que parecen más espontáneos y directos, son los que denuncian con más claridad este mecanismo: la novela sería la mostración práctica, concreta, de las teorías de Bruno. El esquema es el siguiente:

Afirmación genérica: "El argentino está descontento con todo y consigo mismo, es rencoroso, está lleno de resentimientos, es dramático y violento." (Bruno, pág. 168).

Demostración: (Tito) "Chiquito y estrecho de hombros, con el traje raído, parecía meditar en la suerte general del mundo. Después de un rato, volvió su mirada hacia el mostrador y dijo: —Este domingo ha sido trágico. Perdimos como cretinos, ganó San Lorenzo, ganaron los millonarios y hasta Tigre ganó. ¿Me querés decir a dónde vamos a parar?

Mantuvo la mirada en sus amigos como poniéndolos de testigos, luego volvió nuevamente su mirada hacia la calle y escarbándose los dientes, dijo:

—Este país ya no tiene arreglo." (pág. 35).

O también: (Bordenave) "Luego siguió hablando de los políticos: todos estaban corrompidos". Los industriales, los militares, los obreros. "En fin, aquí no había que hacerse mala sangre, esto era podredumbre pura y nada tenía arreglo". (pág. 172).

¿Reales? Sí. ¿Testimonios? ¿Es que todo realismo es testimonial? No lo es. Sólo el realismo que a través de cosas, seres, acontecimientos, remite a una *realidad total,* que no sólo comprenda una situación estrecha y limitada, sino el máximo de posibilidades y perspectivas humanas, que dé cuenta de una *totalidad concreta* que englobe a individuos e ilumine la historia. Los "personajes testimonio" no transparentan sino falta de conciencia, no remiten sino a un mal difuso y derraman a su alrededor una culpa colectiva que nadie asume. "No somos ni Europa ni América", y somos culpables por esto, por este caos nacional, de que "este país no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tenga arreglo": el único llamado a la libertad en *Sobre héroes* es la presencia de la murga en la quema de las iglesias, que Sábato condena en la actitud del obrero traidor.

Tito D'Arcangelo: un pintor, un proletario, un hijo de inmigrantes, vota por los conservadores por razones personales. El Loco Barragán: borracho, profetiza tiempos de fuego que sobrevendrán no se sabe cómo y purificarán algo indeciso. Hortensia Paz: La Resignación, la miseria de un cuartucho pero la simple alegría de vivir. El peronista: representante más puro de la moral del amo y criado, del respeto, del silencio del oprimido frente al opresor. Bucich: sólo bondad, generosidad y trabajo. Ese es el testimonio de Sábato, "las razones personales", el futuro de fuego que no forjarán hombres, la resignación sobre la cual hay tantos frustrados, aplastados, víctimas como Hortensia Paz, la culpabilidad del peronista, la condenación de Dios que segrega la dama de las casullas, el miedo, la pasividad. Por eso decimos que el testimonio de Sábato es el testimonio de la falta de conciencia; sólo personas y hechos negativos desde el punto de vista del desenvolvimiento histórico; la mirada de Sábato distingue nada más que el fracaso; si el futuro y el progreso histórico no es una realidad causalmente necesaria sino una posibilidad ofrecida a la acción del hombre, el futuro de nuestro país que se vislumbra a través de *Sobre héroes y tumbas* es el futuro opaco y alienado de Tito D'Arcangelo, el futuro resignación de Hortensia Paz, el futuro evasión de Martín, el futuro soledad de Bruno. Y el pasado de la derrota: un héroe muerto, un Lavalle desesperanzado, un movimiento anarquista en disolución, un peronismo incendiado. El acento de la novela está puesto sobre las tumbas.

Pero Sábato invierte la moral metafísica de la burguesía: para un burgués, él es el Bien y el proletario es el Mal; en *Sobre héroes* el proletario, el trabajador, el pobre, el "hombre de pueblo" es el Bien y el burgués es el Mal. Los muchachos del café, a pesar del "escepticismo argentino" son buenos, generosos, desinteresados: Tito lleva a comer y a dormir a Martín, Bucich lo transporta al sur, Hortensia le confiere el don de la esperanza; pero Molinari, el industrial anticomunista, defensor de la moral y la libre empresa, sólo da consejos tan absurdos que es necesario vomitarlos. La oligarquía tradicional que no muere con la familia de Alejandra (que no se adaptó a los "nuevos tiempos") sobrevive, ridícula, en las palabras de Quique; la burguesía en la inhumanidad de Molinari; el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pueblo, replegado en su bondad. El pueblo es el Bien, pero ¿por qué?. ¿Porque no sufre la reificación, la cuantificación de las relaciones humanas que ataca a la burguesía? ¿Porque ha recibido el don de la esperanza? ¿Porque sufre? Sábato no da razones: su moral no es ética, es metafísica. Un problema cuyas raíces son concretas, verificables, comprobables, como es el de una ética de una clase social, es visto por Sábato como un don, inverificable, esencial. Y así como el caos nacional también es explicable por razones concretas y por lo tanto modificable, *histórico*, pero en *Sobre héroes* aparece como caos metafísico, como el "no ser Europa ni América", como pecado original, del mismo modo el pueblo es noble y bueno, es el Bien. Ese llamado a la pureza del pueblo se llama populismo; no hay lucha de clases, no hay intereses, hay el consuelo de los humildes en sus valores espirituales y el consuelo de los burgueses en sus privilegios; Sábato ve una sociedad en marcha hacia el fracaso, con hombres sin conciencia, sumida en el caos, pero cristianamente dividida en buenos y malos.

EL INCENDIO DEL PERONISMO

La narración de *Sobre héroes* transcurre en la época de Perón, entre 1953 y 1955, cuando "la revolución" había terminado hacía rato. El impulso inicial del peronismo, antiimperialista y tendiente a crear una nación autónoma, se había desvanecido. No habríamos de asistir ya a una revolución social, sino a un régimen que empieza a transar y defenderse, impotente, por su composición de clase y por su ideología, de dar el salto. Sábato tomó conciencia de lo que había pasado en el peronismo después de la Revolución Libertadora, en 1956, cuando en *El otro rostro del peronismo* cae en la cuenta, al ver llorar a una sirvienta en un pueblito de Salta, de que había otra faz que se le había escapado: que el peronismo había sido un régimen popular ([3]). En *Sobre héroes*, aparte de las alusiones a Perón, de los chistes sobre Juan Duarte y Aloé, de Poroto, uno de los muchachos del café, que dice: "Hace bien Perón y todos esos oligarcas habría que colgarlos todos juntos a la Plaza Mayo", Sábato elige un

([3]) Cfr. *El otro rostro del peronismo*, donde Sábato explica el proceso del peronismo por el mecanismo del resentimiento (pág. 12) Perón, hijo natural, resentido, explota a las masas, especie de prostitutas resentidas. En la página 32, Sábato habla del *derrumbe de los valores espirituales* por obra de la *gran marea* del peronismo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

hecho: la quema de iglesias posterior al bombardeo de la Plaza de Mayo, el 16 de junio de 1955. Creemos que la intención no es poner de manifiesto la violencia y las vejaciones del régimen. ¿Lo elige porque fue un hecho que impactó a todos, un hecho representativo, el punto concreto de la ruptura con la Iglesia? ¿O porque Sábato realmente cree que las culpas y los males se purifican con el fuego, y este incendio, de algún modo, empezaba a dar fin a esa época "corrupta e inmoral"? El fuego es, efectivamente, una constante en la novela: el Loco Barragán, profeta borracho, anuncia que vendrán tiempos de fuego para purificar, Alejandra sueña con fuego, Alejandra y Fernando mueren en el fuego. Y aquí la quema de iglesias. El fuego, la muerte, las cenizas, el calor intolerable elevado a su tensión máxima, la ebullición donde todo perece; Martín huye al sur, donde hace frío, donde el aire es puro y seco, transparente, asexuado, casi tan puro y perfecto como el pensamiento abstracto. En el el fuego se consume el sexo, alrededor del fuego baila y canta la murga de los peronistas que incendian los símbolos de la fe; Sábato construye una escena fantasmagórica y terrible: "Se oía el bombo como en un carnaval de locos" (4). En el incendio de las iglesias arde un carnaval, la libertad, la alegría, el desenfreno, los gritos, las obscenidades, la promiscuidad. En medio de ese desorden una mujer rubia y pura rescata una virgen, Martín y un obrero la llevan a su departamento, lujoso, de la calle Esmeralda, una vez más vuelven llevando casullas. Sábato elige, para representar al peronismo, a un "peronista bueno", que se avergüenza de su adhesión a Perón, que cree que "los que quemaron las iglesias son unos pistoleros", que ayuda a una "señora rica" a llevar santos a su casa, que condena la violencia, que baja la cabeza y aguarda en silencio, que trata de justificar con su pobreza la afiliación al peronismo; Sábato elige a un criado silencioso, respetuoso, lleno de candor, purificado por el trabajo, Sábato exalta a un peronista contrario a los que bailan y se insultan en el incendio; Sábato elige, una vez más, a una arquetipo de la falta de conciencia, a un generoso y resignado obrero capaz de tender su mano por encima de las clases sociales.

(4) En *El otro rostro*, también dice Sábato, respecto al peronismo: "la patria había sido reemplazada por un carnaval" (pág. 33). Un proletario podría afirmar, en el sentido inverso de Sábato, que el peronismo fue un carnaval y la cuaresma comenzó con la Revolución Libertadora.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Esto y nada más es el peronismo en *Sobre héroes,* un gesto, una mano que se tiende, la generosidad del humilde: como Bucich y Hortensia Paz, el peronista da, es bueno. El peronismo como situación histórica y social no incide para nada en lo novelístico, es una escenografía de adorno, retórica, el afán de ubicar una historia que pudo haber ocurrido en cualquier parte y lugar. No hay un juego dialéctico entre el peronismo como momento histórico y la narración de Sábato, no hay interacción entre la materia novelística y ese gran guiñol del incendio; es un telón de fondo que sirve a Sábato para armar una secuencia con el otro incendio, el del mirador, que señala el fin de la familia Acevedo. Fin del peronismo, fin de una estirpe: dos incendios, uno superrealista, estilizando un hecho histórico, otro vivido con tanta más realidad en cuanto está fuera de la historia.

Sábato elige el incendio que marca la disolución del peronismo; habla del anarquismo en 1930, cuando el precursor de las luchas obreras en nuestro país, con su multitud de mártires, deportados, fusilados, leyes extraordinarias, estados de sitio, es sólo un movimiento compuesto por asaltantes, vegetarianos, predicadores ambulantes, individualistas, resentidos, vividores o ingenuos; un movimiento de individuos unidos sólo por razones psicológicas. Sábato elige la muerte de Lavalle, el fin de la Legión, y le entona un requiem vibrante y doloroso. Y ése es su testimonio: los fines, las frustraciones, la muerte; personajes y procesos sucumben, advienen otros que también se hundirán en el fracaso; la historia argentina sería la repetición circular de nuestras sucesivas decadencias.

EL FRACASO DEL AMOR

La historia de amor de *El túnel* y de *Sobre héroes y tumbas* es idéntica. La misma concepción de la mujer y la misma visión trágica y pesimista del amor. Mujeres en lucha misteriosa con el Mal, hombres obsesos, amores frustrados que terminan con la muerte. Amor, mal, misterio y muerte forman una estructura que se esboza en *El túnel* y se concreta en *Sobre héroes.* Sábato crea y vive intensamente dos tipos de mujeres: la de primer plano, objeto de amor erótico, es misteriosa, desgarrada en la lucha contra el demonio y el mal —concretado en el sexo— que la poseen y la arrastran: mujer mal, mujer sexo, mujer demonio, mujer culpa, mujer misterio. A estas mujeres aman hasta la locura hombres tan solos y tan carentes que eligen por error, contra sí mismos, como si al elegirlas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

estuvieran condenándose. Son Alejandra (*Sobre héroes*) y María Iribarne (*El túnel*). La otra mujer, que asoma como recuerdo y vivencia pasada e idealizada, es la verdadera y esencial madre, que acoge y da. Son Ana María, Georgina, Nadia. Para Sábato, la madre y todo otra mujer son dos tipos opuestos y fijos, ideales y cristalizados. Pero si la mujer objeto de amor es así, el amor, en las novelas de Sábato, no se realiza jamás. No se puede satisfacer ni llevar a cabo esa profunda comunicación total que es el amor, si la mujer no es un ser humano; porque la mujer que siente y ve Sábato, esa mujer misterio, no es humanamente posible, es un mito. Y entonces el amor se derrumba, no sólo porque si se realizara sería la aniquilación del hombre, sino porque ese ser sobrehumano no ama auténticamente, no se entrega jamás. Ni Juan Pablo Castel (*El túnel*) ni Martín, ni Bruno, llegan a concretar su amor, a hacerlo real. Al contrario: Castel mata a su único objeto, que lo rescató un instante de la soledad, Martín pasa el resto de su vida recordando, pensando y relatando su amor por Alejandra, Bruno también recuerda y lamenta. Los amores que crea Sábato no sólo son imposibles, tan ficticios y extraordinarios, que están condenados desde su nacimiento mismo (extraordinario también), sino que revelan una concepción del mundo sin esperanza, una soledad sin salidas. Y así como Edipo se castró —se cegó— después del incesto, los hombres de *El túnel* y de *Sobre héroes* se castran después de amores irrealizables con mujeres aniquiladoras; porque la esterilidad intelectual de Bruno, la evasión de Martín, la muerte de Fernando, el asesinato de Castel equivalen a la castración.

Perspectiva culpable, psicológicamente, del amor. El amor se da con mujeres portadores de Mal y termina con la muerte y la castración. Y filosóficamente idealista: el objeto de amor es un mito, el Misterio y la Destrucción. Martín se va al sur, donde no hay mujeres; Fernando muere en el fuego después de una unión alucinada con su madre; Bruno se queda solo: las conclusiones implícitas son la negación del sexo o la homosexualidad. El amor es un fracaso más en la aridez de *Sobre héroes y tumbas.*

OCULTAMIENTO Y MOSTRACION DE LA INTIMIDAD: EL MISTERIO Y LA PSICOLOGIA

Todos los planos de *Sobre héroes* están invadidos de misterio: los personajes afirman repetidamente que los seres humanos, en general, son

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

misteriosos, que el hombre nunca llega a comprender ese reducto último que poseen los demás. Sábato parte del enigma de la mujer, que tiñe el amor de misterio, concluye que el mundo mismo es misterioso. Una mujer vista desde la perspectiva masculina, es efectivamente misteriosa: las sensaciones y vivencias del amor son distintas e intransferibles; lo mismo ocurre con el hombre visto desde una mujer; ese dato comprobable es elevado por Sábato a categoría general y esencial, siguiendo un mecanismo típico de su pensamiento. La esencia de las mujeres es el misterio, su vida y sus sentimientos son oscuros, llenos de "sombras misteriosas que son las más verdaderas e importantes". Los hombres, perdidos, se preguntan desesperadamente por ese enigma que nunca llegarán a comprender (5).

Sábato maneja el misterio en el relato mismo, al estilo de la novela policial: planteado desde el principio, alimentado con hechos y teorías sobre los hechos, al fin se disuelve, fracasa y resulta absurdo; la mujer no es misteriosa, son culpas, amores incestuosos, neurosis. Esa develación de los enigmas de *Sobre héroes* se realiza gracias a un elemento que satura todo el relato: la psicología. Por medio de ella, el autor ofrece datos que explican *racionalmente* los móviles de los personajes y el misterio mismo; un psicoanalista agotaría todos los enigmas que presenta el relato. Los personajes de *Sobre héroes,* los protagonistas, parecen haber sido tomados de textos de psicología freudiana: están construídos de tal modo, se agregan tantos detalles sobre su infancia, sus sueños y obsesiones, que impresionan como seres *armados* y lanzados a actuar, no creados y actuantes por sí mismos. Es cierto también que carecen de libertad, en el sentido en que un neurótico no la tiene; no alimentan a la psicología como lo hacen los personajes de los escritores que han sentido con más profundidad los aspectos esenciales de la realidad humana; el psicólogo, con los personajes de Sábato, se ratifica. *Responden* a las características de un epiléptico o de un paranoico, *actúan como* tales. El misterio sólo existe para y entre ellos mismos, porque no se conocen y no se comunican, no porque sean esencialmente misteriosos. Esa seudo dialéctica de ocultamiento y mostración de la intimidad de los seres que pueblan el relato de Sábato, denuncia uno de los fracasos más patentes, que vuelven incoherente el mundo de *Sobre héroes* y por lo tanto frustrado: el autor

(5) Cfr. las páginas 65, 67, 84, 110, 159, 337, 338, de *Sobre héroes.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quiso que sus personajes fueran misteriosos, que su novela fuera caótica y enigmática, que en ella se evidenciara e ilustrara su afirmación, que constituye una constante de su pensamiento: la existencia de un "irracional misterio de la existencia humana", que sólo puede ser conocido con instrumentos que trasciendan la razón. Sin embargo, la técnica de armar y mostrar sus personajes por dentro, se vuelve contra el mismo Sábato: para mí el misterio no existe y el autor me ofrece los elementos para descifrarlo con mi razón, él me invita a develar los enigmas, él me guía en la comprensión, él me explica, en fin, que el misterio sólo existe en la mente enferma de sus personajes o en un público no iniciado en los principios del psicoanálisis. Porque detrás del caos trágico y de la deliberada profundidad insondable (que Sábato confunde con dificultad de conocer), se mueven esquemas y líneas rectas; porque Alejandra, Martín y Fernando repiten el mismo esquema edípico; porque todas las fantasías respecto al fuego que tiene Alejandra se desvanecen si sabemos que responden a una vivencia típica de epiléptico; porque todo el problema de los ciegos carece de sentido si leemos que Fernando poseyó a su madre con la mirada; los abrumadores datos familiares, los símbolos de los sueños, los hechos traumáticos cobran sentido sólo en un análisis psicológico.

"Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir". Las obsesiones de las que Sábato se liberaría escribiendo están explicadas en la novela misma, no son obsesiones cuya raíz sea inconciente para el autor, responden a mecanismos inconcientes pero están conciencializadas, Sábato sabe muy bien a qué hehos primarios responden. Detrás de la afirmación de Sábato de que escribe para liberarse de determinados mecanismos que no le resultan claros, se esconde un autoengaño o un engaño al lector; la actitud de Sábato es la misma que la de los surrealistas: racionalización de lo irracional. La confesión de inocencia por parte del autor y su pretensión de crear un clima oscuro se convierte en retórica, en grandes y prestigiosas palabras, en un Faulkner del cual sólo resta el esqueleto. Oscuro, misterio, caos, enigma, profundo, ambiguo, equívoco, turbio, inexplicable, confuso, tenebroso, tumultuoso, insondable, contradictorio, indescifrable, remoto, impreciso, recóndito: esas son las palabras de *Sobre héroes y tumbas,* las palabras que sólo son palabras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS LIMITES DE LA RACIONALIDAD

"Nuestra razón, nuestra inteligencia, constantemente nos están probando que este mundo es atroz, motivo por el cual la razón es aniquiladora y conduce al escepticismo, al cinismo y finalmente a la aniquilación. Pero, por suerte, el hombre no es casi nunca un ser razonable, y por eso la esperanza renace una y otra vez en medio de las calamidades. Y ese mismo renacer de algo tan descabellado, tan desprovisto de todo fundamento es la prueba de que el hombre no es un ser racional". (pág. 177).

Sábato opone, valorando, dos concepciones del mundo: el racionalismo sería negativo y estéril como posibilidad vital, el irracionalismo, fecundo y positivo. Su filosofía no es nueva ni original, adolece de los lugares comunes y de las contradicciones características de esta visión del mundo. Sábato llega al extremo de afirmar, por boca de Bruno, que el hombre no es un ser racional. El que reniega de la razón comprueba, racionalmente, que la razón no lo justifica, que sólo le reporta insatisfacción, que no está de su parte; es el que ve que la razón lo condena a la muerte porque no sirve, reniega de la razón porque vive, con la razón, su propia derrota. Sábato no piensa así: yo y todos los hombres pensamos que la razón lleva a la aniquilación, por lo tanto la negamos, el hombre no es un ser racional. Sábato niega la razón en general y no su propia razón, lo que equivaldría a negar su ideología; apela a todos los matices posibles de las creaciones y recursos puramente "espirituales", abstractos, imponderables, y que por su falta de contenido, su indeterminación, apuntan sólo al vacío.

La esperanza sería uno de esos recursos que salvarían al hombre aniquilado por la razón: concreta un élan vital, el instinto de vida, el *eros* frente al *thánatos* racional. Pero la esperanza que se formula y se propone en *Sobre héroes* es una espera de algo indefinible, no de un paraíso o de un mundo mejor, ni siquiera una perfección o mejoramiento puramente individual, tampoco la simple espera de la muerte; la esperanza de Sábato es, simplemente, esperanza y nada más, carece de objeto concreto. Como la esperanza que adquiere bruscamente Martín, al encontrarse con Hortensia Paz, ese "dios desconocido". Porque Martín, que había pensado suicidarse por desprecio a su madre e insatisfacción hacia las mujeres, que renueva su fe gracias a Alejandra, que nuevamente cae en la desesperación después de su experiencia con ella, recobra su fe en la vida por otra mujer, Hortensia Paz. Símbolo, apariencia de dios o casualidad,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

azar o destino. Sábato da una respuesta a la desesperanza de Martín, a su intento de suicidio y a su búsqueda de Dios, y esa respuesta es otra mujer, un ser humano pobre, bueno, generoso, madre, resignado, satisfecho y aun agradecido por su miserable situación: Hortensia Paz, que devuelve a Martín el impulso vital, es la antítesis del intelecto, la negación de la "razón aniquiladora". La salvación está entre los humildes, su espiritualidad llena el vacío que nos dejan las neurosis de las clases decadentes; el populismo de Sábato, sin embargo, es insuficiente en la práctica, es absolutamente verbal, ya que lo que realmente confiere a Martín cierta fe en la vida, suficiente como para impedir el sucidio pero endeble porque lleva a una evasión, es la comunicación con una mujer al nivel simple de una regresión: Martín es un niño frente a la madre Hortensia, que lo recoge y lo cuida; la novela se cierra con otra comunicación, ésta ya directamente fisiológica, Martín y Busich orinan juntos. Y son, en cuatrocientas páginas, los dos únicos acercamientos reales entre seres humanos, no hay otro más: el amor no comunica en ningún plano, el intelecto es sólo dominio de un personaje y asentimiento pasivo por parte de otros. El hombre, en *Sobre héroes y tumbas,* es un niño o un animal.

La esperanza es una fantasía, pero también un instrumento de conocimiento; Sábato siente que no sólo hace amar a la vida, sino que revela un "Sentido Oculto de la Existencia (*sic*) que es más verdadero que la Nada" (pág. 178). Ese sentido oculto queda, en la novela misma, oculto; la máxima profundidad existencial a que llegan los existentes de *Sobre héroes* son los mecanismos psicológicos; no hay nada que remita a un más allá, en los seres y cosas creados por el autor; si la esperanza confiere algo, es el puro y simple seguir viviendo. Esa esperanza como instrumento gnoseológico supondría una teoría aristocrática del conocimiento: sólo los esperanzados, los que han recibido ese don —un poco milagrosamente, sin saber por qué medios y gracias a qué—, los elegidos, podrían captar el "Sentido Oculto", esa realidad superior, cualitativamente diferente de la que resulta accesible a la reflexión discursiva.

Sábato abandona el agnosticismo luego de negar la razón, intenta encontrar salidas "constructivas", no quiere que *Sobre héroes* termine como *El túnel,* pretende rescatar al hombre después de haberlo reducido a la más insignificante pequeñez, y alude a una instancia, clave en la novela, ya que da (junto a la esperanza) la razón del aparente reencuentro de Martín con la vida: lo comunitario. El simple entregarse a una tarea con

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

otro y el sentirse necesario a los demás, aunque objetivamente no lo sea, confiere, según Bruno y según Martín (a través de Bruno y de Hortensia Paz) sentido a una vida (6). En la formulación de este principio ético y psicológico se evidencia la falta de objetivos concretos y la falsedad real de las construcciones "positivas" de Sábato: lo "comunitario" sería un fin en sí mismo, al que acudiría el hombre solo y atormentado por la incomunicación; el trabajo en equipo comunica a los hombres entre sí a través de cualquier objeto; no importa que en equipo se haga una guerra o simplemente se componga un tema de jazz. Pero lo que precisamente define a una comunidad y sobre todo a un acto colectivo son los fines que propone en común, el horizonte, el proyecto que aúna las voluntades individuales y las orienta en una dirección; la interiorización, por parte de cada individuo, de ese proyecto de todos, es lo que da sentido a su actividad y la constituye en acto colectivo. El trabajo *con* otros, simplemente, no es acto colectivo, comunidad ni trabajo en equipo y aún menos si se limita a satisfacer frustraciones individuales puramente psicológicas; "lo comunitario" que añora y recomienda Bruno es hacer cualquier cosa junto a otros con el fin absolutamente individualista de salir de la soledad.

Las postulaciones de Sábato —la esperanza, lo comunicativo, y, en otro plano, el arte como creación de otra realidad "más profunda y verdadera" que "recupere esa armonía perdida con el misterio y la sangre" quebrada por la cultura (con lo cual Sábato se coloca en la línea de los críticos de la cultura y de la idea de progreso, proponiendo una suerte de rousseaunismo estético)—, son, tal cual están formuladas en *Sobre héroes y tumbas,* programas que no trascienden al individuo, cuyos objetivos son meras satisfacciones psicológicas, salidas falsas, *mitos* en tanto construcciones puras a las que atribuye un papel de realidad (7).

Y[esas positividades son las que, sobre todo, hacen que la novela fracase, los intentos de echar luz y esperanza en un mundo que expresa incomunicación y derrota lo tornan equívoco, contradictorio y fallido; en *El túnel* Sábato fue más auténtico que en *Sobre héroes y tumbas,* cerró la novela en la soledad son salidas, no intentó rescatar al hombre.

UNA NOVELA DEL FRACASO

Sábato quiso testimoniar lo que somos como país, lo que son algunos tipos argentinos, la oligarquía decadente que no se adaptó a la in-

(6) Cfr. *Sobre héroes,* página 179.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dustrialización, los inmigrantes desarraigados, los trabajadores argentinos, los industriales bajo Perón, algún snob, el peronismo, el anarquismo. Esos hombres distintos, esas clases sociales enfrentadas, esos movimientos históricos de signos desiguales, se abrazan en la frustración, en la nostalgia, en la soledad que el autor atribuye genéricamente al "argentino". Los inmigrantes consumiéndose en el desarraigo, los obreros suicidándose como clase en la falta de conciencia, las familias tradicionales como la de Alejandra sucumbiendo en la enfermedad y en la locura, los industriales adaptándose y robando. *Sobre héroes* es el testimonio del fracaso y el fracaso del testimonio: Sábato cree dar cuenta de una realidad concreta, existente en la historia y sólo expresa su propia realidad, su filosofía, su mirada: desde la negación de la historia hasta la esperanza espiritual y sin lazos con la realidad; desde la soledad de todos hasta el "Sentido Oculto de la Existencia", el "irracional misterio de la existencia humana", la "realidad más profunda y verdadera".

No hay dos universos en *Sobre héroes y tumbas*. No hay un sector oscuro y misterioso y otro claro y popular. No hay decadencia y muerte por un lado y renacer y vivir por otro. La frustración y la soledad atacan a todos por igual, el fracaso unifica ese mundo aparentemente escindido. El amor tiene a un mito por objeto, el "ser nacional" es un mito; el "ser nacional" es un esqueleto petrificado, los personajes son psicologías petrificadas. Todo es trágico. Si unos sectores sociales mueren corroídos por estigmas antiguos, la Argentina entera tiene un pecado original que no le permite progreso; el complejo de Edipo en esos individuos y el caos en que se debaten, equivale al no ser Europa ni América y a nuestro caos nacional. Todos somos iguales, pero unos buenos y otros malos. Ese es el testimonio de Sábato.

Los "héroes" de *Sobre héroes y tumbas* son los extranjeros, los marginales, los inmigrantes, los ancianos, los jubilados de las plazas, Vania, el padre de Tito, el abuelo Pancho, el padre de Martín, los hombres que viven del pasado y de los sueños. Los frustrados, los alienados, los solos, los derrotados, los que huyen al norte o al sur, los vencidos por el amor, la vejez, la vida, los que siempre recuerdan, los que quieren fijar el tiempo repitiendo una misma idea y un solo acto, relatando los hechos de la Legión, tocando la misma melodía, mirando la cabeza de un muerto, descifrando el mismo enigma, recordando siempre a su patria, pronosticando tiempos de fuego, diciendo que el país no tiene arreglo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

CARLOS F. GRIEBEN, *Eduardo Mallea*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

El estudio de Grieben está dividido en cuatro secciones: un estudio preliminar, seguido de una bio-bibliografía y selección, para terminar con dos juicios críticos de Gabriela Mistral y Julián Marías.

El estudio preliminar lleva como subtítulo "Eduardo Mallea, un estilo de fondo". Estilo al que atribuye quizá por contagio de la disyuntiva malleana "raíces invisibles" y el cual debe su perdurabilidad (según el crítico), a tres dimensiones: idioma, moral y sentido.

Respecto de la primera, Grieben destaca como cualidad del idioma lo que él llama "etimologización". Es innegable que Mallea conoce el idioma, lo maneja con facilidad, con genuina soltura. Lo que es poco verosímil es que lo mejor de su estilo sea esa pretendida "etimologización" de la que habla Grieben.

Sin más expediente aclaratorio que el de una vitalización del idioma, deja consignada una característica que quizá obedezca a un sentimiento más profundo, a una actitud más definitoria. Si Mallea propone como solución de todos los males, el destierro espiritual, "que cada cual se destierre en el territorio de su función", es lógico que elija, con frecuencia, un lenguaje apartado del contorno real. No sería, en todo caso, más que una actitud aristocratizante, inherente a la propuesta soledad, al buscado silencio (cargado para Mallea de cualidades estéticas), al voluntario destierro.

Mallea no reconoce lo argentino en el tráfago diario, en el tumulto de la ciudad, en el hombre común de la calle. Suscitadoras de sus imágenes del ser argentino verdadero son: las largas tarde solitarias de la ciudad del Sur, pampa y desierto, la hora del Angelus, silencio y sociedad, la noche, el alba. Escenario sin gente, cruzado a lo sumo por la figura premonitoria y nebulosa de una mujer vestida de negro. De ahí que, a veces, por la persistencia en un tono retórico, profético o penitencial, su pasión nos haga el efecto de una pasión demasiado literaria, o, si se quiere, de una pasión agotada en el recurso de gestos excesivamente deliberados y sujetos al dominio de una estricta perspectiva racional.

Más adelante señala Grieben que los personajes de Mallea no pueden ser estudiados independientemente unos de otros, porque son arquetipos de ideas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

proyectadas en símbolos. De acuerdo; pero con este procedimiento Mallea soslaya el problema, no lo resuelve. El antagonismo entre los seres "profundos" y los otros, los "visibles", es demasiado tajante, demasiado esquemático. De cada grupo humano se rescata un personaje para la angustia, el cual, es llevado a través de un diálogo interior sin confrontación a una crisis. Los demás personajes existen por contraste, por juego de oposiciones.

Con la segunda dimensión (la moral) Grieben no despeja el panorama. Persiste en las fórmulas vacías, contradictorias. Al referirse a la estética de Mallea, dice que ésta es "de una concreción intangible" (pág. 21); anteriormente (pág. 11) nos sorprendió con "un estilo que nace a partir de una raíz vigilante, invisible". continúa en la misma línea cuando al comentar una cita de Karl Vossler (pág. 16) dice que éste como otros no ven más que el problema de una Argentina visible e invisible y que no captan el sentido "visiblemente invisible". Naturalmente, ante tantos enunciados indescifrables, nos resulta difícil saber cuál es el valor moral de la obra de Mallea. Según Grieben estaría en la dimensión ética que reside en lo estético, y estaría en el rechazo de una Argentina de puro gesto, de una política que dirige al país "con criterio de ama de casa", "criterio que deja en la sombra el resto de sus reiones culturales" ... "las provincias que claman por tener una función nacional", en la repulsa de la chatura espiritual y la tendencia a la asimilación de todo lo extranjero, bueno o malo. Mallea propone contra este estado patológico de improvisación, y filisteísmo en todos los órdenes, sacudir la inercia, movilizar las conciencias, poner en acción las virtudes por medio de una exaltación severa de la vida.

Pero esta "moral abstracta" se apoya, según todos los indicios, en una actitud reaccionaria, cargada de elementos irracionales y sentimentales. En efecto, el vacío cultural denunciado se cubre con una filosofía quietista, con la apelación a un ser nacional que está en alguna parte, a un nacionalismo tan esotérico como enervante.

Incurre en un error Grieben al señalar como "color superficial" a la obra de Mallea, la disyuntiva Argentina visible e invisible. Dicha dicotomía aunque no resuelta en los mismos términos, tiene su antigüedad, como que desde Sarmiento se ha venido repitiendo el intento de reducir una realidad que se compone de elementos complejamente integrados, a un facilitador esquema bipartito.

En la Argentina invisible de Mallea reside "el pueblo profundo", su cuerpo es "la exaltación severa de la vida", sus brazos "ánimo de donación" y "ánimo de libertad". La proyección actual de ese argentino —dice Mallea— es invisible; pero, agrega con un optimismo profético, ha tenido y tendrá otro día en el correr de la historia. Es obvio reiterar la importancia que tiene este esquema a lo largo de toda la obra de Mallea.

En otro orden de cosas, debe señalarse que Grieben recurre demasiado frecuentemente a préstamos, desfilando a través de las escasas páginas propias toda una constelación de citas. Si agregamos a esto el hecho de que la mayor parte del estudio está constituído por una abultada selección (prescindible, en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

este caso, por la facilidad de acceso a la obra de Mallea y por la escasa idea que pueda formarse el lector a través de tales amputaciones), nos quedamos con poco o nada propio, mucho ajeno y un Mallea prácticamente intangible.

La bibliografía, es parcial, excluyente. La única voz que no pertenece íntegramente al coro laudatorio sería la de Murena, pero la cita está cortada por lo mejor.

Superados los movimientos laudatorio y detractor en la valoración de la obra de Mallea (se pueden señalar las fechas de 1936 para el primero y alrededor del 45 en adelante para el segundo), el estudio de Grieben significa un retroceso, una vuelta al primer entusiasmo incondicional en el tono y con los alcances de sus más remanidas expresiones.

Emma R. Vaccaro

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina.* Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

La autora de *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español* y *La idea de la fama en la edad media castellana,* nos ha dejado, poco antes de su desaparición tan lamentable para el campo de la investigación lingüística y literaria, esta obra que constituye un imprecindible elemento de consulta para la comprensión del mundo subyugante y complejo de *La Celestina.*

En su extenso estudio, María Rosa Lida se propone fundamentalmente demostrar que *"La Celestina,* sin ser una creación ex nihilo, es una creación portentosamente original" (1) y que "muchos de sus problemas son, bien mirado, los problemas de sus críticos, que no han podido desasirse de los prejuicios del siglo XVIII o XIX o XX al enfrentarse con el libro del siglo XV" (2). De ahí que mediante el análisis de las fallas de todas las interpretaciones de *La Celestina* hechas hasta el presente (incluyendo los más recientes y elogiados estudios de S. Gilman y M. Bataillon), y a través del ejemplo de su propia obra, la autora nos señala la responsabilidad y el camino de la crítica literaria. Tarea, para ella, seria, difícil y paciente, que debe integrar el análisis estilístico, lingüístico y estructural con el enfoque histórico y sociológico de los diversos problemas y el rastreo de los motivos a través de toda la parábola que va desde sus fuentes primigenias hasta su supervivencia, si la hay, en el presente.

Tal el método que el libro refleja y que se define en las palabras iniciales de la Conclusión: "Este trabajo no ha partido de una intuición central que pretenda iluminar de golpe toda la obra de arte. En ello se aleja de los estudios recientes sobre La Celestina, los cuales, por mucho que difieran en calidad, con-

(1) M. R. L. de M., *Originalid.*, Conclusión, págs. 723-724.
(2) — — *Originalid.*, Conclusión, pág. 724.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cuerdan en brindar una clave interpretativa única: existencialismo, didactismo, judaísmo. Lo que ofrezco es un comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja Tragicomedia, cuya originalidad me he propuesto aquilatar cotejándola con las obras de su tradición. Un comentario: no la panacea a que naturalmente tiende el ansia simplificadora del lector ingenuo" (3).

La disposición de los capítulos se corresponde con los cuatro problemas fundamentales analizados: el autor o los autores (Introducción), el género literario, la técnica teatral y los caracteres.

Para el enigma del autor, después de una prolija dilucidación de los datos que nos ofrece la obra misma, la situación del escritor en su época y de cuantas hipótesis han sido sugeridas al respecto, la autora propone una solución que no pretende ser la última, pero que evidentemente es la más aceptable: "...atribuyo el acto I de *La Celestina* al "Antiguo auctor" no identificado, los actos II - XVI de la Comedia, a Fernando de Rojas, y el Tratado de Centurio con las demás modificaciones que constituyen la Tragicomedia, al "Interpolador", muy probablemente Rojas mismo en unión de colaboradores hoy desconocidos, que ya habían intervenido en menor medida en la Comedia" (4).

La búsqueda de un género literario que encuadre y defina a la Tragicomedia, parte del método histórico para demostrar su duda con la comedia romana, la elegíaca, y sobre todo, con la comedia humanística italiana, concluyendo: "De lo que no cabe duda es de la filiación de *La Celestina* dentro de su genealogía como "terenciana obra": es una comedia humanística, realización plena de su olvidado género y, como tal, infinitamente superior a todas las demás muestras conocidas" (5).

Por este camino de la investigación de las fuentes a partir de la comedia romana, que se repetirá para cada uno de los aspectos considerados, María Rosa Lida nos demuestra dos hechos: que *La Celestina* entronca dentro de toda una tradición literaria, en cuya superación radica esencialmente su originalidad, y que, por lo tanto, es una utopía intentar su valoración y estudio prescindiendo de la historia literaria, y partiendo de una crítica puramente impresionista, o estructural, o que proyecte los problemas actuales sobre la obra del siglo XV. De ahí ",... la urgencia de estudiar la obra en su medio cultural, teniendo constantemente a la vista el patrimonio literario de sus autores, por mucho que la rudeza de críticos cortos de alcances y la mala fe de críticos holgazanes haya desacreditado el estudio de las fuentes" (6).

El siguiente paso es el cotejo de las opiniones vertidas a partir del siglo XVI sobre el género literario de la "Tragicomedia". El nos muestra cómo la actitud prejuiciada de los críticos neoclasicistas del siglo XVIII inició el rechazo de la forma dramática de *La Celestina,* para derivarla hacia la novela, la épica o el

(3) — — *Originalid.,* Conclusión, pág. 723.
(4) M. R. L. de M., *Originalid.,* Introducción, pág. 26.
(5) — — *Originalid.,* La Celestina, comedia humanística, pág. 50.
(6) *Originalid.,* Conclusión, pág. 723.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"diálogo puro". Contra estas posiciones reacciona eficazmente la autora, recordándonos que "...hay que ensanchar nuestro concepto de drama, como reclamaba T. S. Eliot hace ya veinticinco años" (7) e insistiendo sobre la necesidad de una adecuada ubicación histórica para afirmar que *La Celestina* es un drama "—pero, en esencia, no drama antiguo (romano) ni moderno (a su semejanza), sino superación admirable del drama medieval" (8).

En la segunda parte del libro, "La técnica teatral", se analizan los recursos (acotación - diálogo - monólogo - aparte - lugar - tiempo - motivación - ironía - geminación), desde el punto de vista funcional e histórico. Destacan por la actualidad del enfoque y la originalidad del aporte, los estudios sobre la acotación y la germinación.

La tercera parte, que se ocupa de los caracteres, es la más elaborada y extensa. En ella, María Rosa Lida defiende enfáticamente la existencia de caracteres en *La Celestina*, y su verismo psicológico, en contra de la interpretación existencialista de Gilman y del simbolismo didáctico de Bataillon. Los dos "brillantes intérpretes", cuyas afirmaciones destruye minuciosamente, encarnan para la autora, en la crítica literaria, "la atención de nuestros días a lo estructural antes que a lo histórico, la boga de la antropología y el psicoanálisis, la afición al símbolo y a la alegoría, reflejadas n las artes contemporáneas" (9).

Con notable pericia aparecen destacados los rasgos de los personajes que configuran la nota más valiosa de la Tragicomedia: su individualidad, su intensidad dramática, el difícil arte de desplegar ante los ojos del lector la evolución de sus pasiones, y también el hecho de estar la acción condicionada por la peculiaridad de los caracteres. Cada uno de éstos motiva un detenido estudio que los muestra en toda la dimensión de su irreductible realidad artística, su ubicación social, su posición culminante dentro de una rica tradición literaria.

Pero en el análisis de las "mochachas", tal vez María Rosa Lida incurra en apresuramiento y falta de hondura psicológica. En efecto, desmintiendo la explicación del propio "interpolador", y las afirmaciones de Gaspar de Barth y Giulia Adinolfi, se empeña en negar la simulación de Areusa (así como tampoco quiso reconocer antes la hipocresía inicial de Melibea), y explica rápidamente el cambio operado en las "mochachas", reemplazándolo por una trasposición de nombres: la Elicia del texto primitivo es la Areusa de los actos interpolados y viceversa. ¿Cómo explica la autora el origen del forzado trueque? "Si dentro de nuestra total ignorancia de la composición de *La Celestina* y de la relación entre el texto primitivo y el interpolado, vale la pena formular conjeturas, lo menos aventurado es suponer una distracción del "interpolador" en el

(7) M. R. L. de M., *Originalid., La Celestina,* Diálogo puro?, pág. 78
(8) — — *Originalid.,* id. id., pág. 78.
(9) — — *Originalid., La Celestina,* Es legítimo el estudio de los caracteres?, pág. 283.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

manejo de los nombres y algunas circunstancias de las dos mochachas; al señalársele su error, quizá demasiado tarde para poder subsanarlo, intentó salir del paso sosteniendo antes que enmendando su desacierto" ([10]).

Pero, cómo justificar este descuido, siendo que, según acertadamente expresa la Conclusión: "...quizá la faceta más singular de la atención objetiva de *La Celestina* a la realidad sea la detenida pintura de los personajes humildes o viles..." ([11])?

Además, uno de los más notables valores destacados en la Tragicomedia, es el arte de mostrar el cambio y la evolución de los caracteres, que se manifiesta, por ej., cuando Melibea pasa del desdén al amor más apasionado, o cuando el egoísta Calisto se lanza temerariamente en defensa del criado bisoño ([12]). De la misma manera, producida la desparición de Celestina, que con su sagacidad y experiencia las dominaba, es lógico esperar una variación en el carácter de las "mochachas". Ellas se muestran ahora en su verdadera dimensión: Elicia, perdida "madre, manto y abrigo", es ahora la más débil, y busca apoyo en Areúsa, que quiere afirmar su superioridad, recordando con despecho cómo la vieja la tenía "por boua".

Pero María Rosa Lida, sentada ya la premisa del cambio de nombres, se ciñe a ella para tomar arbitrariamente del texto pasajes que la corroboren. Tal es el caso, por ej. del nerviosismo de Elicia, que se continuaría en el de la Areúsa del texto interpolado. Ahora bien, aparte que la posibilidad de variación caracterológica que hemos aceptado nos permite admitir los arranques de esta última, ¿no es acaso también Elicia quien se lamenta en el acto XV (148-149) con un explosivo: "—Ay que rauio! Ay mezquina, que salgo de seso! Ay, que no hallo quien la sienta como yo...", etc.?

Aparentemente, María Rosa Lida se ha deslizado aquí por la resbaladiza pendiente a que ella misma alude, refiriéndose a Gilman: "En la interpretación de una obra literaria, ¿es legítimo postular circunstancias no expresadas en el texto? Si el investigador se ciñe a sus materiales hasta el punto de no agregar nada que éstos no ofrezcan expresamente, se limita por fuerza a la reproducción literal de los materiales mismos. La historia y la crítica literaria exigen la interpretación de sus datos, interpretación que debe tomarlos en cuenta, pero debe revelar además su sentido y conjeturar las relaciones que los datos en sí no brindan. En ese difícil equilibrio entre la observación de los hechos y la apreciación de su sentido y relaciones está, cabalmente, la grandeza —y el peligro— de las ciencias del espíritu" ([13]).

Ahora bien, ¿cuál es la propuesta para superar estos riesgos, tratando de acercar la ciencia literaria a una objetividad de tan difícil logro? Volver a unir

---

([10]) M. R. L. de M., *Originalid.*, El texto primitivo y el interpolado, pág. 661.
([11]) — — *Originalid.*, pág. 727.
([12]) Cel, XIX, 198 y sig. cit. por M. R. L., *Originalid.*, Unidad orgánica y cambio, pág. 320.
([13]) M. R. D. de M., *Originalid.*, Vidas y caracteres, pág. 286.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la literatura con la vida, mediante la revitalización del gusto por lo antiguo, de ese "deleite" de que nos habla la Conclusión: "Lo que me ha llevado a escoger método tan poco a tono con nuestros tiempos, impacientes de investigación y poco amigos de adentrarse en el pasado, como no sea para instalar en él las miras y preocupaciones del presente, ha sido el deleite de hallar en *La Celestina* tanta reminiscencia —de Terencio, por ej., o de Virgilio o de Petrarca—, que los autores se han apropiado sutilmente mediante una reelaboración revelalora de su nuevo designio artístico." ([14]).

La decadencia actual del gusto por lo antiguo, así como la incapacidad demostrada por la crítica para valorar la función artística que cumple la alusión erudita en *La Celestina*, son hechos innegables. Pero ello no justifica la identificación de "erudición" o "historia" con "ciencia" o con "literatura", que lleva a la autora a acusar constantemente a nuestra época de antiintelectualista, de escindir lo vital de la literario.

La edición de *EUDEBA* es excelente. Merece destacarse la utilísima y cuidada realización de los *Indices*: el *Alfabético* y el de los *Nombres* y obras sacados de las abundantes citas que la autora incluye en el texto, y en las copiosas notas al pie de página.

Rosa Boldori

([14]) M. R. L. de M., *Originalid.*, Conclusión, 723.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE LETRAS

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

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

LA FORMA EN GONGORA Y OTROS ENSAYOS, por Oreste Frattoni, 145 págs. Rosario, 1961.

LA LITERATURA ARGENTINA VISTA POR UN CRITICO BRASILEÑO EN 1844, por Félix Weinberg, 72 págs., Rosario, 1961.

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

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 2, 91 págs. Rosario, 1960.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 3, 79 págs., Rosario, 1961.

LA LITERATURA AUTOBIOGRAFICA ARGENTINA, por Adolfo Prieto, 214 págs., Rosario, 1962.

EL EMBAJADOR SARMIENTO, por Emilio Carilla, 182 págs., Rosario, 1962.

Encuesta: LA CRITICA LITERARIA EN LA ARGENTINA, 92 págs., 1962.

BOLETIN DE LITERATURAS HISPANICAS Nº 4, 124 págs. Rosario 1962.

MATEO BOOZ, por Laura Milano, 46 págs. 1964.

OLIVERIO GIRONDO, por Marta Scrimaglio, 61 págs. 1964.

LA LITERATURA ARGENTINA Y EL CINE, por Mireya Bottone, 47 págs. 1964.

Correspondencia. Instituto de Letras, Entre Ríos 750, Rosario. Santa Fe. República Argentina.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL
SANTA FE : REPUBLICA ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar