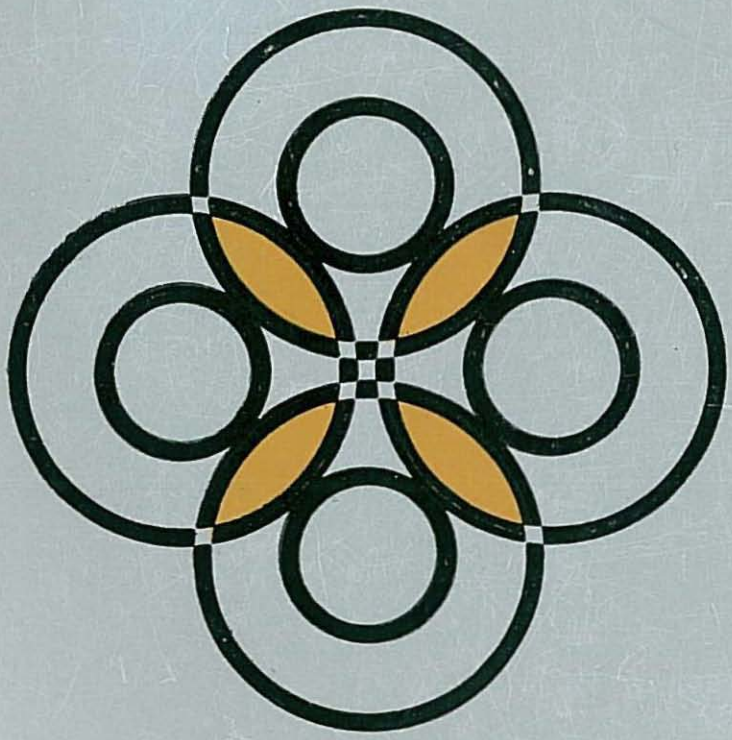
REVISTA NACIONAL



MONTEVIDEO
URUGUAY

REVISTA NACIONAL

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Dra. ADELA RETA
Ministra de Educación y Cultura

Sr. JULIO AGUIAR
Subsecretario de Educación y Cultura

Comisión de Publicaciones de la

ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Ac. ARTURO SERGIO VISCA
Presidente

Ac. ANIBAL BARRIOS PINTOS
Secretario

Ac. JULIO C. DA ROSA

Ac. LUIS BAUSERO

REVISTA NACIONAL

Creada por decreto del 24 de setiembre de 1937
Cuarto ciclo. Año I - Montevideo, marzo de 1986 - Nº 235

Palacio Taranco (25 de Mayo Nº 376)
Montevideo - Uruguay

SUMARIO

Un nuevo ciclo. Presidente de la República Dr. Julio María Sanguinetti. 7
A manera de prólogo. Ministra de Educación y Cultura Dra. Adela Reta. 9
Ante el monumento a Isabel la Católica. Embajador de España en Uruguay Félix Fernández Shaw Baldasano. 13
Asuntos y acentos españoles en la poesía uruguaya. Jorge Albistur. 19
Risa y sonrisa de N.S. Don Quijote. Alfredo R. Castellanos. 33
Semblanza de Justino Jiménez de Aréchaga. Aníbal Luis Barbagelata. 43
25 de Agosto de 1825: ¿Magna fecha de la Independencia Nacional?. Aníbal Barrios Pintos. 57
El teatro nacional en la tercera década del siglo. Angel Curotto. 67
Análisis lingüístico del poema "Lo inefable". Elida Miranda. 73
Alejandro de Humboldt (1769 - 1835), descubridor científico de América. Rodolfo V. Tálice. 83
Concepción quiroguiana del cuento. Arturo Sergio Visca. 99
Desde el granado. Tomás de Mattos. 111
En el verano. Anderssen Banchero. 117
Homenaje a Juan Cunha. 121
Cinco poemas inéditos. Washington Benavides. 131
De la lingüística a la literatura. Hacia un concepto de estilo literario. Alberto Paganini. 139

El deporte o la negación del juego. Daniel Vidart. 155
El nacionalismo musical europeo y su expresión en el Uruguay. Roberto Lagarmilla. 179
De cómo las artes se adulteran, envejecen y mueren. Jorge Abbondanza. 203
Siete cartas de Rafael Barradas a Julio J. Casal. 209
Bibliográficas. 229
La gran novela inconclusa. Wilfredo Penco. 229
Serafín, el memorioso. Wilfredo Penco. 232
Poemas de Matilde Bianchi. Alejandro Paternain. 235
Irrupción de un nuevo narrador. Alejandro Paternain. 239
Entre el pasmo y el hechizo. Alejandro Paternain. 241
En los años veinte. Arturo Sergio Visca. 243

UN NUEVO CICLO

No estamos en un tiempo de viento favorable para las formas institucionalizadas del quehacer cultural. No sólo porque la creatividad adquiere una informalidad y multiplicidad arrolladora sino incluso porque la vigorosa industria de la cultura - desde la edición a la discografía, desde la comunicación audiovisual hasta la reproducción artística- produce artículos culturales en forma masiva, permanente y vertiginosa. Contracara de este desarrollo es su fugacidad, su enfermedad consumista. Por lo mismo, entonces, no es hora de renegar de las viejas instituciones, sino de renovarlas, refrescarlas y hacerlas hábiles para su función clásica, que es exponer calidad, saber decantado, búsqueda en profundidad y no en superficie.

En tal óptica sale nuevamente la Revista Nacional. Una vieja y renovada Revista Nacional. Comienza así su cuarto ciclo. El primero estuvo signado por el estilo de Montero Bustamante, el académico por excelencia. El segundo fue el de la propia Academia de Letras, resumida en Pereira Rodríguez. El tercero el de Ariosto González, con su particular perfil intelectual. Ahora, recomienza la tarea. Con esperanzas renovadas.

En el contexto nacional, vemos este ciclo como un intento que compromete a la propia Academia. No sólo la revista reflejará su estilo sino su vigencia, su capacidad de respuesta. No es tarea fácil en un tiempo como éste. Sobre todo cuando la publicación ha de seguir siendo, por definición, revista, *y en consecuencia, tener actualidad y satisfacer la necesidad de un público culto, ante*

el que se quiere reflejar la actualizada presencia de la vida y creación del país. Reducida a las letras como tales, reduciría su enfoque. Diversificada hasta el infinito, puede perder identidad. Se trata de lograr personalidad propia. Y eso, por encima de todo, lo que requiere es el rigor de la calidad. No estar por estar, sino estar para la excelencia, la búsqueda, el aporte de aquello del momento, pero llamado a quedar. No se trata de escribir en puntas de pie, porque la revista es revista. Pero sí de pensar en que cada línea ha de tener algún valor indispensable para el activo cultural del país, de hoy o de mañana.

El tiempo dirá si estos propósitos se alcanzan. Hagamos nuestros mejores votos y añadamos nuestros esfuerzos.

Bienvenida la revista de nuevo.

JULIO MARIA SANGUINETTI
Presidente de la República

A MANERA DE PROLOGO

Con este número se inicia el cuarto ciclo de la Revista Nacional que desde el año 1938 constituye uno de los principales vehículos de trasmisión de la cultura nacional. Ello ocurre en el marco de dos circunstancias particulares que creo del caso subrayar.

Esta Revista aparece a los pocos meses de instalado el gobierno constitucional y de restablecida la plena vigencia de los valores democráticos. La transformación operada en el ámbito de la convivencia política se manifiesta formalmente en la restauración de la institucionalidad pero, más allá de la seguridad que resulta del imperio de la ley, se produce un cambio sustancial en el mecanismo de las relaciones humanas. Vuelve a aceptarse como modelo ideal del ciudadano el hombre libre, dueño de su destino, titular de derechos inherentes a su propia naturaleza de ser humano, solidario y respetuoso del pensamiento ajeno.

La efectividad del sistema de garantías de los derechos individuales disipa el miedo y autoriza la espontaneidad.

Los integrantes de la comunidad política recuperan el derecho a disentir sin que ello signifique una infracción al sistema y éste, a su vez, es el producto de la voluntad colectiva conformada de acuerdo con las reglas de juego democráticas.

En su breviario sobre la democracia señala Aníbal Barbagelata: "La Democracia toma al hombre como su centro de interés y lo ubica en el ápice de la escala de valores. El sujeto de la democracia es, pues el hombre" El retorno a la democracia en el Uruguay no significó tan sólo la reinstitucionalización democrática, sino la sustitución de una filosofía por otra centrada en la consideración del hombre, de sus necesidades físicas y apetencias espirituales.

La vida democrática se edifica sobre dos pilares básicos: la libertad y la igualdad.

La libertad se manifiesta fundamentalmente en el reconocimiento de una ilimitada facultad de pensar por sí mismo y en la posibilidad de comunicar ese pensamiento, pero esas manifestaciones de la libertad no pueden concretarse socialmente sino en un clima de respeto y de tolerancia. El que reclama su libertad de pensamiento tiene la consiguiente obligación de respetar el pensamiento ajeno. De no ser así, la libertad estaría reñida con toda forma de vida social.

La igualdad en una democracia es un valor reconocido y admitido por el grupo social y un modelo a alcanzar en sus referencias concretas a las facultades y posibilidades del hombre. La educación para todos, por ejemplo, es un valor admitido y al mismo tiempo un programa de acción.

De todos modos, dentro de la perfectibilidad infinita de los humanos, libertad e igualdad son los únicos andariveles mentales del hombre democrático y todas las soluciones para los problemas que afectan la convivencia grupal se buscan en función de los mismos.

El cambio operado en el plano político y social se ha expresado, de inmediato, en la órbita cultural La creatividad reclama como atmósfera propia la libertad en su sentido más pleno. Es decir, un ambiente sin dogmas ni presiones ideológicas, sin otras limitaciones que las que provienen de la salvaguardia de los bienes fundamentales de la convivencia humana, sin trabas a la comunicación y, sòbre todo, sin imposiciones seudo-orientadoras. Al Estado le corresponde estimular y facilitar la creación, así como tutelar el producto de la misma y asegurar el reconocimiento de la autoría. En una democracia todos los miembros de la comunidad política tienen derecho a acceder a los bienes culturales y es obligación del gobierno procurar, también en este terreno, efectivizar el principio de igualdad.

El presente número se inscribe, pues, en un nuevo ciclo de la vida nacional en el que la convicción democrática impulsa el proceso cultural con el dinamismo propio de las verdades compartidas.

Un nuevo ciclo de la Revista Nacional *y un nuevo ciclo en la historia de la República. Enhorabuena.*

La aparición del número que prologamos ocurre, asimismo, en pleno decenio dedicado por la comunidad iberoamericana a preparar los festejos del quinto centenario del descubrimiento de América, que significó el encuentro de culturas hasta ese momento separadas por lo desconocido. Sin perjuicio de cumplir los objetivos que le asignó la ley, la Revista Nacional podrá desde este número y hasta el año 1992, servir el propósito de análisis, meditación e investigación que se asigna al decenio así como proporcionar la información acerca de las acciones individuales y colectivas que realicen dentro de ese marco los países de Iberoamérica.

La Comisión Nacional, instituída con la finalidad de organizar la participación del Uruguay en los festejos aludidos, podrá, por consiguiente, contar con un medio de divulgación de sus cometidos tan vigorosamente ligados a la defensa de nuestra identidad cultural.

La Academia Nacional de Letras, creada en 1943 con el cometido de ejercer "el rectorado de la cultura literaria del país, así en lo que se refiere a su sentido espiritual y social, como a su instrumento de expresión, que es el idioma, sobre cuya pureza y preservación es necesario velar", *cuenta en este momento, para el cumplimiento de esos fines, con una revista que ha estado siempre al servicio de la cultura nacional.*

En la tónica que inspira la atmósfera democrática, la Revista ha de ser fiel defensora de nuestro idioma y de nuestras tradiciones culturales y, al mismo tiempo, una ventana abierta al mundo. Nos vienen a la memoria palabras de Octavio Paz (1) cuando en el curso de un diálogo mantenido con Samuel del Villar y Rafael Segovia comentaba el sentido de la revista mejicana "Vuelta": "El nacionalismo es una cárcel para la imaginación y el cosmopolitismo es una servidumbre".

La Revista Nacional es y será una revista democrática que ha de conjugar, armoniosamente, nacionalismo y cosmopolitismo en la suprema valoración de un ser humano sin más fronteras que las de su fugacidad.

ADELA RETA

Ministra de Educación y Cultura

(1) Octavio Paz. "Pasión y Crítica", pág 268.

Ante el monumento a Isabel la Católica*

por Félix Fernández-Shaw Baldasano

Señor Presidente de la República
Señor Vicepresidente
Señor Ministro de Relaciones Exteriores y
Señores Ministros
Señores Embajadores y Jefes de Misión
Señor Intendente de Montevideo
Señor Presidente de la Junta Departamental
Autoridades civiles y militares
Señoras y Señores:

La inauguración de este monumento en honor de la Reina Isabel la Católica ha de ser motivo de satisfacción tanto para la colectividad española, aquí representada, como también para Uruguay, cuyo Presidente nos honra hoy con su presencia. La muy fiel y reconquistadora ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo ve incrementado su ya importante patrimonio cultural con una muestra dignísima del arte español contemporáneo, con esta estatua obra del escultor español José Luis Sánchez, que no habría podido llegar hasta Uruguay sin la generosa aportación de un grupo de uruguayos amigos de España, a quien debemos, por ello, nuestro agradecimiento. Asi como a la Intendencia y a la Junta Departamental de Montevideo por la acogida prestada a la iniciativa. Así, la capital de Uruguay retoma su propia identidad al recuperar algo profundamente entroncado en su génesis como es su nexo directo con la Reina Católica, alma y guía de la empresa americana.

Dentro de muy pocos años se cumplirán los 500 de aquel 12 de Octubre en el que quedó cambiada la faz del mundo. A España, por esos misterios insondables del devenir histórico, le cupo el honor de ser la nación que propiciara una gesta que tan importantes consecuencias había de tener.

Pero esa fecha cambió también la historia de España. El norte de Africa habría sido la zona de natural expansión española, tras alcanzar la integración territorial. Sin embargo, los hados jugaron de distinta manera. Y la ilusión hizo que unas distantes tierras -identificadas en un principio como Catay y Cipango- se interpusieran en la historia de la España unida. Dos fechas se dan en 1492 que están íntimamente relacionadas: la del 2 de Enero de la Conquista de Granada por los Reyes Católicos y la del 12 de Octubre con el Descubrimiento de América. Por eso, cuando el escultor español representa a la Reina con una granada en la mano es un gesto algo más que simbólico: sin la unidad nacional de España tal vez en el día de hoy no estaríamos hablando en español en esta plaza. Por eso, en España, en la fecha del 12 de Octubre no sólo se celebra el día de la Hispanidad sino también nuestra Fiesta Nacional por cuanto la historia de España es indesligable, para nosotros, de la historia de América, al asumir lo que este Continente representó y representa para España. Los pueblos, en su lucha de búsqueda por definir su propia identidad nacional, deben evitar vacíos históricos, pues de otra forma pueden obtenerse consecuencias divorciadas de la realidad de los pueblos. Por eso, el acercamiento a la fecha del V Centenario no ha de suponer un mero rito sino una invitación al replanteamiento de muchos aspectos que, durante años, estuvieron encerrados en una nebulosa, pero que es necesario sacar de su ostracismo.

En vuestro discurso de asunción del mando, Señor Presidente, hicisteis referencia al pensamiento orteguiano al hablar de las verdades de destino y de las verdades teóricas. Pues bien, Señor Presidente, la presencia de la Reina Isabel en esta Plaza de España -que ha de convertirse, con la ayuda de los artistas uruguayos, en la gran Plaza de la Conmemoración de 1992 -servirá para que quienes transiten por ella vayan asumiendo elementos de su propia historia porque una vertiente muy importante de la identidad nacional uruguaya está definida por aquellos aspectos por los que lucharon tan denodadamente los Reyes Católicos y en especial la Reina Isabel. Católico quiere decir universal y en este sentido concedió el título el Papa Alejandro VI en 1494. En un mundo medieval que fenecía golpeado por los egoísmos conocidos, la idea de catolici-

dad o universalidad era la única idea integradora que se levantaba anunciando la participación de nuevas tierras en una civilización hasta entonces sólo indo-europea.

Hasta que aparecen las Nuevas Leyes de 1542, los Monarcas españoles atraviesan cincuenta años de incertidumbres y esfuerzos a la hora de afrontar lo que significaban las nuevas tierras incorporadas a la Corona Española. Lo que en un principio fue puro descubrimiento, adquiere luego dimensión geográfica, ontológica y jurídico-política en esos 50 años que transcurren desde 1492 a 1542 cuando ve la luz, por vez primera, un cuerpo legislativo identificado con la defensa del nativo. Si primero surgieron las dudas geográficas en los propios planteamientos de Cristóbal Colón, ante el P. Marchena, ante Isabel y Fernando o la Junta de sabios de Salamanca, luego vendrán las dudas ontológicas ante el ser humano encontrado. Cuando Colón trajo a España en 1494 un grupo de nativos para venderlos como esclavos, la conciencia de la Reina se rebeló, y sometió a una Junta de teólogos y juristas la cuestión de si podían reducirse los indios a esclavitud. La Junta los declaró libres en 1500. Con esta resolución no sólo quedó garantizada la dignidad de hombres libres para los indígenas, sino que con ella comenzó la larga lucha por la justicia que acompañó la presencia de España en América. Y el famoso testamento de Isabel la Católica de 12 de Octubre de 1504, pocos días antes de morir, contiene una importante cláusula sobre el gobierno de los indios ordenando que se los tratase con la mayor dulzura y benevolencia.

Todavía la Corona Española tendría que encararse con otro gran problema: la legalidad o ilegalidad de la presencia de España en América y la forma de gobernarla. Fueron necesarios la venida a este Continente de Fray Bartolomé de Las Casas y las trabajosas reuniones de Salamanca para que Vitoria y Suárez, junto con una pléyade de teólogos y juristas, replantearan algunos temas y fijaran muchos principios sin los cuales hoy no sería posible entender el Derecho Internacional clásico o moderno, ni la base de las comunicaciones entre los pueblos. Por eso, pudo escribir Salvador de Madariaga que lo primero que conviene subrayar de aquel imperio "*es que desde el primer momento hizo lo que pudo con la mayor sinceridad por justificarse a sí mismo sobre una sólida base de principios*".

Tres incertidumbres pues que, felizmente resueltas, suponen el inicio de la gran contribución común hispano-americana al acervo

civilizador occidental. Porque sin la existencia de estas tierras, tal desafío no se habría producido y no habrían surgido las respuestas citadas.

Los españoles, durante aquellos primeros 50 años, tuvieron que hacer frente a unas cuestiones que adquieren más valor a medida que nos alejamos de aquellas fechas porque mantienen una permanente actualidad. Y hoy, para todos los que nos expresamos en una misma lengua, es importante tener conciencia del patrimonio cultural e histórico en que lo hispánico, amasado con la aportación de tantas fuentes descubiertas o encontradas, ha dado a luz un mestizaje propio, con un denominador identificable y con una diversidad en consonancia con la de los distintos paralelos y meridianos que encuadran su marco geográfico: la lengua común y nuestro "modo de estar en el mundo" son dos manifestaciones concretas que nadie puede hurtarnos y a cuya defensa debemos entregar lo mejor de nuestros esfuerzos.

En muchas ocasiones se ha venido haciendo hincapié en aspectos parciales de lo que significó la llegada de España a América; y esta parcialización ha dificultado la comprensión del todo. Los problemas americanos de la historia común deben analizarse, pero también los correspondientes a aquella España descubridora, europea, en donde Isabel y Fernando consiguieron culminar un proceso histórico superador de particularismos caducos. En las épocas fenicias y cartaginesas la Península Ibérica no era más que una mera colonia, con el Imperio Romano la Península se convirtió en provincia aportando grandes nombres al mundo civilizador común. El esfuerzo visigodo de reconquista y la presencia árabe durante tantos siglos en España servirían, una vez lograda la unidad nacional, en 1492, para que hubiera conciencia de lo que ello significó. Por estar en Europa, España y Portugal pudieron llegar hasta estas tierras, y pudieron ser portadores, desde un comienzo, de ese "espíritu de Occidente", a que el Señor Presidente se refirió en el discurso de la inauguración de su Mandato, de "ese credo de libertad que nació en los albores de nuestra civilización, en aquella civilización judeo-cristiana, helénica que nos ha inspirado a todos nosotros". Ello se encuentra en la base de una comunidad hispanoamericana de naciones viable como bloque geocultural, como sujeto colectivo; porque podemos reconquistar una experiencia de pertenencia, de origen y de destino común, suficientemente atestiguada como para ser rememorable y prospectivamente reimaginable. Y en el comienzo de esta historia común, de ese rico pasado histórico compartido, está la figura de la Reina Isabel la Católica.

Con este entrañable acto, en el que con vuestra presencia Señor Presidente, ha quedado inaugurado el Monumento a Isabel la Católica, estamos superando y, por ende, alejándonos de meros actos de cortesía entre dos naciones soberanas, independientes y hermanas, ambas herederas, hoy, de aquellos quienes fueron nuestros Reyes comunes. La Reina Isabel está presente en América desde el momento mismo de su gestación. Su presencia en Montevideo, en esta Plaza de España (en donde un monolito recuerda también a las familias canarias que se asentaron en este suelo por vez primera) debe servir para enmarcar dos ideas: la idea de *libertad* como verdad de destino que la Reina Isabel fue la primera en defender y la idea primigenia inherente a la vocación de *unidad* que presidió, desde el principio, las relaciones de España y América, pues sabido es -aunque voces extrañas quieran hacerlo olvidar- que las Indias nunca fueron colonias, ya que los Reinos de Indias formaban parte de los Reinos de España.

Señor Presidente: dentro de muy pocos días, acompañado por vuestra distinguida esposa y una cualificada delegación, llegareis a España en visita de Estado. Como Embajador de Su Majestad el Rey y en nombre de su Gobierno me adelanto a daros la más calurosa bienvenida que recibireis personalmente de Sus Majestades los Reyes de España a vuestra llegada a Madrid. Tiene especial significado el que esta bienvenida os sea adelantada en la colectividad española aquí presente, en esta Plaza de España, en el corazón de Montevideo, que todavía siente los latidos de la vibrante acogida que el pueblo uruguayo, con ocasión de Su visita oficial a Uruguay, tributó a Sus Majestades los Reyes de España por encontrar reflejado en la persona del Rey Don Juan Carlos los principios de *libertad* y de *unidad* que El también heredó de la Reina Isabel a quien hoy rendimos este merecido homenaje.

* Palabras pronunciadas por el Excmo. Señor Embajador de España en Montevideo don Felix Fernandez-Shaw Baldasano, el día 21 de setiembre de 1985, con motivo de la inauguración del Monumento a Isabel la Católica en la Plaza de España.

Asuntos y acentos españoles en la poesía uruguaya

por Jorge Albistur

Un estudio de las relaciones o puntos de contacto entre la poesía española y la nuestra -núcleo propuesto para una serie de trabajos en esta revista- pudo ser encarado desde muy distintos puntos de vista; el más obvio debió consistir en una compulsa entre textos uruguayos y sus fuentes europeas de inspiración, como el periodismo de Sansón Carrasco y los costumbristas españoles, el sainete criollo y sus antecedentes peninsulares, o el "Tabaré" y el romanticismo a la manera de Bécquer. Un trabajo de este tipo era algo realizado ya, y al mismo tiempo demasiado ambicioso. Aparecía bastante menos temiblemente sistemático, y sobre todo más módico, reducirlo todo al señalamiento de muchos textos diversos, de épocas también distintas: todo al vuelo de apuntes sin pretensiones al margen de la poesía, en una revisión confirmatoria de la permanencia con que nuestras letras se deben -como genuina expresión hispanoamericana- a la tradición del idioma. Este tipo de trabajo tenía además la ventaja de centrar la atención sobre autores menores -o al menos de menor fama- pues ya se sabe que entre los creadores genuinos rara vez caben las jerarquías.

Será bueno apuntar, siquiera como promesa o propuesta para un estudio futuro, que -contra lo que suele creerse- el modernismo fue el fin de la influencia exclusivamente francesa en la poesía latinoamericana. Los propios españoles, Juan Valera y Unamuno notoriamente, acusaron a Darío de galicismo mental, acaso sin advertir que este pecado era inevitable en un hombre de fines del siglo XIX, heredero de una España ella misma afrancesada desde la centuria anterior. Entre los poetas predilectos de Darío -después de todo- el primero era Gonzalo de Berceo, y sería ocioso un estu-

dio sobre asuntos y acentos españoles en el poeta síntesis de la época, tenida por la más galicada de nuestra historia literaria: un análisis similar está hecho, en el Uruguay, en las páginas de Crispo Acosta-Lauxar- y todo el mundo sabe que, en materia de versificación, Darío entraba al porvenir a retrocesos y sus acercamientos al verso libre eran, muchas veces, otros tantos regresos a las formas medievales.

Sería posible escribir, en consecuencia, un ensayo sobre lo español en el 900 uruguayo. El resultado arrojaría, acaso, que aquella poesía debe menos a París de lo que usualmente se señala, y debe -sustancialmente- todo lo adjetivo: la decoración y esa suerte de postúra o ademán, que es fácil confundir con una cosmovisión y fue sólo actitud de conyuntura. El lenguaje, en lo profundo, es americano: vale decir, un hijo de España, pese a esa desobediencia fermental que ha puesto siempre en juego -en los países nacidos de la vieja colonia- a una potencial situación de diglosía. Lo que ocurrió, simplemente, fue que en la urgencia y la búsqueda de vías para salir de lo provinciano, los hombres del 900 recorrieron todo el horizonte del museo imaginario -como diría Malraux- y en la galería estaba también, por cierto, España.

Un mester de gauchería

Está de más decir que la protesta patriótica de Hidalgo se dijo en coplas castizas, y así como el gaucho fue primitivamente cantado en metro octosilábico, el charrúa lo fue -como queda dicho- bajo la sugestión que ejerció Bécquer sobre la elegía de Zorrilla. En cuanto al espíritu de nuestra poesía, aún la más violentamente antiespañola lo es -más bien- contra los grandes, que rara vez tienen patria:

"Cielos, los Reyes de España
¡La puta que son traviesos!
Nos cristianaban al grito
Y nos robaban los pesos."

En plena lucha por la independencia, sin embargo, Hidalgo invitaba todavía a esta hermandad, que debió responder a los sentimientos del Montevideo confusamente conmovido por las noticias de la montonera:

"Si de paz queréis venir,
amigos aquí hallaréis,
y comiendo carne gorda
con nosotros viviréis."

Pero una literatura patriótica se ha escrito siempre en nuestro país, de modo que hasta un poeta tan íntimo como Líber Falco ha dejado su canto a Artigas. Entre todos los poemas que expresan el sentimiento colectivo, sin embargo, ninguno está tan inconfundiblemente inspirado en el cantar de gesta español como la *Exaltación de Bartolomé Hidalgo*, de Alvaro Figueredo. Esa composición tiene todo el aire de una cuidadosa reelaboración arqueológica y trae a la poesía del siglo XX -nada menos- el laborioso instrumento con que se expresó el mester de clerecía y, en parte, también el de juglaría. El de Figueredo fue más bien un mester de gauchería: un oficio o menester de readquisición de venerables acentos, los mismos con que en los monasterios se empezó a romancear la poesía latina. El poema, en fin, es algo único en nuestra poesía, y su singularidad está precisamente en que nadie -salvo Figueredo- pensó en la patria vieja para cantarla según las formas de la poesía medieval española.

Escrita en pleno siglo actual, la *"Exaltación"* es una larga tirada de dísticos alejandrinos. He aquí, por ejemplo, el quieto cuadro de Montevideo antiguo, que Figueredo traza a manera de rústica bucólica, donde campo y agua están tan cerca que el estuario aparece como *"mar coscojero"*. Se transcriben los versos que abren la parte inicial, dedicada a pintar *"El villorrio"*, en el cual leyó sus primeras letras clandestinas Bartolomé Hidalgo:

"El buey de la colonia rumiaba, ensimismado,
las lentas campanadas del tiempo; en el mercado
pregonaban las negras de dientes diluviales
rosquetes alcorzados y hojaldres proverbiales.
San Felipe y Santiago despertaban de prisa
para abrir los portones, asistir a la misa
y esparcir en los cielos el olor levantisco
de candombe y estiércol, de corambre y marisco."

No estará de más recordar que Figueredo murió en 1966, y diez años antes había publicado *"Mundo a la vez"*, su obra fundamental.

La *"Exaltación"* consiste en tres, cuatro páginas de pareados machaconamente sostenidos, de manera que el oído reconoce el ritmo marcial del siglo XII en España, una época en que sólo parecen haber cantado las castas militares y los monjes casi siempre anónimos. Figueredo alude al primero entre todos ellos cuyo nombre quedó a salvo del olvido, pues evoca a Bartolomé Hidalgo en este verso brillante, que no esconde una diáfana reminiscencia del maestre Gonzalo de Berceo: *"voceando tu dramático mester de gauchería"*.

Para estimar en su justo precio la aventura expresiva de Alvaro Figueredo, vale la pena tener en cuenta que el alejandrino medieval, empleado en las formas narrativas, hacía pensar a Martínez de la Rosa en un hombre ágil corriendo con ropa muy larga. Figueredo, es claro, se libró de la cuadernavía, el esquema que le habría obligado a rimar sus alejandrinos en grupos de a cuatro. Aquí se redujo al dístico, de modo que el paso de una a otra unidad se cumple con mayor viveza que en la estrofa tradicional. Y desde luego, un oído habituado percibe muy pronto las libertades que Figueredo se ha permitido. Cuando, en un encabalgamiento, evoca el poeta la invasión británica y la actitud de Hidalgo, escribe: *"Avasalló el relámpago inglés la amurallada/ ciudad, fulgió en sus puños la sangre encadenada"*. Al hacerse obligatoriamente la pausa en *"ciudad"*, y por la consabida larga duración del acento en aguda, el segundo verso alcanza a las quince sílabas. Y de parecido modo, en "escucho, Hidalgo, el verde son de tu romancero", la pausa deshace la sinalefa y el alejandrino deja de serlo. De manera que Figueredo se ha sacudido en todo lo posible la ropa demasiado larga.

Pero ninguno de estos detalles altera el espíritu de la composición, encaminado a cantar, en Hidalgo, al *"juglar de la patria"*, como lo llama el poeta con palabra nuevamente medieval.

Un mayo venido de la infancia

Desde el alejandrino pasó la poesía española -en su cauce narrativo- al octosílabo del romance. Historiar la vitalidad de esta forma en nuestra literatura sería, desde luego, recorrerla de un extremo al otro de su desarrollo. Porque si el octosílabo fue el pie con el cual marchó la poesía peninsular -como dice Pedro Salinas- también fue apoyo fundamental de la hispanoamericana. A especialistas, como Lauro Ayestarán, correspondió la tarea de

revisar esa rara continuidad en la creación anónima. Entre los poetas identificables, el más decidido a consagrar en el firmamento del mito a las cosas gauchas fue Silva Valdés: y esto precisamente porque, en su tiempo, costumbres, lenguaje y sensibilidad del genuino tipo nómade comenzaban a desaparecer. El *"nativismo"*, ese amor con que ojos nuevos miraban a las viejas cosas, apenas puede concebirse sin la inmemorial forma de la narración poética española, cuya energía sobrevivió a la más morosa y desmayada métrica italiana. Silva Valdés es el autor de innumerables romances: y ya no para personajes, cosas y lugares -como el rastreador, el lazo o la Virgencita de Aiguá- sino para algo tan intangible como una racha de viento, una sombra o una primavera. Y en el pie quebrado del tetrasílabo, que modera y varía el golpe uniforme de la unidad hecha para contar, canta Silva Valdés algo tan travieso como un beso robado:

"El beso que me diste
tan calentito,
me lo robaron, prenda,
dos pajaritos."

Si se escande con algún cuidado se verá que, en esta combinación, el verso tradicional ha quedado convertido en heptasílabo, de modo que a lo sumo cabría hablar de una forma vecina a la tradicional y popular.

Pero el romance fue, en la poesía uruguaya, tentación de los poetas aún más cultos. Como el propósito de estos apuntes es, en buena parte, recoger textos concretamente inspirados en otros textos, habrá de hacerse referencia a una composición escrita hace algo más de veinte años, y que es una continuación del romance del prisionero: o, más bien, una íntima recreación, porque asunto y acento pertenecen ahora, del todo, a Roberto Ibáñez. El poeta, sin embargo, debe mucho al poema medieval, y se ha situado -además- en su misma atmósfera.

Vale la pena señalar, de paso, que ninguna continuación está a la altura del original brevísimo y sin final declarado. El poema de Ibáñez, precisamente, no intenta continuar nada -lo que en todo caso equivaldría a emular y competir- sino que más bien se alza como una composición diferente. Nadie podría compararla, por ejemplo, con la desatinada versión completa que ofrece el mismo Romancero General. En ella -obra de quién sabe qué mal versificador- sigue el lamento del prisionero; sólo que ahora pide a su esposa

Leonor que le envíe una empanada, descomunal pieza de repostería que deberá contener en su interior un pico y una lima. Para colmo de males, ni siquiera se concreta la fuga, pues el rey -compadecido- devuelve al prisionero su libertad: todo lo cual será muy feliz y humanitario, sin duda, pero echa a perder toda posibilidad de delicados efectos poéticos. Ibáñez se apropia del romance del prisionero sin caer en parecidos despistes.

Hombre que amó la forma, tanto como el qué decir, prescindió de la tradicional tirada de octosílabos, para encerrar su asunto en los rígidos límites de un soneto endecasílabo. Pero lo esencial no es esto, sino algo que sólo podría llamarse la elección de un punto de vista: la adivinación de una perspectiva desde la cual trabajar el viejo asunto del prisionero. Y esa perspectiva fue prescindir por completo de lo circunstancial y anecdótico, para fiiarse solamente en un alma. Porque después del consabido acápite -*"que por mayo era, por mayo"*- el cuarteto inicial mira apenas en la relación de un yo y el mundo, en cómo ese yo solitario siente que las cosas y los seres, solidariamente, lo llaman. El poema dice así:

"Ya oigo la voz del río y su conjuro,
ya la rosa levísima presiento,
ya el ave escucho de lejano acento
y con mis manos ensangriento el muro".

El avecilla que cantaba al albor del viejo romance ha sido sustituida aquí por tres elementos -río, rosa y pájaro- en torno a los cuales, y disciplinadamente, va a estructurarse toda la composición. La segunda estrofa vuelve a mencionar a esta tríada. Sería posible, quizá, no transcribirla, si no fuese por la eficacia con que aquí aparecen la reiteración y las frases interrogativas y exclamativas, pues el poeta, como preparando un final de muy distinta naturaleza, no se permite una sola oración declamativa.
Dice así:

"¡Recobrar, recobrar el reino puro!
¿No me reclama el río, claro y lento?
¿No me nombra la rosa desde el viento?
¿No me responde el pájaro en lo oscuro?"

Y es recién después de esta cuidadosa ordenación de los elementos de la composición, que el poeta se interna en los siempre decisivos tercetos.

Aquí, como puede verse, todo se subjetiviza de tal modo, que hasta podría decirse que el pájaro, la rosa y el río son solamente imágenes, presencias que existen para una imaginación y un alma. Conviene transcribir ese final sin interrupciones:

"Pájaro que no sé si me responde,
si canta en mí o a incógnita distancia.
Intima rosa que no sé si esconde

en la tronda o el sueño su fragancia.
Río que llega ya no sé de dónde,
si de su sierra azul o de mi infancia".

La perspectiva ha sido casi todo, pues esta composición ha procurado ascender hasta la cima de lo lírico: si es cierto que el lirismo consiste en cantar, en lugar de contar, ha ocurrido aquí una pequeña proeza. Porque no se cuenta en el soneto absolutamente nada -ni siquiera la muerte del ave, como en el viejo poema- en tanto todo es escuchar una voz para sorprender un estado de espíritu.

Se diría que, como temiendo una tenuidad excesiva, un desvaímiento de la figura humana que fuese poéticamente neutro, Ibáñez ha escrito ese cuarto verso del primer cuarteto: *"y con mis manos ensangriento el muro"*. Con ejemplar cautela, el autor ha dejado asomar allí lo patético, para que algo de este dolor agobiase también a un cuerpo. Pero ha retirado velozmente, también, esta imagen cruenta.

Un dios de la nada

El impecable poema de Ibáñez es un ejemplo de la buena salud del soneto en nuestro desarrollo literario. Los compuestos por Julio Herrera y Reissig y los contenidos en *"Los adioses"*, de Sabat Ercasty, dan fe de esta permanencia en el 900 y la década del 20, respectivamente. Pero el soneto tal como se concibió en los siglos de oro -amenazado por la violenta condensación de ideas que lleva a los versos al borde del estallido- lo ha escrito Clara Silva. Sobre el texto que va a transcribirse se proyecta -incuestionablemente- la tensión intelectual propia de Quevedo. El poema ha sido tomado de *"Los delirios"*, y se titula *"Dios de qué..."*

"Dios de qué, de la muerte, de la vida,
a qué muerte, a qué vida necesario?;
si a tu vida en mi muerte eres contrario
sin ti nazco muriendo en la partida.

Olvidado en llamarme se te olvida
que es dolor el amor extraordinario,
tan vivo entre mi muerte, solitario,
tan muerto por dejarme en la caída.

¿Eres Tú o es Aquél, que me gobierna,
eres Tú o es Aquél, que me derriba
en engañosa muerte arrebatada?

Todo se vuelve igual en noche eterna,
que tu amor me rechace o me reciba
si tanta vida exige tanta nada".

Es probable que, para encontrar un ejemplo mayor de conceptismo en la poesía americana, sea necesario remontarse hasta la propia Juana Inés de la Cruz, lo que es decir a una prolongación de las cortes españolas del siglo XVII. En el Uruguay de bien entrado el siglo XX, cuando con tanta frecuencia la poesía se ha inclinado a una zona fronteriza con la prosa, esta composición impresiona de modo parecido al mencionado texto de Alvaro Figueredo: como otra preciosidad alcanzada en amoroso ejercicio de arqueología literaria. Tiene ese íntimo orden, esa geometría que parece tan ajena a la espontánea expresión de los sentimientos y que congeló -a veces- cuartetos enigmáticos y conclusiones demasiado previsibles. Pero fue también, esta seguridad en la estructura, la prueba de hasta dónde la emoción estaba dominada por el creador: lejos de meramente padecerla, éste se mostraba el dueño lúcido del todo y, sólo cuando esta soberanía anulaba el temblor de la vida, el arte dejaba paso a la afectación.

El resultado es bien conocido: al soneto se le ha llamado *"el silogismo poético"*, pero fue casi solamente el soneto de los siglos de oro el que obtuvo esta denominación, a la cual habría que mirar como a un elogio equívoco. Sería bien fácil subrayar aquí los viejos procedimientos, encaminados a sostener una verdadera casuística lírica: los contrastes, paralelismos, subordinaciones que oscurecen la sintaxis, la presencia de un sujeto evasivo en la selva intrin-

cada de la estrofa, una anáfora que prepara y da énfasis a la gran interrogante, antes que el poema descienda a un último terceto ya como resignado y sereno, más próximo al silencio. Clara Silva se ha atrevido, en fin, a revitalizar aún lo que fue lastre en la poesía del siglo XVII, como revela elocuentemente este par de versos: "tan vivo entre la muerte, solitario, /tan muerto por dejarme en la caída". Para un lector uruguayo de los años 60, este lenguaje puede resultar sorprendente y hasta inédito. Inserto en una tradición, es idioma de tópicos, y ya se sabe hasta dónde puede resultar difícil expresar lo inconfundiblemente propio en el lenguaje de todos.

Que hay en el poema una asimilación profunda de antiguos textos españoles es, pues, cosa fuera de dudas. *"Sin ti nazco muriendo en la partida"*, por ejemplo, aparece como variante de una imagen de Manrique: *"Partimos cuando nacemos, /andamos mientras vivimos..."*, versión a la vez de cierto conocido pasaje de una epístola de Pedro, por todas partes glosado en la lírica barroca. Pero con estas sentencias inmemoriales de la fe, se ha cantado la duda y hasta la protesta. Porque desde el comienzo del poema está sugerida la propuesta de un Dios absurdamente creador de la nada. Vida y nada, los términos finalmente enunciados en el útimo verso, aparecen en contienda desde la primera interrogación del soneto, pues éste está proferido desde el desconcertante descubrimiento encerrado en este endecasílabo: *"si a tu vida en mi muerte eres contrario"*.

Por alzarse desde una religiosidad dramática y llena de cuestionamientos, el soneto no pertenece a la atmósfera espiritual del siglo XVII, sino a la nuestra. Pero en la sentencia *"polvo serán, mas polvo enamorado"* bien se echa de ver la íntima apuesta, casi pagana, de una rebelión en ciernes que rechaza el bíblico destino de volver -sin más- al polvo original. Quizá esté allí, en la lucha por forzar un más allá en el amor, esa tensión común al soneto de Clara Silva y los textos de Quevedo: en ambos, la superficie tan hecha de ponderadas fórmulas debidas al mediodía de la inteligencia, está como presionada desde dentro por la inminencia del grito, que sería el caos en el ritmo de las estudiadas declaraciones y las industriosas elipsis. Pero, aunque el orden se imponga al fin aquí, el soneto es sobre todo un movimiento interrogativo, de modo que traduce la inquietud del que ignora y reclama, del que persigue alguna certidumbre.

El amor lacónico

Es bien conocido que, entre los grandes poetas españoles, ninguno confió menos que Antonio Machado en las virtualidades líricas del barroco. Sus páginas en prosa sobre ese incendio artificial -como él mismo diría- son un testimonio claro del recelo con que leyó a Calderón y Góngora, como asimismo a Quevedo. Le parecía que junto a lo clásico y su afán de definir -la nave hueca de Homero- el conceptismo es una especie de escamoteo. Sin embargo, es también muy sabido que, poco a poco y a lo largo de los años, el propio Machado fue dejándose llevar cada vez más hacia una lírica sentenciosa, curiosamente cercana a las modalidades de los siglos de oro. El tránsito de una poesía a una poética -así ha caracterizado Gaos a la poesía de Machado- significó también la apropiación progresiva de un lenguaje aforístico. Está de más proporcionar aquí ejemplos de esto, porque cualquier lector ha de recordar por sí mismo aquellas síntesis notables, que a veces caben en un solo verso: *"Hoy es siempre todavía..."*.

Acaso por su tendencia a una poesía meditativa, y además pobre, en apariencia, de medios expresivos -deliberadamente distante del verbalismo- Líber Falco ofrece a veces textos igualmente prietos. Pero el poeta aforístico en la poesía uruguaya -e incuestionablemente influido por la lectura del escritor español- es Juan Carlos Abellá. El suyo parece un caso clarísimo de poeta postergado: olvidado, casi, quizá por pertenecer a un momento de la poesía uruguaya que ha dado los cinco o seis nombres ilustres de Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Sabat Ercasty, Pedro Leandro Ipuche, Silva Valdés, Casaravilla Lemos y Vicente Basso Maglio.

Probablemente, además de esta insigne compañía, lo que ha hecho mal a Juan Carlos Abellá ha sido la solidez de su propia leyenda. Cantor, según asoma aquí y allá, de una amada muerta, Abellá fue también el hombre que vivió una verdadera biografía del poeta: un trabajo burocrático para asegurar la íntima libertad del espíritu; una rueda de amigos bohemios, para compartir con ellos fenomenales borracheras sabatinas frente al mar; una carrera literaria sin pena ni gloria o, más bien, con mucho de lo primero y una singular despreocupación por cualquier cosa que tuviese que ver con lo segundo. Oriundo de Rivera, Abellá es casi tan indisociable de Montevideo como Líber Falco, a quien bien puede aproximársele, y tiene clara conciencia del alma colectiva en la que a veces intenta redimirse su angustia solitaria:

"y aprieto bien mi corazón con fuerte
cerradura y penetro en la ciudad
y me hago multitud para olvidarte".

El de Abellá ha de haber sido uno de esos temperamentos definidos por Baltasar Gracián, cuando dijo que algunos hombres se emborrachan una sola vez, pero la borrachera les dura toda la vida. Que todas las embriagueces son una sola, y que ella depende de algo bien distinto de cualquier estímulo que venga desde fuera - de modo que el alma sólo se embriaga de sí misma y de su propia sed- es lo que sugiere el poema *"En la taberna"*. La voz está allí ubicada a perfecta equidistancia entre la emoción y el pensamiento; en ese delicadísimo equilibrio a partir del cual puede fraguar el aforismo poético.

"Tabernero, tabernero,
¿que raro licor es éste,
que sin apurarlo nunca
lo estoy apurando siempre?

¿Que embrujo tiene mi vaso,
¡oh tabernero mayor!,
que no sé si soy el vino
o si soy el bebedor?"

Si hubiese que buscar, además de Machado, al poeta español capaz de un arte de decir a medias palabras tan perfecto como éste, habría que pensar quizá en Augusto Ferrán, el malogrado amigo de Bécquer. En cuanto a Abellá, la modalidad aforística se le volvió tan familiar, que hay trazas de ella aún en la poesía declarativa, o, como en estos versos, diáfana y confesional:

"Mago rubio, mago rubio,
cuando tú la llamas viene
la novia que no fue mía
porque la llevó la Muerte."

El *"mago rubio"* -otra vez la embriaguez del olvido imposible- es el whisky. Y como la ebriedad puede ser una forma de la más ardiente lucidez, impiadosamente desarma Abellá el misterio y sortilegio del amor, minimizándolo a la mera condición de sueño:

"Buscando forasterías
y allendes para el amor,
sombras del alma veía
en la soledad mayor".

El aforismo ha reaparecido y lo español es ahora, además, la elección misma de vocablos que nos pertenecen en esa memoria colectiva que es el idioma, pero a los cuales -*"forasterías", "allendes"*- sentimos lejos de nuestras opciones familiares. *"Doquiera"*, en el cuarteto que va a transcribirse, también debería ser considerada como un cultismo de este poeta engañosamente popular, desde que el aforismo tiene siempre el aspecto llano y coloquial:

"Flecha que mi amor envía,
doquiera caiga, la encuentro
en remota lejanía
clavada en mi propio centro."

Para hospedar sencillamente en la luz

Este paseo a través de una serie de textos nuestros donde se oyen los ecos de la poesía española -de carácter tan necesariamente misceláneo- tenía que llegar hasta prácticamente el día de hoy. Porque en el aluvión de un experimentalismo tenaz -la antipoesía, la poesía espacialista, las múltiples formas de conceder prioridades al significante- puede resultar todo un acontecimiento la aparición de un poema cuyo acápite es una cita de Alfonso el Sabio. Se trata de la *"Cantiga del escolar de primer grado"*, donde se recogen estas palabras admonitorias del soberano del siglo XIII, dirigidas a quienes se propongan enrarecer el buen aire necesario en "la villa do quisieren establecer el estudio": "e qualquiera que contra esto fiziere, tomándole por fuerza o robándole lo suyo, deve ser escarmentado como ombre que quebranta nuestra tregua e nuestra seguranza". Dedicado a "mis compañeros de comprometida enseñanza", el libro "Ejercicios de castellano", publicado por Gladys Castelvecchi en 1984, constituye un acto de alta docencia.

Pero aquí interesa, más que el acto pedagógico, la recreación auténticamente poética de los viejos textos literarios. Se lleva a cabo a sabiendas de esa riqueza indefinible y propia de los libros

escritos por el hombre, que naturalmente recogen el ambiguo signo de su experiencia: "que si había tristeza, también alegría y esta es buena norma de sabiduría", escribe Gladys Castelvecchi, a propósito de aquel Gonzalo de Berceo que sólo se atrevió a jugar los extremos de su embriaguez de la vida espoleado por un texto guía.

A su manera, Gladys Castelvecchi también se limita a romancear los viejos códices. Llama a su libro, con modestia admirable *"Ejercicios de castellano"*, y se está tentado de echar de menos un título que no aluda tan claramente a un ensayo, u oficio, y sobre cosa que es un lenguaje más que un espíritu. Pero Castelvecchi está inusualmente invadida por las savias del idioma, y no es la menor sorpresa de este libro su capacidad para inventar sobre lo arcaico y lo que ya no parece tener curso en nuestras formas de expresión. Ella se refiere, por ejemplo, a "cancionares de novia", y dice de pronto, sobre San Juan de la Cruz:

"Orabas como arabas,
hospedero sencillo de la luz."

La reformulación del castellano, en fin, resulta especialmente brillante cuando Gladys Castelvecchi se enfrenta a los textos de los siglos de oro, esa época en que el español sigue apareciendo como un hontanar de acepciones siempre renovadas y como sin uso, de modo que el aparente neologismo puede disimular, solamente, un reencuentro y una vuelta a la fuente.

Pero el secreto mayor de esta poesía está en atreverse hasta el último extremo en el área de sugerencias de un texto, para aprovechar sobre todo lo que en él se ha callado. Así la creación poética se extiende aquí en lo que Lázaro pudo haber sentido por su madre, de modo que la alta docencia consiste ahora en aprender a imaginar la vida, porque -muchas veces- se miente más de la cuenta por falta de fantasía. El pícaro, convertido ya en el pregonero ducho en letras, dice todavía quejas y balbuceos infantiles:

"me voy dando tiempo para no olvidarte,
pegarme a tus haldas,
llorarte los ojos,
e yo como niño te respondería
cuán crudo fue el miedo
de ti desmadrado,
de mi Antona Pérez,
madre, la del río..."

Y hay casi un reproche por haberse atrevido a decir: *Válete por ti*": *"mandarme a ser bueno / sin casa, postigo, sin madre o candela."*

El poema sobre Maritornes se funda en la generosa incitación de Unamuno, que tan bien ejercitaba su castellano en este tipo de lectura nada pasiva. Castelvecchi imagina así a la moza, después de la noche de marras:

"Y agora estoy
medrosica y sin saberme
si la putica que bien barre o friega,
o la investida de cristal y esmero
que en lo escuro,
alumbró al caballero..."

Castelvecchi lo ha entendido bien, sin duda: en el mundo de Cervantes nadie puede decir *"yo sé quién soy"*, como sin embargo dijo el hidalgo en el suelo, después de su primer fracaso. Los *"Ejercicios de castellano"* son un fruto de la relectura, pero son también una lección sobre lo que la relectura significa. Porque ella es la posibilidad de revisarse frente a un texto, de elegirse nuevamente, ya que el mundo difícilmente nos revela de una vez para siempre lo que efectivamente somos. Y todo esto surge de los viejos latines: o, mejor, del viejo romancear en español, apenas éste dejó de ser la lengua de los conquistadores y dogmáticos, como llegó a deplorar Unamuno.

Páginas de un libro en preparación

Risa y sonrisa de N. S. Don Quijote

Por Alfredo R. Castellanos

"En todos los hombres y en todos los seres de forma humana reside, al lado de la fuerza que conduce al "phatos" heroico, la grave dignidad, la aptitud y la necesidad de la risa."
(W. Jaeger, "Paideia")

"Tarea es la de pintar a Don Quijote harto más difícil que la de hinchar a un perro, y empresa de las más dignas de pintor español."

Con estas palabras inicia Don Miguel de Unamuno su ensayo iconológico acerca del *"Caballero de la Triste Figura"*; y a fuer de sentenciosas resultan de una poderosa fuerza incitadora para intentar la empresa, no guardada solamente para pintor conterráneo, ni vedada por la chusca advertencia de la asendereada peñola del prudentísimo Cide Hamete.

Lo cierto es que muchos ha habido que con propósito diferente y suerte varia la han emprendido; los más para *"ilustrar"* la obra imperecedera de Cervantes, o tal o cual de sus pasajes mas destacados, y otros para *"vestir de carne visible y concreta"* un espíritu universal y vivo, no una mera *"idea abstracta"*, que a manera de patrón universal sirva para todas las aventuras y desventuras quijotescas. Pero en casi todas estas representaciones ha dominado la idea de lo *"heroico"*, cuando no se ha limitado a lo puramente caricaturesco, en meras limitaciones anecdóticas que no poco tergiversan la alta categoría humana del símbolo vivo que es y será siempre Don Quijote por sobre las contingencias de lugar y de tiempo.

Afirma Unamuno que a Cide Hamete fue la tristeza lo que más le impresionara en la figura de Don Quijote; y asienta su afirmación en el testimonio de Roque Guinart que le vio en cierta ocasión *"con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza"* (Parte II, Cap. XI); así como por el nombre de "Caballero de la Triste Figura" con que inopinadamente lo bautizara Sancho en mitad del camino, a la luz del hacha abandonada por los despavoridos acompañantes del difunto que iba a ser sepultado en Segovia.

Don Miguel añade que *"cuántos con él topaban admirábanse y se espantaban de lo triste de su extraña catadura"*, concluyendo que *"aquel Cristo castellano fue triste hasta su muerte hermosísima."*

No es ésta, a la verdad, la cabal expresión anímica del ingenioso hidalgo.

El mismo Unamuno emplea términos mas apropiados para traducirla cuando habla de su *"severo continente"* y de su "seriedad levantada sobre lo alegre y lo triste." Seriedad, gravedad, severidad, no son equivalentes de tristeza, ni son secuela forzosa aquéllas de ésta, o ésta de aquéllas.

Se ha hecho ya clásica la comparación entre Don Quijote y Hamlet, como los prototipos anímicos contrapuestos por excelencia.

Hamlet, sí, es un hombre triste y melancólico, y por cuanto un oscuro complejo se ha implantado en su espíritu no habrá tregua para su alma atormentada hasta la total satisfacción del objeto de su deseo.

Todas las cosas nobles que le rodean - el cándido amor de Ofelia, la grave amistad de Horacio, la afligida solicitud materna, y la sencilla fidelidad de sus guardias y servidores - todo se anega en la disasociante tristeza del desdichado príncipe danés.

Nada de ésto sucede en el ámbito de Don Quijote, acaso porque sus malaventuras ocurren las más de las veces a cielo abierto y a campo traviesa, sin que su drama se halle circuído, como en el caso de Hamlet, por duras murallas interiores ni externas que constriñan y agrien su obsesivo afán.

Todas las cosas mezquinas y menguadas que le acechan -la sórdida ambición de su escudero, la socarrona solicitud del Bachiller, la ingénita bellaquería del de Pasamonte, la concertada burla de los Duques y sus servidores, todo se estrella en el confiado optimismo del buen caballero sin entristecer su ánimo ni quebrantar su propósito.

Don Quijote es, como ha dicho Ivan Turgueneff, el *"símbolo de la fe"*, mientras que Hamlet es el *"símbolo de la duda"*; y en tanto la duda corroe y atormenta, la fe edifica y conforta.

Ninguno a quien anime una fe alzada y robusta anda triste y melancólico por esos mundos de Dios; podrá guardar grave el continente sin mostrar alegría en el rostro, aunque manteniendo el ánimo contento y el corazón animoso..

El aspecto todo de Don Quijote no predisponía para la exteriorización de sus emociones, como no fuera en el instante de sus arrebatos o de sus ternuras; lo demás es el gesto extático del alucinado, trasunto de su entusiasmo rígido y austero, de la *"sublime obsesión que corre arrebatada a su término."*

¿Un hombre triste habría podido sobreponerse a tantos reveses, desventuras y desengaños como los que sufriera Don Quijote en el transcurso de su descabellada aventura?

Rodó nos recuerda en sus *"Motivos de Proteo"* aquel pasaje en la vida de nuestro hidalgo cuando vencido *"en singular contienda por el caballero de la Blanca Luna, queda obligado, según la condición del desafío, a desistir por cierto tiempo de sus andanzas y dar tregua a su pasión de aventuras."*

"La condena de abandonar por cierto espacio de tiempo -anota- *su ideal de vida, no mueve a don Quijote ni a la rebelión contra la obediencia que le impone el honor, ni a la tristeza quejumbrosa y baldía, ni a conformarse en quietud trivial y prosaica. Busca la manera de dar a su existencia nueva sazón ideal. Convierte el castigo de su vencimiento en proporción de gustar una poesía y una hermosura nuevas."*

El desengaño (sirva ésto de ejemplo) -añade- *respecto de una vocación a la que convergieron, durante largo tiempo, nuestras*

energías y esperanzas, es, sin duda, una de las más crueles formas del dolor humano."

¿Acaso un hombre triste habría podido sobreponerse a esta dolorosa prueba, como lo hizo don Quijote saliendo de ella sin mengua de su entusiasmo ni de su afán?

No fue, pues, don Quijote un hombre triste, por mas que su rostro pareciera la más de las veces la imagen misma de la tristeza. No lo fue tampoco en su muerte, como lo quiere Unamuno, sino que por su serenidad y cordura entristece, más aún que por sí misma, a los acongojados circunstantes que rodean el lecho del moribundo caballero.

Y en tanto que el escribano podrá decir que *"nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún andante caballero hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote"*, ¿cuál de sus lectores de todos los tiempos puede afirmar que no se le entró por el alma una profunda tristeza hasta el asomo de las lágrimas al voltear aquella última página que describe los postreros momentos de Alonso Quijano el Bueno?
Es esta tristeza, nuestra propia tristeza, la que ha querido verse en el ánimo de don Quijote, reflejada en su rostro amojamado; nos asalta en muchos pasajes de la obra cervantina al ver aporreado y burlado el generoso empeño de nuestro caballero. Pasamos de la risa a las lágrimas con igual facilidad e insospechada alternación, pero ellas son más el fruto de las situaciones que contagio del estado de ánimo de nuestro héroe. Este se halla por encima de penas y alegrías, más preocupado de las ajenas que de las propias, y ni unas ni otras condicionan su temperamento u otorgan cualidades propias a su carácter.

La conducta general de don Quijote, regida por el constante esfuerzo de su generoso empeño por realizar *"el bien de la tierra"*, no es propicia a las efusiones de una alegría estrepitosa y jocunda, pero tampoco es trasunto de melancolías y tristezas, como no sea en aquellos momentos en que le acometen sus deliquios amorosos o desfallece en el esfuerzo luego de alguno de sus frecuentes vencimientos y caídas. Pero todo ello es pasajero y sólo alcanza a distraer su atención del punto en que fue puesta la vez primera que se arrancara por los campos de Montiel a deshacer agravios, enderezar tuertos, enmendar sinrazones, mejorar abusos y satisfacer deudas....

El tono habitual de sus coloquios con Sancho no es triste ni melancólico, sino grave y sentencioso, cual condice a su carácter serio y severo en consonancia con la alta misión propuesta.

"Advierte, Sancho" o *"Sábete, amigo Sancho"*, son el comienzo de los más de sus diálogos con el absorto escudero, en los que emplea un afable tono admonitorio o consejil, igualmente confiado en cuanto a su oportunidad como de la respetuosa aquiescencia de su interlocutor.

Y son estas conversaciones con su escudero, por lo mismo que es el compañero fiel y constante de sus andanzas, con quien comparte por igual porrazos y mercedes, burlas y reverencias, las que mejor reflejan el verdadero carácter de nuestro héroe.

Por lo general ocurren al abrigo de *"altos y sombreados árboles"*, o en algún verde pradecillo, o alguna fresca alameda, que ofrecen ambiente propicio a la expansión de los sentimientos, cuando aflojados los músculos y los nervios entre el acaecer de una aventura y la subsiguiente, la sangre circula mas pausadamente y a su ritmo se equilibra todo el restante mecanismo vital.

Este estado de serenidad que sigue al pasajero distraímiento de los afanes y preocupaciones corrientes, suele ser precursor de las más íntimas y auténticas expresiones de nuestro ánimo, por lo mismo que contribuye al relajamiento de ciertos contralores que, por profesión o hábito, ejercemos consciente o inconscientemente sobre los sentimientos.

Frecuentemente nos conduce a gestos o actitudes que importan una renuncia pasajera de nuestro nivel intelectual o nuestro modo de ser habitual, sin que el contraste sirva para negar autenticidad a éste o a aquéllas.

Tal ocurre, como no podría ser de otro modo, con don Quijote, confirmando así el más perfecto prototipo humano que haya producido la literatura universal.

Es en tales circunstancias que podemos sorprender un gesto en que no han reparado tantos dilectos exégetas e iconógrafos cervantinos, acaso por la misma brevedad de sus ocasiones o la fugacidad de sus términos, la risa y la sonrisa de don Quijote.

Tarea también harto difícil la de su interpretación y representación por las antedichas razones.

Don Quijote, según hemos visto, no era hombre de risa fácil y

bulliciosa, acaso por lo que él mismo dijera a las comedidas mozas de la venta que tomara por castillo, sobre que "es de mucha sandez, además, la risa que de leve causa procede"; pero, y, sobre todo, porque su carácter grave y severo le corrijen constantemente el ademán y el porte.

Pero en algunas -no muchas- ocasiones, y además fugaces, desasido momentáneamente su espíritu del "pathos" heroico que le tiene constantemente aferrado, se liberan los recónditos meandros de donde fluye la risa y la sonrisa.

-I-

En lo que parece ser la ocasión primera en que le vemos reir en forma franca y placentera, es inmediatamente luego de su *"espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento"*.

Maltrecho y dolorido tras de su *"fiera y desigual batalla"*, marcha nuestro caballero sobre su no menos aporreado Rocinante por el camino de puerto Lápice.

Atrás han quedado las máquinas infernales volteando sus enormes aspas contra las que don Quijote ha hecho pedazos la enmohecida lanza. Nuestro héroe los ha reconocido luego como tales molinos, si bien advierte en todo ello un falaz ardid de su enconado enemigo Freston, el sabio rapiñador de su librería.

Don Quijote calla su dolor moral y el de su molimiento físico, en tanto que Sancho le va serenando los distendidos nervios con su incesante parloteo.

El camino que por ser lugar muy pasajero habrá de depararles muchas y diversas aventuras, hace también su parte en esta labor preparatoria de dar serenidad al espíritu del mal parado caballero. El tranco lento de Rocinante acompasa su pensamiento, y poco a poco el estado de ánimo de nuestro héroe se trasmuta en la serena actitud del diálogo.

Es entonces que Sancho saca a relucir sus *"sanchopanzísticas"* razones, al advertir a su amo que a él no le está vedado quejarse cuando alguna cosa le doliere: *"De mi sé decir*-le previene- *que me he de quejar del más pequeño dolor que tenga, si ya no se entiende también con los escuderos de los caballeros andantes eso del no quejarse"*.

Y anota el fabuloso cronista: *"No se dejó de reir don Quijote de la simplicidad de su escudero"*, autorizándole a quejarse cómo y cuándo quisiera, sin gana o con ella, que hasta entonces no había leído cosa en contrario en la Orden de caballería.

La simplicidad de su escudero, he aquí el motivo de la risa de nuestro caballero.

El motivo risible no es de carácter material, no es una escena o un *"paso"* cómico en sí mismo; sólo tiene valor hilarante para don Quijote, porque solamente en su espíritu se da el contraste de las situaciones que ambos sujetos representan o interpretan.

Don Quijote se ve de pronto transportado de su mundo irreal - que para él no es tal- por una ocurrencia que rebaja la categoría de su pensamiento al plano de lo vulgar, imponiéndole un forzoso descenso de su nivel intelectual. Apenas el hecho se produce, no puede dejar de reirse; la risa, gesto común y gregario, lo restituye a un plano de igualdad con su rústico interlocutor, estableciéndose entre ambos una corriente de repentina solidaridad.

El fenómeno se agota en sí mismo, sin dejar rastro de su paso fugaz; de inmediato Sancho le recuerda que era la hora del yantar, y vuelve don Quijote a su ensimismamiento, haciendo renuncio por entonces de aquel puro menester material.

-II-

Una nueva ocasión en que la risa asoma al rostro de nuestro caballero ocurre en la no menos famosa aventura del fúnebre cortejo camino de Segovia, que aquél dispersó lanza en ristre dejando el tendal de hachones, sobrepellices y capuchas.

Terminada la singular batalla, ocurriósele a Sancho bautizar a su amo con el singular apelativo de *"Caballero de la Triste Figura"*, tal como lo vió a la luz de las hachas, sin saber a ciencia cierta si era debido al cansancio del combate o a la falta de muelas y dientes de don Quijote.

Este decidió entonces adoptar aquel epíteto, y hasta hacer pintar en su escudo, cuando hubiere lugar, una muy triste figura a la antigua usanza caballeresca.

"No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura, dijo Sancho, sino lo que ha de hacer es, que vuestra merced descubra la

suya, y dé su rostro a los que le miraren, que sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo le llamarían "el de la Triste Figura"; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor (y esto sea dicho en burlas), que le hace tan mala cara la hambre y la falta de muelas, que como ya tengo dicho, se podrá muy bien excusar la triste figura".

Lejos de molestarle aquella poco respetuosa alusión de su lenguaraz escudero, *"rióse don Quijote* -dice su biógrafo- *del donaire de Sancho."*

No es ya la simplicidad, como la vez anterior, sino el donaire, esto es, el dicho gracioso y agudo de su escudero lo que hace reir a nuestro hidalgo; y por ello, y por lo que después va a verse, don Quijote empezará a caer en la cuenta de que su servidor se las trae con sus chanzas y agudezas, y de que allí precisamente comienza a hacerle objeto de su burla astuta y socarrona, disimulada entre los aspavientos de la más acendrada obsecuencia escuderil.

Ocurrirá así que cuando el osado escudero se avance en demasía por el camino de la intencionada chanza a su costa, desencadenará la inopinada reacción del caballero que obligue a aquél a medir en adelante su actitud de zumba y chirigota.

Esto acaece inmediatamente después de la aventura de los mazos de batán, cuyos sordos y acompasados golpes, más el ruido de hierros y cadenas, sobreponiéndose al grande y continuado rumor de una fluente caída de agua, tuvieron en suspenso al animoso don Quijote y a su amedrentado escudero durante toda una oscura e interminable noche en medic de un solitario bosque de castaños.

Diferido el desenlace de la singular aventura por obra de los más insólitos ardides de Sancho hasta la hora de alba, llegada ésta apréstase nuestro caballero a acometerla, avanzándose decididamente hasta el lugar de donde partían aquellos extraños ruidos.

"Cuando don Quijote vió lo que era -anota el puntual cronista- *enmudeció y pasmóse de arriba abajo. Miróle Sancho, y vió que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho con muestras de estar corrido."*

Entre tanto va operándose una rápida transformación en el ánimo del defraudado caballero, como secuela de la inmediata descarga afectiva producida por la liberación de la fuerte tensión a que

estuvo sometido su espíritu durante la vigilia en aquel umbroso prado.

"Miró también Don Quijote a Sancho -añade la crónica- *y vióle que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él que a la vista de Sancho pudiese dejar de reirse."*

A la vista de Sancho, pues, con los puños apretados sobre las ijadas por no reventar riendo, no pudo menos don Quijote que reirse también, ganado por la incoercible comunicabilidad de aquel gesto, el más humano entre todos los de la humana conducta.

Breve fue sin duda aquella irreparable risa de nuestro hidalgo. Pero, sin duda también, una de las más hermosas de cuantas pocas iluminaron fugazmente su rostro pálido y cenceño. Sus ojos -acerca de los cuales su biógrafo no da referencia alguna- debieron cobrar un suave fulgor de campechana bonhomía, en tanto por las caídas comisuras de sus apretados labios fluía aquella risa sin par y sin memoria plástica.

Esto animó aún más a Sancho, quien perdida ya toda medida de respeto escuderil, comienza a remedar en tono de fisga las palabras altisonantes que pronunciara su amo la vez primera que oyeran los siniestros golpes del batán.

"Viendo, pues, Don Quijote que Sancho hacía burla de él, se corrió y enojó de tanta manera, que alzó el lanzón y le asentó dos palos, tales, que si como los recibió en las espaldas los recibiera en la cabeza, quedara libre de pagarle el salario, si no fuese a sus herederos."

Pocas escenas son tan ricas como ésta por la rápida sucesión de los diversos estados anímicos de nuestro caballero: primero, la vigilia expectante que acumula alta carga tensiva en sus crispados nervios; luego, la inesperada dilucidación de la aguardada aventura, que provoca la inmediata descarga de aquella tensión nerviosa, degradando la situación a un hecho intrascendente y antitético por su carácter de tal del objetivo heroico imaginado por aquél; la contenida risa de Sancho que desde la cobrada altura de su vulgaridad desciende irresistible sobre el abajado ánimo de don Quijote, ganándole las distendidas compuertas espirituales hasta inundarle también en aquel gesto de íntima comprensión humana; y, por último, la rehabilitación anímica de nuestro hidalgo, que vuelve a asumir su predestinado papel protagónico, saliendo de aquella fugaz situación de rebajamiento intelectual a que lo arrastrara la risa de

su escudero, mediante un rápido arrebato de cólera que restituye a ambos interlocutores al plano respectivo.

El dolorido Sancho confiesa humildemente que ha andado algo risueño en demasía; por su parte don Quijote no niega que lo sucedido no sea cosa de risa, aunque no digna de contarse. Sancho se repone de inmediato y reinicia su incesante parloteo, disimulando el tono socarrón de sus no muy firmes esperanzas en los premios que los caballeros andantes suelen dar a sus criados luego de darles palos.

Don Quijota, recobrada ya su trasnochada catadura caballeresca, le advierte que es menester hacer diferencia entre amo y mozo, señor y criado, caballero y escudero; *"así que, desde hoy en adelante* -le recuerda- *nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque de cualquier manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro."*

Restituidas así las cosas a sus justos términos, amo y criado retoman el camino dejado el día anterior, y a poco de allí topáronse con la alta aventura en que don Quijote creyera cobrar en una vulgar bacía de azófar el preciado yelmo de Mambrino.

Semblanza de Justino Jiménez de Aréchaga

Por Aníbal Luis Barbagelata

Discurso pronunciado, el 17 de setiembre de 1980, en la Academia Nacional de Letras, con motivo del ingreso de su autor a dicha Corporación.

El altísimo honor que me concede este Cuerpo al incorporarme a su seno, es -así lo he tomado y así lo recibo- sólo un homenaje que en uno de sus discípulos se ha querido rendir al Maestro que ya no puede estar aquí en humanal presencia. Por eso, si el protocolo de este acto no llamara -como llama- a trazar la semblanza del gran ausente, más allá de las formas ceremoniales, del afecto entrañable, y de la admiración bien ganada, un ineludible deber de justicia y gratitud me lo habría impuesto igualmente.

No parecería fácil, sin embargo, evocarlo hoy. Aquel aciago y gris atardecer de febrero, todavía tan cercano en el tiempo, cayó sobre nosotros como un pesado manto de tristeza. La lluvia de verano, copiosa, incesante, se nutrió de lágrimas. El rápido final que todos temíamos, sin atrevernos a confesarlo, había ocurrido. El lo presintió. Su reserva a "entregarle el cuerpo a los médicos" hasta el retorno del programado viaje a Europa, era en su irónico decir -genio y figura- el lúcido y premonitorio convencimiento de que estaba jugándole, en desventaja, una trágica partida a la muerte. El dolor sigue siendo, desde entonces, una sombra inseparable de las almas. Empero -y esto es lo que torna posible la evocación- aquel llanto cuaja ahora en recuerdos memoriosos.

Justino Jiménez de Aréchaga -el *"Vasco"* para el círculo recoleto de sus íntimos; "Justino", así, a secas, como cariñosamente le llamamos los demás, fuera de su presencia; *"Aréchaga"*, con una é fuertemente acentuada y muy larga, como se nombraba a sí mis-

mo, fue -estoy seguro de manifestar lo que hubiera resultado más caro a su espíritu- un Maestro. Un Maestro cabal. Más, el Maestro por antonomasia. Y éste no es título que se discierna en las universidades o en las fábricas del saber. Sí, Maestro en el aula y en la vida. Maestro de la palabra y de los silencios. Maestro de la ciencia y de la actitud. Por gracia y trabajo. Por vocación y por arte.

De tierra y sangre vascas por vínculo paterno -un origen eúscaro al que pudorosamente atribuía su fuego liberal y su pertinacia- y por línea materna, escocés como el güisqui de buena cepa, prestamente salió nuestro Justino a andar y a enseñar: historia, Derecho ... y conducta.

Nieto e hijo de juristas de nota, la egregia prosapia intelectual no fue para él una impedimenta o una carga, sino un estímulo y casi un desafío. De su abuelo -al que no conoció- y de su padre -al que tan poco tuvo a su lado, pero al que amó entrañablemente- aunó las mejores virtudes. La claridad conceptual, la lógica del razonamiento, la fuerza suasoria y la fluídez de estilo, del primero. La riqueza de ideas, la erudición, el rigor científico y el cuidado por la expresión, del segundo. El talento y la agudeza, la honestidad intelectual, el denodado espíritu combativo, la responsabilidad, la firmeza de carácter y el señorío, de los dos.

Pero fue él, otro, uno, impar.

En la heráldica de la vida no heredó blasones. Aquistó por sí las piezas de su escudo. En su caso, como en el de las clásicas trilogías de la antigua dramaturgia helénica, la autonomía y valor singular, intransferible, de cada parte, no se afecta y desmerece, sino que se realza, por la continuidad argumental y la relación entre los personajes de la serie.

Por eso, quizá, su recóndita alegría, más que su confesa diversión, cuando algún abrumado bibliotecario extranjero se maravillaba de la matusalénica longevidad de ese insólito Justino Aréchaga que en 1883 había escrito *"La libertad política"* y que en la agonía de la actual centuria seguía escribiendo, tan campante.

Al culminar sus estudios en la Facultad de Derecho tras el augural y trunco noviciado en los Institutos Normales, su paso a la docencia superior fue un tránsito imperceptible, incluso para él. Que se produjo sin extrañar a nadie. Con la fatalidad de las cosas naturales. Sin pruebas ni compulsas. Por su misma mesmedad. Es que los apóstoles no se eligen. Son. Y Aréchaga era profesor antes de revistar como tal en las plantillas presupuestales. ¡Si hasta se creería que lo fue siempre!. A nativitate.

Más Juan de Mairena que Próspero. Sus clases no terminaron nunca al cumplirse los rutinarios cuarenta y cinco minutos lectivos. Se extendieron informalmente, y sin límite de tiempo, más allá del aula, en la puerta del salón, en los inhóspitos corredores, en las escalinatas de la Facultad, en la rueda del legendario cafe *"Sportman"*, en el espontáneo cortejo callejero y después, mucho después, en cada encuentro. Bien lo sabemos quienes fuimos sus discípulos, quienes nos sentimos sus discípulos, quienes habremos de seguir sintiéndonos sus discípulos.

No necesitaba él imponer disciplina, ni reclamar atención. Le bas taba con ingresar lentamente a la poblada sala, situarse frente a la clase y repasar por dos veces con sus elocuentes manazas su fuerte perfil de medalla. Era el mudo anuncio. El sordo preludio. Para el atiborrado auditorio de muchachos recién salidos de la adolescencia y, por eso, generalmente desconfiados y acerbamente críticos, el embeleso didascálico comenzaba. De seguida, en un pianísimo inicial y luego, con el suave "in crescendo" de su voz clara, resonante, modulada, habría de ir desgranando un asombroso caudal de ciencia y sugerencias y operando una suerte de fascinación docente sobre un alumnado en el que de allí en adelante nunca nadie miró, ni de soslayo, el reloj.

El rico y cálido mensaje docente vence la volandera fugacidad de la expresión oral. En las versiones estenográficas que de esas, sus lecciones, se conservan, diríase con la galana frase unamuniana, que *"se siente hablar al hombre"*. Literalmente. Realmente. Porque desde lo más hondo, su palabra llega con el soplo que la acompañó.

Hasta con el timbre abaritonado de su voz...

Asiduo, puntual, celoso en el cumplimiento de los deberes funcionales, jamás invocó -¡y bien que habría podido hacerlo!- su condición de profesor emérito para eludir la dura corvea del examinador de su tiempo y, como el más humilde, malgastó en su estéril ejercicio, y sin reproches, horas que sabía que estaba restando -¡ay!- a la producción científica, a la preparación de su legado literario, a la prolongación escrita de su nombre y de su ser, y si se quiere, a su testamento ológrafo espiritual.

De su probidad en la ardua faena de la enseñanza hay pruebas inconcusas. Nunca repitió una clase. Jamás dejó de prepararla. Antes prefirió no darla. ¡El, que como ninguno, habría podido improvisarla!.

Las esquemáticas pautas, escrupulosamente meditadas en la noche anterior o en la propia mañana, y recogidas con prolijidad en blancas hojas de papel, pequeñas y rectangulares -tan parejas en su

presentación y escritura que se hubiera llegado a pensar que eran las mismas cada día- encauzaban su actividad docente, sin jamás constreñirla. Por él contrario, ¡cómo le gustaba saltar las tenues vallas de esos estudiados apuntes a la menor insinuación escrutadora de algún alumno, siempre recibida con acucioso interés. Se volcaba entonces en toda la imponencia de su magisterio. Como un torrente y ¡con qué eficacia!.

Arúspice de vocaciones e impulsor de tempranos aleteos desde sus irrepetibles Seminarios, se mantuvo fiel a sí mismo. Y mientras fue profesor, no le cerró el paso a nadie y resistió hasta su retiro el acaparar cátedras o clases, como se le ofreciera.

Aceptó las críticas con la gallardía del Maestro y del hombre superior que era y hasta se aplicó a considerarlas para apreciar su grado de legitimidad y eventualmente, de entenderlo así, admitir y proclamar sin ambages su procedencia y fundamento.

Irreverentes aprendices veinteañeros en ese entonces, con rubor y agradecimiento podemos hoy dar fe sobrada de esa amplitud de criterio. Y de esa nobleza.

Comprensivo, indulgente, al juzgar las hesitaciones y las dificultades, e incluso los errores, de los estudiantes esforzados, nada le molestaba tanto como la audacia descarada de los robadores de exámenes. En su inútil intento, la suerte para ellos estaba echada de antemano.

Jovial, jocundo, y en ocasiones aguda y limpiamente dicaz - sabía introducir una pizca de sal que sazonaba el relato- en las jornadas sin fin a que obligaban las interminables tandas de exámenes orales, cuando en la larga noche, entre el cuarto de prima y el de la modorrilla, el letargo amenazaba vencer a los sacrificados integrantes del tribunal de las pruebas, un chiste suyo, siempre de buena ley, ayudaba a mantener abiertos los ojos y el espíritu.

Su iniciación en la docencia coincide cronológicamente con la caída de la España republicana y con el casi inmediato estallido de la segunda gran guerra mundial. El tercero de los Aréchaga, encrespado, como lo hubieran estado sus insignes antecesores, apostrofó al fascismo y denunció sus falacias y sus crímenes con todo el poder de su razón y con toda la vehemencia y energía de que era capaz. Mas, en épocas de fáciles embaucamientos, no se dejó engañar por el comunismo y sus alabarderos. Se plantó frente a uno y a otro. De pie, firme, inconmovible. En el ecuador de la libertad.

No fue por acaso que su primigenia obra, siendo todavía estudiante y con una colaboración, por muchos motivos, para él, muy querida, se refirió a la teoría del estado peligroso en materia penal

y concluye en el sabio y protector rechazo de *"la fórmula del estado peligroso sin delito"*, porque -se afirma categóricamente- *"su aplicación, en la práctica, supondría, una amenaza constante contra la libertad individual"*, pues se aclara- a pretexto de la defensa social- de una mal concebida defensa social- *"se sustituye el peligro del delincuente por el peligro"*, mayor aún, *"que representa el Estado"*.

No fue por acaso, tampoco, que sus primeros escarceos como profesor universitario se concretaron en unos cortos, sí que compendiosos *"Apuntes sobre Derecho Público Español"*, ya que ellos le permitirán un provechoso y reconfortante galope histórico y jurídico por un mundo de fueros y libertades, de fazañas y alvedríos, de pactos y cartas pueblas, de altivas Cortes que reclaman potestades y derechos y de monarcas que sólo "de voluntad de las Cortes estatuescen y ordenan". Y también, exaltar "la idea de la soberanía popular, la gran invención del pueblo visigótico" y la garantizadora, y por su modernidad casi inverosímil institución del Justicia Mayor de Aragón, "elevada por encima de las miserias de la tierra como una voz impersonal de la conciencia y como una encarnación viva del derecho", "que condenaba por injusta una rebelión" o "declaraba tirano a un Rey y autorizaba al pueblo a destronarlo".

Adversario del historicismo hasta por genética determinación, el método jurídico de que se serví a para la interpretación y explicación del Derecho Público, en general y del Derecho Constitucional, en especial la materia de sus principales desvelos- no le llevó a olvidar que el derecho está hecho por hombres y para hombres y que únicamente habrá de llenar a satisfacción su trascendente finalidad social e individual cuando por su inspiración y concretas formulaciones normativas, contribuya a consagrar y asegurar la efectiva vigencia de los grandes valores que dan forma substancial a una genuina convivencia democrática. Lo que es, por otra parte, su sola válida fuente de justificación.

De ahí la impugnación ardorosa -¿y por qué no decirlo?- excesiva que él hace del formalismo de Kelsen al sostener que la prescindencia absoluta y deliberada que de lo político y de lo ético realiza éste en una investigación a la que pretende puramente jurídica se traduce en una concepción *"pasterizada"* y *"castrada"* del derecho que termina por identificarlo con el *"mandato de quien"* tiene *"o detenta el poder"* y por convertir a *"todo Estado"* -el totalitario, incluído- en *"un Estado de Derecho"*.

Y de ahí también que, rechazando con igual vehemencia "el decisionismo sin normas" de Carl Schmitt, sus preferencias sobre

el punto se inclinarán del lado del desventurado Herman Heller -*"desgraciadamente muerto para nosotros"* tan temprano, se lamentó en la "Teoría del Estado"- al que fue de los primeros en celebrar y atribuir el rango científico que sólo muchos años después habría de adquirir en su patria alemana -de la que en tiempos de Hitler debió huir- y en la Europa toda. Universitario auténtico, las largas y muy ásperas contiendas que en ese medio hubo de librar, fueron siempre por la Universidad y contra los extravíos que tan caro habrían de pagarse después. Empero, no se le comprendió. Peor aún, no se le quiso comprender por quienes, sin duda, no eran de su misma laya. En esas condiciones, su voluntario e inevitable adiós a la cátedra -que dolorosamente habría de cerrar para siempre la magnífica etapa de su docencia activa y directa- fue una muestra desgarradora -¡y cómo!- de abnegación y firmeza cívicas, acorde con la que había sido la inmaculada historia de aquélla tribuna y de sus ilustres regentes, pero que todavía está aguardando- día vendrá en que esto ocurra- el acto de nacional contrición que lo reconozca y haga justicia a su autor.

Lector sin fronteras ni prejuicios, de formación cosmopolita y humanística, profundo conocedor de las grandes corrientes del pensamiento político universal, de la historia y del derecho constitucional comparado, de preferencia abrevó su ciencia en la doctrina juspublicista hispánica, francesa y alemana y después de su eléctrico deslumbramiento al primer contacto con tierra y pueblo norteamericanos -*"éste es el ombligo del mundo"*, nos gritó desde Nueva York a poco de arribar- también en la doctrina estadounidense, antigua y moderna.

Su magna *"opera major"*, *"La Constitución Nacional"*, y complementándola: "La Constitución de 1952" -una enjundiosa colección que anticipara un tratado que, por desgracia, ya no podrá ser, pero que sin ese nombre y sin advertirlo están leyendo igualmente, todos los días, cuantos la consultan- es la historia razonada del constitucionalismo uruguayo, la prístina y más completa interpretación de sus principios y normas y la sabia cuenta de sus aciertos y de sus fallas y carencias. En suma, ¿hay acaso mérito mayor y más perdurable? -lo decimos sin miedo a incurrir en deformación apologética- la base imprescindible y esclarecedora de cualquier estudio presente o futuro en ese orden de cosas.

De *"jure condito"* o de *"jure condendo"*.

Su aporte científico más original se halla quizá en sus ensayos sobre la radiodifusión -verdaderos modelos en el género y asunto al margen-, en su investigación y definición de los derechos fundamentales de los grupos, que publicó como tantas veces, con la

modesta vestidura de un folleto. "La libertad sindical" -su libro póstumo- es un rico desarrollo particular de esa primicial y fermentativa tesis jurídica.

La libertad sindical -cuyo presupuesto es la libertad de asociación- aparece, en efecto, como un derecho fundamental, pero no de los individuos, como ésta, sino de las asociaciones profesionales y "su contenido, que ha tallado progresivamente a través de luchas incesantes", se traduce en el derecho de organizarse, auto-gobernarse, actuar y subsistir con libertad y sin discriminaciones o injerencias arbitrarias de la autoridad.

Una anécdota relativa a la aparición de este libro retrata al autor en los que habrían de ser sus últimos días. Y ofrece su imagen de siempre. En una instancia histórica para la comarca y la patria americana toda, se acerca personalmente a la editorial, alarga unas cuartillas y con humildad no afectada, ni de garabato, se limita a decir: *"a lo mejor pueden servir"*...

¿No es acaso de antiguo cierto que *"abájanse los adarves y álzanse los muladares"*?.

Colocada en el acápite de la obra, una frase de Dardo Regules, su ilustre antecesor en el sillón *"Horacio Quiroga"* de esta Academia, descubre su designio, a cuyo logro aplica con paradigmática simetría, la serenidad del científico y la pasión encendida y militante del demócrata consecuente.

"Para que el Sistema Americano sea realmente vital tenemos que ajustar los derechos que proclamamos a la política que realizamos".
"No podemos sostener la impunidad de los quebrantamientos constitucionales contra la persona humana como ley de América, si queremos que el Continente lleve a cabo sobre la base de la persona humana su vocación rectora y protagonista en la civilización".

Aréchaga vio en la democracia, no simplemente una forma de gobierno -el solo *"gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo"* de que hablara el genio de Lincoln- sino de modo más ancho y ambicioso: una concepción especial del mundo y de la vida. Centrada en el hombre -el *bípedo implume"* de sus preocupaciones- y afirmada en el respeto debido a la *"eminente dignidad"* que hay que reconocerle. Individualista, personalista, racionalista. De libertad, de igualdad, de justicia, de tolerancia, de comprensión, de fraternidad y de paz.

Porque la concibió y la sintió así, fue un demócrata de la única manera en que se lo es con autenticidad: por convicción y por sentimiento. Pero no se limitó a pensar, a sentir y a actuar, en todo y por todo, como tal. Fue de ella un ideólogo eficaz y un predicador per-

manente. Un *democracista* y un *democratizador* si se me permiten los neologismos. Y a esos respectos, también un Maestro incomparable.

El sano orgullo patriótico que al fijar *"en el desnudo lenguaje a que habitúa el ejercicio docente"* -suya es la expresión- lo que describe como *"las líneas maestras, los cimientos más profundos en los cuales se apoyan nuestras instituciones políticas y su positivo grado de realidad"*, rezuma en las páginas del *"Panorama institucional del Uruguay a mediados del siglo XX"* -epítome del que fuera emulador proceso jurídico y político de la República- se explica, no por un nacionalismó trasnochado y cerril, que en él no podía tener cabida, sino por la gloriosa consubstanciación que descubre entre nuestro sistema y los grandes valores de la democracia. La identificación del Uruguay y su pueblo con esos principios esenciales de la existencia democrática -que arranca de Artigas- refuerza así su acendrado amor al terruño.

Aún en los críticos momentos en que los sucesos del mundo y los riesgos para la democracia y el hombre le llenaron el alma de amargura, ahogaron en indignación las frases que habría querido pronunciar y, expresado en su léxico mordaz e inimitable, "sólo le hacían brotar interjecciones", tuvo fe en ella y en su inexorable triunfo final. Como tuvo fe siempre en el destino democrático de nuestro país.

En tiempos de esperanzada pero difícil transición, Subsecretario del Interior -único cargo de gobierno que ocupara- actuó en su desempeño con la capacidad y dignidad que le eran propias y que, además, recogía por dictado de la sangre.

No buscó la popularidad, y no habría vacilado en desafiarla de requerirlo la consecución de sus ideales. No estaba hecho para eso. Eran otros sus caminos. Sin embargo, gozó -¡y de qué manera!- de esa forma exquisita de la popularidad que se alcanza sin buscarla y que se manifiesta en el respeto reverente que a todos movía y que en todos creaba la sola enunciación de su nombre. Que es otro modo de decir: la universal conciencia de la autoridad y prestancia de su insigne personalidad. Es que, sin concesiones demagógicas, pensó siempre en el pueblo y en la felicidad del mismo. Y obró en consecuencia. Redivivo Quijote de su ideario, solo y maltrecho a la vuelta de su única y quimérica aventura en la arena política, Aréchaga no abdicó de él y en la derrota, pero no vencido, fue uno y el mismo y como Alonso el bueno, templado por el infortunio, en lugar de abjurar de los partidos políticos y de imputar a la esencia de éstos los vicios y las formas de actuación destructiva de que había sido víctima, tuvo la ecuanimidad y la

altura de miras suficiente para considerar eso como el producto - evitable- de un exceso patológico, extraño por ende a la naturaleza y al funcionamiento normal de los mismos, y reclamándoles la "unidad de acción y de pensamiento" de que adolecían, seguir presentándolos, hasta en el que sería su postrer artículo periodístico, como instrumentos indispensables para *"organizar la formación y la expresión de este libre consentimiento"* por cuya virtud *"cada cual puede ejercer el derecho inalienable a ser no solamente súbdito, sino al mismo tiempo gobernante"*.

Los foros internacionales e importantes misiones del más alto nivel supieron, en ese campo, de su capacidad y de su vigorosa presencia traducida en una acción gravitante. Bogotá, Centroamérica, las Naciones Unidas, señalan algunos de los hitos de esa encumbrada gestión. Y cuantos más pudieron ser, debieron ser.

La cuestión de los derechos humanos - la cuestión más relevante de este fin de siglo y del que se aproxima- fue la razón de su vida, porque en ella estaban comprometidos su amor al semejante, el respeto integral por éste, un anhelo de armónica coexistencia en lo nacional e internacional y su concepción del derecho como ordenamiento normativo coercible en olor de justicia y humanidad.

Por eso, nada le halagaba tanto como el recordar -dichosa membranza y tal vez su único puntillo de vanidad- que había participado activa y eficazmente en la elaboración de la Declaración Universal de los Derechos humanos. Pero no simplemente por el hecho de *"haber sido* -como lo dijo- *uno de los cincuenta y ocho hombres que contribuímos a redactar aquella Declaración"*, sino porque -éste era su mayor timbre de honor- fue en los hechos uno de los pocos, de los no más de cinco de entre ellos, que lo hizo francamente y sin eufemismos o reservas de ninguna índole, procurando de veras su plena consagración.

Pero Aréchaga no trabajó por tales derechos sólo en la asepsia del laboratorio de ideas o en la optimista y dúctil abstracción del legislador.

Por años miembro destacado de la Comisión de Derechos Humanos de la O.E.A., cuya Presidencia desempeñó, dolido, crispado, estremecido hasta los tuétanos - como no lo vimos antes, como no lo viéramos nunca- por los aleves ataques a la existencia y dignidad del ser humano que el cargo le llevó a descubrir, para su desazón, no hizo de éste cómodo oficio burocrático, sino bastión insobornable de justicia y, malgrado la penuria de medios, amparo esperanzado contra la iniquidad. ¡Cómo habría podido hacerlo de otro modo, él, que no ahorró reproches e inculpaciones cuando se

topó con algunos ejemplares de los que calificara como desfibrados y "apátridas funcionarios de las organizaciones internacionales", "insaciables cazadores de dólares y diplomáticos de pacotilla".

Ponderado, equilibre, invulnerable en su principismo de raíz honda, su negativa a aceptar el ser nuevamente reelecto constituye toda una definición.

Jurista y consultor irreemplazable, activo y diligente abogado de certero criterio y discurrir seguro, su estilo forense solía ser cortante y lapidario hasta la inclemencia. Pero, respetando normas y maneras, la potencia que en razones y frases expresaba en los agonales jurídicos nacía de la sincera convicción acerca de la ínsita justicia de la causa que patrocinaba. Y de su pasión por aquélla.

La Facultad de Humanidades, cuya rectoría ocupó después de Vaz Ferreira, se vitalizó a su influjo personal a través de iniciativas dirigidas a evitar que esa Casa de altos estudios se convirtiera en emporio de vanidades sin norte o en distribuidora de oropeles para cultores de un vacuo "dilettantismo" de relumbrón, al que a menudo se confundía lamentablemente con las superiores expresiones del saber puro, de la ciencia por la ciencia y del arte por el arte.

Polemista de rápida estocada, pero de alforjas llenas de ideas y proyectos, no hay duda que el país perdió -para su mal- al parlamentario de raza que en Justino había. Y en las horas de desconcierto y tribulaciones, un "radar" siempre orientado hacia las grandes soluciones.

La innata aptitud para escoger los vocablos adecuados y calibrar el contenido significativo de las palabras con la precisión y exactitud de una balanza de farmacia -que él poseyó en grado eminente- permite apenas columbrar el mérito de su aportación al silencioso trabajo colectivo de la Academia Nacional de Letras, que integró.

Periodista, un rato, y espontáneo colaborador de la prensa y de la radio cuando algo lo empujaba a decir públicamente su verdad -que nunca calló- sus artículos o sus alocuciones tenían la virtud -privilegio de los grandes- de sacudir el medio y provocar en torno al tema abordado el máximo interés. El de los que querían leerlo u oirlo. Y el de los que hubiesen preferido no leerlo, ni oirlo. Que también en eso se vio al Maestro y fue el Maestro.

Con el Maestro, el hombre. El hombre que hace al Maestro. El hombre que *es* el Maestro.

Una aparente, bien me consta que aparente hosquedad que, a la distancia, algunos creían percibir en Aréchaga, se quebraba como por arte de encantamiento a la primera aproximación a su persona.

Su afable modalidad, su desenvuelta cortesía y su cultura humanística hacían el resto. Prontamente, hasta el más desprevenido de los interlocutores se sentía atrapado, arrobado. Y sin que nadie se lo propusiera, con mucha frecuencia, el diálogo o el coloquio que acababa de entablarse, se transformaba en un soliloquio cautivador.

El donaire, la gracia, el humor sazonado con algunas gotas del buen vinagre de la ironía, afloraban entonces a la conversación que Aréchaga así, daba más que mantenía, mientras en el fondo de su garganta se asordinaban los cascabelitos de una risa que pocas veces dejaba estallar. ¿Qué era, a esa altura, de la supuesta máscara de severa adustez?. ¿Quién osaría descubrirla en su rostro iluminado ahora por un rayo de simpatía?.

La bondad y la ternura de su alma -el verdadero ser de Aréchaga- se traslucía en su sonrisa, en su penetrante mirada, en el triángulo de picardía que dibujaban su ojos, en el tono que cobraba su voz, en el giro expresivo y vivaz de sus manos fuertes e inquietas...

Leal, amigo de sus amigos, nunca fue injusto con sus enemigos, a quienes, sin esfuerzo, reconoció derechos y méritos, y no sólo llegó a amparar en la indefensión o la desgracia, sino que supo perdonar, en la forma más amplia y más noble: sin hacerlo sentir.

¿Quién de los que estuvieron cerca de su afecto, en la congoja o en el triunfo, no recibió de él la visita o el llamado telefónico, de pesar o aliento?. O ¿a quién, en tales circunstancias, no llegó la misiva solidaria, manuscrita con aquella menuda, pareja e inimitable letra que tan bien lo caracterizara -letra de Justino, podría decirse- pero que, no obstante la notable soltura del trazo, por su perfección y armonía, cabría imaginar dibujada por los laboriosos "miniadores" medievales de los libros de horas?. ¿Cuál de sus discípulos -¡y tuvo tantos!- no lo vio asociado, con inocultada alegría, a sus éxitos escolares o profesionales o -si ese era el caso- no lo tuvo resueltamente de su lado cuando debió soportar una injusticia?.

El no disipado perfume de un bello ramo de flores con que muchos años atrás su gentileza obsequió a la esposa de quien desde ese momento habría de acompañarle en la cátedra; de su puño, el borrador de un acta que tenía que colmar de satisfacción al destinatario; un ejemplar de *Los deberes del hombre y el ciudadano* del barón de Pufendorf en la preciosa edición ginebrina de 1748, que tomó con abrumador desprendimiento de los anaqueles de su biblioteca; la hermosa piedra de ágata que estuvo siempre sobre la mesa de trabajo de su padre; esta tarjeta y aquellas cartas y tantas cosas más -laicas reliquias que conservo devotamente- dan de todo ello testimonio personal, reiterado, inequívoco. Incontestable. Si

fue pródigo en el afecto, fue igualmente generoso de su saber y de sus cosas. El tesoro de su biblioteca de libros leídos y las gemas de recortes e información, acopiadas pacientemente en grandes cajas azules de cartón, estuvieron siempre a disposición de cuantos manifestaran interés en consultar ese valioso material. Y otro tanto ocurría con su juicio y consejo inestimables.

El Maestro y el hombre. Y el ambiente cotidiano y familiar. Su íntimo habitat: la casona de la calle Pablo de María, cargada de añeja tradición y polo geográfico y afectivo de su existencia. Que ayuda a comprender a ésta y a conocerlo mejor. ¿No hay acaso mucho de nosotros mismos en el paisaje doméstico?.

No cuesta reconstruirlo espiritualmente a quien estuvo inmerso en él. Corre el recuerdo. El pasado se hace otra vez presente.

La breve y levemente sinuosa escalera de entrada deja atrás un pavimento de olvidados adoquines. Ya en el rellano, cuando la hospitalaria puerta se abre, el visitante experimenta o renueva una extraña e inefable sensación. Como en la inminencia de un acontecimiento. Como en la antesala de un museo o en el pórtico de un templo. Es un momento de suspenso, casi de recogimiento. El silencio no se ha roto. Una apacible media luz parece proteger el sueño de antiguos duendes. Pero enseguida, en el ancho patio solariego y en las enormes estancias, entre espesas y abigarradas enredaderas de libros y preciosas telas que tapizan de color las empinadas paredes, la cálida lumbre de hogar y la invariable amabilidad de los anfitriones inundan de vida la escena. Es primero un suave murmullo, una orquesta de voces después. Los genios del aire se ponen a danzar. No hay aduanas en la casa. Y de allí en más, todo transcurre como si no se hubiera conocido otra cosa, como si siempre se hubiera estado en ella.

Con el paisaje doméstico, quienes lo animaran. En fácil evocación retrospectiva acuden entonces queridas imágenes. Allá lejos en el tiempo, el encanto de una madre vieja, dulce y conversadora. Más adelante, la inocencia de tres niñas y luego, la gracia de las tres jovencitas en que se transmutaron aquéllas. Después las noveles parejas y la omnipresencia en ausencia de los que están en nostálgica diáspora. Ayer nomás, el jugueteo saltarín y desenfadado del nieto que se quedó con el nombre y el corazón del abuelo. En todos los instantes y en todos los rincones, Lidia, su esposa y compañera, a quien con tono posesivo e indisimulado orgullo él llamaba: "mi mujer". Y como pintoresco telón de fondo, bandeja en mano y chillona palabra en boca, la estampa de aquella negra de mota blanca, sin edad, que cuidó de todos los Mac Call y que seguramente escapó de un cuadro de Figari.

Decir de alguien que en todo aspecto dio más, mucho más, de lo que recibió y de lo que ciertamente mereció recibir, es hablar de su generosidad y de su altruísmo. Y eso es, sin duda, lo que corresponde decir de Justino Jiménez de Aréchaga.

Su figura prócer tiene proyección nacional y dimensión americana.

El Uruguay y América no han alcanzado todavía conciencia plena de todo lo que a su vida le deben y con su muerte han perdido. La Historia, recto juez de hechos y de hombres, no tardará en recordárselos. Dolorosamente.

Este era el Maestro. Este era el hombre. Seguirá siendo el Maestro, seguirá siendo el hombre. En obra, en doctrina, en ejemplo, en sugerencias. Y en el silencio del silencio, se hará voz. Y será, otra vez, el guía. Por generaciones y generaciones.

25 de Agosto de 1825: ¿Magna fecha de la Independencia Nacional?

por Aníbal Barrios Pintos

Son notorias las discrepancias que sobre el significado de la Declaratoria de la Independencia se han suscitado en la prensa, la tribuna, el libro y el parlamento. Distintos gobiernos de la República también han llegado a interpretaciones diversas, según conceptos políticos e ideológicos diferentes.

Se ha dicho, asimismo, que algunos de los historiadores que han planteado el tema lo han hecho sin la necesaria ecuanimidad y otros con una óptica en exceso nacionalista.

Pero gran parte de los análisis interpretativos o polémicos se realizaron -importa recordarlo- sin tener a la vista los textos de las actas de la Honorable Sala de Representantes de la Provincia Oriental y de la Comisión Permanente delegada, que recién fueron localizadas en 1948 por el Sr. Jerónimo Cleffi, entonces jefe del Archivo de la Cámara de Representantes. El hallazgo fue revelado por el director de la Biblioteca del Palacio Legislativo Sr. Secundino Vázquez, en la edición de *"El Diario"* del 30 de abril de 1949.

Ciento veintiocho años después de la Declaratoria de la Independencia, dichas actas fueron publicadas el 30 y 31 de octubre de 1953, en transcripción íntegra y textual, en el diario *"El País"*, en el estudio del Dr. Eugenio Petit Muñoz sobre *"Las instituciones de la revolución libertadora"*.

Importa rememorar, en rápido repaso, algunos capítulos de nuestro proceso histórico.

Dolorosos habían sido los sacrificios, prolongadas las negociaciones diplomáticas que permitieron alcanzar nuestra independencia absoluta.

En el movimiento emancipador, Artigas rompió los vínculos de sujeción con las autoridades españolas. Más tarde proclamó, con respecto al centralismo de Buenos Aires, nuestra vocación autónoma. Esas apetencias de autonomía provincial, alentaron un incipiente sentimiento de Patria.

En la costa oriental del Uruguay, en el Ayuí, el pueblo oriental tuvo *"inconfundible identidad"* y los jefes del ejército artiguista adoptaron el 27 de agosto de 1812 una actitud de independencia al requerir del Cabildo de Buenos Aires el respeto de los derechos adquiridos, al asumir el carácter de entidad soberana desde octubre de 1811.

En el artículo 8º de las instrucciones dadas por el jefe de los Orientales a Tomás García de Zúñiga en enero de 1813, para su comisión ante el gobierno de Buenos Aires, expresamente se determinaba que *"la soberanía particular de los pueblos será precisamente declarada y ostentada, como objetivo único de nuestra revolución"*. Y en mayo del mismo año, constituído el Gobierno Económico en la villa de Nuestra Señora de Guadalupe (hoy Canelones), éste hizo prestar a regidores y jueces comisionados un juramento solemne, afirmativo de la independencia y soberanía provincial.

Reiteraría el general Artigas esa voluntad indeclinable en el año inicial de la Provincia Oriental autónoma, en oficio dirigido al gobernador de Corrientes José de Silva, fechado el 4 de febrero de 1815, al comunicarle que había ordenado a todos los pueblos libres de la "opresión" del Directorio porteño, levantar una bandera igual a la enarbolada en el cuartel general de Arerunguá, días antes, el 13 de enero -blanca en el medio, azul en los extremos y en medio de éstos unos listones colorados- signos -decía el Protector de los Pueblos Libres- *"de nuestra decisión por la República y de la sangre derramada para sostener nuestra libertad e independencia"*.

En tiempo del Estado Cisplatino, el Cabildo Representante de Montevideo, a su vez, en acta del 29 de octubre de 1823, formularía su voluntad independentista expresando *"que esta Provincia Oriental del Uruguay, no pertenece, ni debe, ni quiere pertenecer a otro poder, estado, o nación, que la que componen las Provincias de la antigua Unión del Río de la Plata, de que ha sido y es una parte, habiendo tenido sus diputados en la Soberana Asamblea General Constituyente desde el año de mil ochocientos catorce, en que se substrajo enteramente del dominio español europeo"*.

La independencia del Brasil, como es sabido, originó una escisión entre las fuerzas de ocupación de la Provincia Oriental, que

creó las circunstancias favorables para iniciar un movimiento independentista. Liderado por la logia secreta *Sociedad de Caballeros Orientales* y el Cabildo de Montevideo, fracasó. No obstante, fue el antecedente programático y militar del pronunciamiento de 1825.

La cruzada se realizó inspirada en ideas de libertad e independencia del Imperio del Brasil, pero también con la base de que en uso de esa independencia la Provincia Oriental debía reincorporarse a las demás del Río de la Plata, de cuyo ámbito había sido arrancada por las fuerzas de las armas. Por motivos políticos, de organización y de financiación se colocaría bajo la protección de Buenos Aires, en diferencia substancial con la prédica autonomista del tiempo artiguista cuyo sistema se asentaba en la unión de los pueblos organizados en torno de un aparato confederativo y en plano de igualdad.

Más de un año después de la batalla campal de Ituzaingó y pocos meses distante de la conquista y recuperación de los pueblos de las Misiones Orientales por el general Rivera -que aceleró las negociaciones de paz- la Provincia Oriental dejó de ser provincia brasileña al firmarse en la ciudad de Río de Janeiro, el 27 de agosto de 1828, con la mediación de Inglaterra, la Convención Preliminar celebrada entre el Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata y el Emperador del Brasil.

Con el canje de las ratificaciones, realizado en Montevideo el 4 de octubre siguiente, culminó el esfuerzo autonómico de los orientales, concretado por sus sables victoriosos y fundamentado, entonces, por una realidad jurídica. Surgirá así el Estado Oriental libre e independiente de toda y cualquier Nación, separado asimismo de las Provincias Unidas a cuyo núcleo había pertenecido. Fue entonces que Joaquín Suárez, gobernador y capitán sustituto del Estado llamado de Montevideo en la época, decretó, el 13 de diciembre de 1828, la cesación de la dominación extranjera y proclamó el pleno ejercicio de la independencia.

Seis días después sería promulgada la creación del pabellón del Estado, que sería enarbolado en Montevideo, solemnemente, por primera vez, el 1° de enero de 1829 y el 19 de marzo siguiente sería decretada la creación del Escudo de Armas.

Resulta ocioso expresar que con motivo de la reincorporación de la Provincia Oriental a la República de las Provincias Unidas del Río de la Plata, desde el 15 de enero de 1826 hasta 1829 el pabellón y el escudo de las Provincias Unidas constituyeron nuestro pabellón y nuestro escudo.

El proceso conducirá al nacimiento del Estado independiente,

consagrado con la Jura de la primera Constitución el 18 de Julio de 1830.

Para reconocer mejor el valor de los asambleístas de la Florida conviene recordar que, el 25 de octubre de 1825, desde el Cuartel General de Mercedes, recién pudo informar Lavalleja a la Sala de Representantes que la villa de Santo Domingo Soriano y los pueblos de Paysandú y Mercedes estaban ya libres de enemigos. Ese mismo día, en Buenos Aires, el Congreso General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata reconoció la reincorporación de la Provincia Oriental.

En la primera quincena de noviembre ya estaban las fuerzas orientales del comandante Eugenio Aberastury acantonadas en el pueblo de Salto. Al mes siguiente llegaban hasta allí las tropas al mando del coronel Julián Laguna, jefe de la vanguardia del ejército patriota, con su escuadrón del Regimiento de Entre Ríos Yí, Negro y Uruguay. A su vez, desde su campamento del Cordobés, el 31 de octubre, iniciaba su marcha por el interior del departamento de Cerro Largo el jefe de vanguardia sobre la frontera del Brasil, Ignacio Oribe. Leonardo Olivera, el 31 de diciembre, con la ocupación de la fortaleza de Santa Teresa, subrayará el año de gloria de 1825 con un nuevo triunfo para las armas orientales.

En el territorio provincial quedaban sólo en poder de los brasileños las plazas de Montevideo y Colonia.

La evacuación de la plaza de Colonia será dispuesta en diciembre de 1828 por el nuevo gobernador Víctor Lourenço Angliviel de La Baumelle, tomando posesión el día 3 de ese mes por las armas patriotas, Juan Arenas. Días después de haberse embarcado las últimas tropas brasileñas desde el puerto de Montevideo, el 1º de mayo de 1829 -día memorable- hizo su entrada en la plaza el gobierno nacional.

Todos estos hechos son conocidos, pero su reiteración nos va señalando hitos del proceso hacia nuestra independencia absoluta.

Las Leyes Fundamentales

En los papeles públicos de la época no se menciona al que fuera Jefe de los Orientales[1], pero uno de sus tenientes, el desterrado en la isla das Cobras, el que mantuvo viva la resistencia contra el invasor, al pisar de nuevo el suelo patrio enarboló en su brazo fuerte la bandera tricolor artiguista que había usado la Provincia Oriental cuando la invadiera el ejército portugués, con el agregado de la alternativa de Libertad o Muerte pintada por Goulou.

El levantamiento se hizo irresistible y nuestra emancipación fue la obra del sacrificio y del heroísmo colectivos y de la unión de los

caudillos orientales. El acuerdo patriótico del Monsón resultó decisivo para la acción libertadora. Juan Antonio Lavalleja y Fructuoso Rivera, entonces bajo la bandera imperial, unidos en su amor por la tierra nativa en esa hora augural de nuestra historia, procurando el orden y la organización de las instituciones, condujeron, tenaces y lúcidos a los orientales, con los mismos propósitos, aunque en ocasiones por caminos divergentes hacia la Independencia Nacional.

Lavalleja, dotado del poder omnímodo de la revolución, que había principiado y encabezaba, el 17 de mayo restringió voluntariamente su autoridad ante el poder civil invocando el sólo y honorable título de *"Compatriota de Armas"*.

Actitud similar a la adoptada por el general Artigas en 1813, cuando en su discurso en el Congreso de Tres Cruces, al señalar la alternativa de si se debía reconocer la Asamblea General Constituyente y Legislativa de las Provincias Unidas por obediencia o por pacto, expresó:

"yo ofendería altamente vuestro carácter y el mío, vulneraría enormemente vuestros derechos sagrados, si pasase a decidir por mí una materia reservada sólo a vosotros".

Previa elección de los representantes de los Pueblos Libres de la Provincia Oriental del Río de la Plata, quedó instalado el Cuerpo Legislativo.

El 25 de agosto de 1825, *"obedeciendo la rectitud de su íntima conciencia"*, los ciudadanos representantes de los pueblos libres orientales -excepto, por supuesto, los diputados por las ciudades de Montevideo y Colonia, las villas de Melo, Paysandú, Santo Domingo Soriano, Mercedes, Trinidad y el pueblo de Salto- no vacilaron en proclamar su voluntad de emanciparse del invasor.

En el óleo del pintor nacional Eduardo Amézaga están representados los integrantes de la Honorable Sala de Representantes en el instante solemne en que en el modesto rancho que fuera de Basilio Fernández, en la villa de San Fernando de la Florida, después de las siete de la noche, hora de comienzo de la sesión, el presidente del cuerpo legislativo, de pie, da lectura a la declaración de la independencia, cuyo texto proclamó la intención de ser libres.

Igual que en los integrantes de la Cruzada Libertadora, en los votantes de las leyes dictadas ese día había orientales y argentinos. Once eran orientales: el sacerdote Juan Francisco Larrobla, Luis Eduardo Pérez, Joaquín Suárez, Manuel Calleros, Juan Bautista de León, Santiago Sierra, Atanasio Lapido, Juan Tomás Núñez, Gabriel Antonio Pereyra, Mateo Lázaro Cortés e Ignacio Barrios.

Tres eran argentinos: Carlos Anaya, Simón del Pino -uno de los "cruzados"- y Juan José Vázquez.

El secretario de la Asamblea, Felipe Alvarez Bengochea, por su origen, era el vínculo que nos unía con España: había nacido en La Coruña.

No importa que la obra de Amézaga no sea la expresión absoluta de la verdad histórica, pues tres de los representantes no pudieron concurrir a la convocatoria del 25 de Agosto: Gabriel Antonio Pereyra, Mateo Lázaro Cortés e Ignacio Barrios. No importa, porque los evocó sobre el lienzo, no como obra de su fantasía, sino como debieron estar presentes en espíritu. Así lo certifican sus pedidos de permiso para *"subscribir con su voto"* las leyes memorables, al día siguiente, *"ya que la fortuna los había conducido con oportunidad y antes de que se hubiesen trasmitido al Gobierno para su publicación y cumplimiento"*.

Con excepción de Juan Tomás Núñez, de Juan José Vázquez, de Mateo Lázaro Cortés, que en su calidad de alcalde de segundo voto de San Fernando de Maldonado había suscrito en 1822 el acta de incorporación al Imperio del Brasil, de Luis Eduardo Pérez, que en 1823 fue uno de los integrantes del Cabildo representante de Montevideo que en reacción patriótica intentó restaurar la libertad de la Provincia Oriental y del sacerdote Juan Francisco Larrobla, que fue adicto a la causa española durante los sitios patriotas, los demás asambleístas de la villa de San Fernando de la Florida habían participado del movimiento emancipador de 1811, acompañado la emigración del pueblo oriental o ejercido funciones públicas o militares en tiempo de la Patria Vieja.

Importa recordar a un ausente, el montevideano Francisco Joaquín Muñoz, diputado por la villa de San Carlos, que se hallaba en Buenos Aires en cumplimiento de la misión de requerir auxilios del poder ejecutivo de las Provincias Unidas, que le fuera encomendada por el Gobierno Provisorio, en la que reveló su tendencia unitaria.

Enfrentando una realidad dramática e incierta, aquellos hombres de la Florida, elegidos libremente con el mayor grado posible de representatividad, interpretando el sentir del pueblo oriental en armas, sancionaron las llamadas comúnmente leyes de independencia, de la unión y del pabellón, de naturaleza constitucional, sobre minutas de decreto redactadas por los diputados Carlos Anaya y Luis Eduardo Pérez.

La primera ley fundamental consagró la libertad e independencia de la Provincia Oriental, *"del Rey de Portugal, del Emperador del Brasil y de cualquier otro del Universo"*, con lo cual

reasumía *"la plenitud de sus derechos"*. Y declaró *"irritos, nulos, disueltos y de ningún valor para siempre todos los actos de incorporación, reconocimiento, aclamaciones y juramentos arrancados a los Pueblos de la Provincia Oriental, por la violencia de la fuerza, unida a la perfidia..."*

Y para que no quedara memoria de los documentos que comprendían estos actos de la dominación extranjera, se testarían y borrarían, desde la primera línea hasta la última firma -como así se hizo- en presencia del vecindario y principales autoridades de cada pueblo libre.

Un suceso sirve de ejemplo para ilustrar las condiciones en que se cumplió el mandato de la Asamblea.

El 2 de octubre, en el pueblo natal del gobernador y capitán general brigadier Juan Antonio Lavalleja -en la entonces villa de la Concepción de Minas- en el momento en que sus autoridades se aprestaban a dar cumplimiento a la disposición y decreto de la Honorable Sala de Representantes se presentaron por sorpresa y se alinearon en la plaza guerrillas de la columna del coronel Bentos Manuel Ribeiro, que habían acampado a orillas del arroyo San Francisco. La presencia de las tropas brasileñas paralizó la ejecución del acto patriótico y el escribano público debió ocultar en la casa del alcalde propietario Manuel Fuentes los papeles que tenía preparados, para que "no los exigiesen del Archivo". Veintiún días después, en la Casa de Justicia minuana, ante una numerosa y calificada concurrencia, fueron testados y borroneados los documentos imperiales.

Por la segunda ley fundamental dictada el 25 de agosto de 1825, se declaró, dentro del concepto federativo de la época, que la Provincia Oriental -en ejercicio del derecho de autodeterminación- quedaba unida al territorio que integraban las restantes Provincias del Río de la Plata, por ser la *"libre y espontánea voluntad de los pueblos que la componen, manifestada en testimonios irrefragables y esfuerzos heroicos"*.

Cabe subrayar, en el texto de este decreto, la declaración expresa de los Representantes de los Pueblos Libres de la provincia: *"que su voto general, constante, solemne y decidido es y debe ser, por la unidad con las demás Provincias Argentinas, a que siempre perteneció, por los vínculos más sagrados, que el mundo conoce"*.

La última de las leyes dictadas ese día estableció el Pabellón provisorio de la Provincia Oriental que debía *"señalar su ejército y flamear en los Pueblos de su territorio"*. El mismo que había ondu-

lado en las manos del portaestandarte de los Libertadores, Juan Spikerman; el mismo que había plantado en la cumbre del Cerrito el Jefe de la Cruzada, acompañado por un puñado de patriotas, ante la mirada absorta de los imperiales y de montevideanos que habían recibido bajo palio al invasor.

Pabellón admitido hasta tanto que *"incorporados los Diputados de esta Provincia a la Soberanía Nacional"*, se enarbolara el de las Provincias Unidas del Río de la Plata, "a que pertenece".

El año de gloria de 1825 lucirá el pabellón tricolor en los ejércitos patrios: tremolará en el Rincón de Haedo, en Sarandí, en Santa Teresa. Pero a mediados de enero de 1826, como ya dijimos, será izada y jurada en nuestro territorio la bandera de las Provincias Unidas del Río de la Plata, compuesta de tres fajas horizontales, dos celestes y una blanca, en cumplimiento de la segunda parte de la ley sobre Pabellón provincial.

Las leyes de la Florida hoy sabemos que no son originales en sus conceptos, formulados en gran parte en el acta del Cabildo de Montevideo del 29 de octubre de 1823. Representan, sí, un momento esencial en el desarrollo de las ideas de la acción general que Artigas había expuesto en la Oración de Abril y en las Instrucciones del año XIII, base doctrinaria y política que alcanzará una culminación en el texto de la Constitución de 1830.

Dictadas antes de las victorias de Rincón y Sarandí, a veinte leguas de Montevideo, en un modesto rancho situado frente a la plaza de una pequeña villa oriental, aunque no constituyeron un acto donde se proclamara la Independencia Nacional o se erigiera un Estado independiente, fueron cardinalmente una declaración de soberanía provincial, un gesto de valiente determinación, un acto de gallardía ciudadana y de apoyo moral al pueblo campesino en armas y un ademán de optimismo fervoroso en el futuro oriental.

Arrostrando peligros y responsabilidades, los asambleístas de San Fernando de la Florida colocaron sus sentimientos patrióticos, sin limitar su libertad, por encima de toda conveniencia oportunista.

Los Apuntes de Carlos Anaya recogen el recuerdo de las condiciones en que actuaron durante largos y dramáticos días el Gobierno Provisorio y la Sala de Representantes de la Provincia Oriental:

Acota Anaya: *"La situación de nuestro ejército era débil, porque sus fuerzas se hallaban diseminadas en varios puntos que las reclamaban. Así, cuando caían las primeras sombras de la noche, tenía el ejército que emprender su marcha, buscando el abrigo de cam-*

pos quebrados, y regresar a la primera luz de la mañana, visto que no se sentía novedad. Lo mismo hacían el gobierno provisorio y todos sus empleados, buscando los parajes más inaccesibles a una sorpresa, de modo que la tesorería con sus caudales, vagaba inciertamente todas las noches, confiados a una galera sin más custodia, que los pocos que la acompañaban en el riesgo, a merced de una sorpresa".

El 1º de setiembre, la Sala de Representantes promulgó un proyecto de ley de amnistía general, de "perpétuo olvido", presentado por el diputado Luis Eduardo Pérez, para que todos los que hubiesen desertado o rehusado pertenecer a los defensores de la Patria se incorporaran a las filas de quienes estaban gestando nuestra Independencia del poder extranjero. Y cuatro días después, fue aprobado el proyecto de ley que decretaba la libertad de vientres y la prohibición del *"tráfico de esclavos de país extranjero"* y *"para evitar la monstruosa inconsecuencia que resultaría que en los mismos Pueblos en que se proclaman y sostienen los derechos del hombre, continuasen sujetos a la bárbara condición de siervos, los hijos de éstos"*, se declaraba *"libres sin excepción de origen todos los que nacieran en la Provincia, desde esa fecha en adelante".*

Este es el mensaje que, en su sencillez y austeridad, legaron aquellos asambleístas de la villa de San Fernando de la Florida a las generaciones que les sucedieron y nos sucederán.

Hoy debemos evocar el 25 de agosto de 1825 como la efeméride de un magno acto de fe y de democracia representativa, de fuerza incoercible de ideas que nos responsabilizan a todos, en cuanto hace al destino del país en la reafirmación de los ideales de Libertad, de Justicia y del Derecho.

1) Véase *Barrán, José Pedro* - La independencia y el miedo a la revolución social en 1825, en semanario *Brecha,* Montevideo, octubre 11 de 1985/ *Brecha,* 9 de diciembre de 1985 - Cartas de los lectores - "Antiartiguismos" / PELFORT, Jorge - El artiguismo y nuestros partidos, en semanario *La Democracia,* Montevideo, 13 y 20 de diciembre de 1985.

El teatro nacional en la tercera década del siglo

Por Angel Curotto

Muchos se preguntarán por qué hemos elegido la tercera década del siglo para referirnos a nuestro teatro. Lo hemos hecho porque fue entonces que vivimos una etapa intensa y fundamental de nuestro destino.

Aunque para referirnos a ella disponemos de poco espacio, intentaremos sintetizar nuestros recuerdos, eludiendo juicios sobre autores y obras; procurando evocar acontecimientos, títulos y autores, muchos de los cuales señalan mojones importantes de la historia de nuestro teatro, en distintos aspectos.

En lo que respecta a nuestra actividad personal en aquella época, digamos que si bien nos vinculamos a la vida escénica al estrenar nuestra primera obra, en el año 1919, fue en el decenio 1921-1930 que en distintos teatros de Montevideo y Buenos Aires se difundieron treinta y cuatro obras nuestras, algunas de ellas escritas en colaboración con Carlos César Lenzi, Roberto Alejandro Tálice, Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e Ismael Fernández Crespo. Con esta información, no deseamos determinar méritos ni calidad de valores artísticos, sino testimoniar el ambiente propicio que, para el estreno de sus obras encontraban los autores nacionales con los elencos teatrales locales o visitantes.

Algunos de nuestros títulos pertenecían a obras originales y otros a traducciones de comedias pertenecientes a destacados autores extranjeros, como Maurice Maeterlinck, Bayard Veiller, Franz Herceg, Léonard Franck y Sommerset Maughan; y otras pertenecían al género chico nacional -muy en boga en aquella época-, obras que contaron con la colaboración musical de los maestros y compositores Eugenio De Briganti, José Camus, César Marino, Raymundo Marotti, Edgardo Donato, José Gay, Verdi de Carvalho y Arturo De Bassi.

Durante esos mismos años, ejercimos la crítica teatral del diario "La Razón", a cuyo frente estaban Julio María Sosa y Enrique Rodríguez Fabregat; integramos la mesa directiva de la vieja Sociedad Uruguaya de Autores presidida, en distintos ejercicios, por Ismael Cortinas, Edmundo Bianchi y Ulises Favaro; y tuvimos a nuestro cargo la dirección artística de los elencos de Carlos Brussa y Rosita Arrieta en largas actuaciones por todo el país y también, en Argentina, Brasil y Asunción del Paraguay, ciudad ésta en que por primera vez actuaba un elenco del Uruguay. En la temporada cumplida en este país, fueron estrenadas cuatro obras de autores guaraníes, lo que determinó la fundación de la primera Sociedad de Autores Paraguayos.

En el año 1928, con mi colaborador Carlos César Lenzi, fuimos designados directores de la "Casa del Arte", ambiciosa iniciativa del ministro de Instrucción Pública señor Rodríguez Fabregat. En la historia de nuestro teatro fue el segundo y fallido intento de creación de un teatro de comedia estable y oficial.

Hemos considerado necesario referirnos a las distintas tareas teatrales cumplidas en nuestro medio en aquella década, para señalar así como testigos, la intensa actividad que se realizaba en el teatro nacional. Los autores nuestros de aquellos días -días mejores que los actuales...- encontraban múltiples posibilidades para difundir sus obras. Se contaba para ello con revistas y editoriales que publicaban sus trabajos, y Montevideo tenía muchas salas con sus puertas siempre abiertas. Larga era la lista de los teatros montevideanos: Solís, Urquiza, Politeama, 18 de Julio, Cibils, Stella D'Italia, Artigas, Royal, Porteño, Catalunya, Zabala, Comedia, Nacional, Colón... y las salas barriales "Edén" y "Apolo" del Cerro, Fénix, Paso Molino, Uruguay, Peñarol, Unión... y tantos otros.

Recordemos como un gran acontecimiento, al comenzar la década-Enero de 1921- la llegada a nuestra capital de los restos de Florencio Sánchez, lo que determinó una demostración de hondo sentimiento popular sin antecedentes ni repetición en la historia literaria nacional. Fue un homenaje que, además, contó con la presencia de las más grandes figuras de la escena rioplatense, sus más destacados escritores, críticos y comediantes.

Y vayamos ahora a los recuerdos de obras y autores uruguayos que alimentaron las carteleras de aquellos diez años. Aunque no quisiéramos olvidar ningún nombre estamos seguros que, sin desearlo, cometeremos omisiones.

En el último año de la década del 10 o sea en el año 1920 nuestro público había aplaudido la revelación de un gran dramaturgo: José Pedro Bellán con su obra *"Dios te salve"* y la revelación, también,

de un muy buen comediógrafo: Juan León Bengoa, autor de la comedia *"Las sacrificadas"*, una de las obras triunfadoras en el concurso teatral organizado ese año por el diario "El Plata". También fueron estrenadas *"La canción de la miseria"* de Edgardo Ubaldo Genta, *"Los brutos"* de Ricardo Pollo Darraque, *"Los infieles"* de Roberto Alejandro Tálice, *"El viejo"* de Eduardo Dieste, *"Bienes de familia"* de Justo Julio Castro... y otras. Ese mismo año, falleció la gran poetisa María Eugenia Vaz Ferreira que había dado a la escena nacional hermosos poemas, uno de ellos con música del compositor César Cortinas.

Fue el año 1921 un año de intensa actividad teatral. Entre otras producciones se conocieron *"El príncipe azul"* de Víctor Pérez Petit, *"Vasito de agua"* de José Pedro Bellán, *"Las sacrificadas"* de Horacio Quiroga, *"La princesa Perla Clara"* de José María Delgado, *"La virtud del silencio"* de Alfredo Ferrara de Paulós, *"El testamento de Fausto"* de Miguel H. Escuder, *"El pecado ajeno"* de Emilio Carlos Tacconi, *"Noche de Carnaval"* de Carlos M. Cantú y Carlos Zum Felde, *"Premios a la virtud"* y *"El paraíso perdido"* de Ulises Favaro, *"Después del pecado"* de Segundo Bresciano, *"La gran prueba"* de Curotto, *"Mamita"* de Edmundo Bianchi y otras.

En el año 1922, la sátira política *"Gran Hotel del Acomodo"* de Ulises Favaro señala el mayor éxito popular de la temporada, pero se conocen otros trabajos que el público y la crítica reciben favorablemente como *"Tro-la-ro-la-rá"* de José Pedro Bellán, *"Sobresaliente por unanimidad"* de Julián García, *"El violoncello"* de Máximo Dante, *"Las vestales"* de Juan León Bengoa, *"La gran farsa"* de Roberto A. Tálice, *"Les poilus"* de Edgardo Ubaldo Genta, *"Uno de tantos"* de Curotto, *"Amor de suegra"* de Alfredo María Cassati, *"Adiós, Presidencia!"* de Raúl de Castro y otras.

En el año siguiente -1923- se inicia como dramaturgo con su pieza *"El engaño"*, el crítico Octavio Ramírez; y se estrenan *"El matrero"* poema de Yamandú Rodríguez, *El marido que supo amar"* de Miguel H. Escuder, *"La hinchada"* de Alberto Lasplaces y José Pedro Bellán. En el año, fallecen dos figuras mayores del teatro nacional: el gran trágico Pablo Podestá y su hermano Gerónimo Podestá.

Y llegamos con nuestros recuerdos al año 1924, año en que muere Luis Vittone, una de las populares figuras del sainete rioplatense.

Fueron muchos los autores compatriotas que vieron subir a escena sus obras.

Con Carlos Brussa, el gran pionero de nuestro teatro, en una temporada realizada en el teatro Artigas, estrenamos: *"La ronda del hijo"* de José Pedro Bellán, *"El higuerón"* de Carlos M. Princivalle, *"Noche de Primavera"* de Carlos César Lenzi, *"Tormenta de Verano"* de Alberto Lasplaces, *"La moza que soñó despierta"* de Santiago Dallegri, *"Poblana"* de Juan José Morosoli y Julio Casas Araújo, *"El doctor Brunerau"* de Juan J. Rius, *"Reivindicación"* de Juan José Castro, *"Por el buen camino"* de Mario Petillo, *"El rancho de las chinas"* de Curotto, *"La mano de Dios"* de J. Larriera Varela y *"Viejo ombú"* de Julio D. Rodríguez.

Con otros elencos y en otras salas, se conocieron *"Formas de amor"* de Raúl Barbot, *"Ni deuda que no se pague"* último trabajo de Ulises Favaro, quien ese mismo año se quitaría la vida; *"Una mujer de su casa"* y *"La grieta"* de Juan León Bengoa, ambas comedias en colaboración con Pedro E. Pico; *"La naja búngaro"* de Miguel H. Escuder, *"El rincón de los canillitas"* de Curotto, *"Olla podrida"* de Héctor Gandós con música del maestro Domingo Dente...

Al año siguiente -1925- con Carlos Brussa y al regreso del Paraguay, realizamos otra temporada en el teatro Artigas con un repertorio netamente nacional, en que fueron representadas *"Quien planta en tierra ajena"* de Mateo Magariños Solsona, *"La Salamandra"* de Carlos Salvagno Campos, *"El hombre que marcha"* de Lenzi y Curotto, *"La mala semilla"* de Juan José Morosoli y J. Casas Araújo, *"Libertá"* de Alfredo Varzi, *"El pobre Pérez"* de José A. Ribot, *"Contra la Corriente"* de Mario Magallanes, *"La malvada"* de Escuder, *"La escuela de las víboras"* de Mario Petillo. También se estrena ese año una comedia de Darwin Camacho García, titulada *"La fragua diurna"*.

El año 1926 nos trae el recuerdo de la muerte de dos escritores uruguayos que legaron a nuestro teatro muchos éxitos: Javier de Viana y Carlos Roxlo.

El mismo año se estrenan, entre otras comedias: *"Yo, tú y él"* de Carlos César Lenzi, *"Laureles"* de Carlos M. Princivalle, *"El vaso de sombras"* de Juan José Morosoli y Julio Casas Araújo, *"La noche nupcial"* de Lenzi y Curotto, *"Galleguita"* de Segundo Bresciano, *"Jorobeta"* de Miguel H. Escuder, *"Labios pintados"* de Juan León Bengoa..

Al año siguiente, -1927- se aplaude una nueva comedia del Dr. Carlos Salvagno Campos, titulada *"Don Juan derrotado"*; la obra *"Caín y Abel"* de Carlos M. Princivalle, *"La inmaculada"* de Juan León Bengoa, *"El hijo de la apuesta"* de Otto Miguel Cione,

"La mujer que olvidó su nombre" de Escuder, *"Eutanasia"* de Francisco Imhof, *"El drama varón"* de Juan C. Rodríguez Prous y A. Ferrara de Paulós, y otras.

En el año 1928, el elenco dramático de la Casa del Arte creado por el Ministerio de Instrucción Pública y cuya dirección ejercíamos con Carlos C. Lenzi, cumplió su temporada difundiendo las siguientes obras de autores nacionales: *"Los vampiros"* de V. Pérez Petit, *"La mujer solitaria"* de Carlos Salvagno Campos, *"Blancanieve"* de José Pedro Bellán con comentarios musicales seleccionados y dirigidos orquestalmente por Felisberto Hernández, *"La ley de la vida"* de Alberto Zum Felde, *'Sbárbaro maestro"* de Mario Petillo, *"Más que a mis ojos"* de A. Lombardi y Juan C. Mendiondo, *"Y era un hombre feliz"* de Santiago Dallegri, *"Cuando un hermano roba"* de Raúl de Castro y *"Una sombra entre dos almas"* de Bernardo Queirolo.

Ese mismo año y por otros elencos fueron interpretadas la comedia *"Felicidad"* de Juan Carlos Patrón, *"El mal que salva"* y *"Criar alma nueva"* de Irene y Elida Clavier, ambas obras dirigidas por el poeta Francisco Villaespesa. También fueron representadas *"El escándalo del día"* de Carlos César Lenzi y *"Mascheroni"* de Juan Ilaria y Luis Juan Sciutto.

En el año siguiente, Juan León Bengoa estrena en Madrid su comedia *"Nadie sabía quien era"* y en Buenos Aires, en colaboración con Pedro E. Pico se conoce su pieza *"De noche casi solos"*. Se aplaude *"Surcos del corazón"* escrita por Lorenzo D'Auria. El mismo año, en ambas márgenes del Plata la prensa destaca los valores de *"El centinela muerto"*, que sería la última producción de José Pedro Bellán. En nuestra capital, sube a escena *"El toro"* de Carlos Princivalle y también una comedia de Laura Cortinas titulada *"El buen amor"*, el drama de Roberto Tálice y Héctor Gandós *"El embrujo de Satán"*, el sainete *"El fuego del Vesubio"* y la sátira política *"La gran milonga nacional"*, las dos últimas pertenecientes a Lenzi y Curotto.

En 1930 estrena su primera obra teatral el escritor Roberto Fabregat Cúneo, titulada *"Wavel Europa"* y Junio Aguirre su comedia *"El país de los enanos"*...

Estamos seguros que, involuntariamente, hemos olvidado muchos títulos y nombres que mucho importan en el acervo teatral del país ya que, al escribir este artículo, nos hemos guiado por lejanos recuerdos, viejos programas y recortes de la prensa de ayer... y reflejos de nuestra memoria de tantas horas y tantos días vividos en nuestros teatros; noches que nos conmovieron por sus horas de

gloria y, también, por la amargura de muchos episodios; jornadas que vivimos muy cerca de compañeros que ya no están, unidos en los aplausos y en los fracasos; espectáculos que se cumplían en muchas salas capitalinas en que los elencos rioplatenses y de otros países -sobre todo los conjuntos españoles- compartían con nuestros autores la defensa de nuestro teatro; días -ay!- en que los teatros se llenaban todas las noches...

Qué lejos nos parece ahora todo!

En el montón de nombres que vinieron a nuestra memoria, no olvidemos que, con ellos alternaban en las carteleras quienes en décadas anteriores cimentaron el teatro nacional rioplatense, como Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Elías Regules, Orosmán Moratorio, Samuel Blixen, Alfredo Duhau, Scarzolo Travieso, Abdón Arozteguy, Vicente Martínez Cuitiño, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Weisbach, Enrique Queirolo, Vicente Salaverry, Enrique De María y tantos, tantos más...

Quienes consideran que el teatro recién empieza con ellos, es bueno que no olviden que desde los días del circo su misión fue siempre una sacrificada expresión de la cultura nacional.

Análisis lingüístico del poema "Lo inefable"

Por Elida Miranda

La lectura de dos obras de Roman Jakobson: "Essais de linguistique générale", (Les Êditions de Minuit, 1963) y *"Los gatos de Baudelaire"*, ésta con la colaboración de Claude Levi-Strauss (Ediciones Signos, 1970), motivaron este análisis lingüístico donde hemos tratado de aplicar con rigor, fundamentalmente, los siguientes principios:

— la poética es parte integrante de la lingüística.
— las significaciones lingüísticas pertenecen a la ciencia del lenguaje.
— el análisis se asentará en "todas las posibles relaciones que las palabras establecen entre sí por el solo hecho de encontrarse en un contexto".
— se considerará la estructura verbal de un mensaje como dependiente de la función lingüística predominante.
— el análisis de la "función poética" se apoyará en los dos modos de comportamiento verbal que le son propios: la selección y la combinación.
— la investigación poética adoptará el principio de inmanencia.

Lo inefable

Yo muero extrañamente. No me mata la Vida
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?

¡Cumbre de los Martirios! ¡Llevar eternamente,
desgarradora y árida, la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz!...

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
milagrosa, inviolable... ¡Ah, más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!.

Delmira Agustini

Lo inefable

Simetrías y asimetrías sintácticas, semánticas, rítmicas

Una división binaria de este soneto en dos cuartetos y dos tercetos nos da la oposición de construcciones verbales y construcciones nominales. Los cuartetos que están relacionados rítmicamente no sólo por un ritmo de timbre idéntico (ABAB); sino por el encabalgamiento determinado por un complemento de nombre, inicial del segundo cuarteto, y un nombre núcleo, terminal del primer cuarteto, están relacionados sintácticamente por algunas simetrías de construcción.

Considerando unitariamente los ocho versos de estas dos estrofas encadenadas -repetición del esquema rítmico y encabalgamiento del 4º al 5º versos-, podemos hacer una división en tres unidades oracionales complejas que comprenden respectivamente tres, tres y dos versos. La primera unidad sintáctica triversal consta de cinco oraciones limitadas por una puntuación poco definidora.

Son cinco oraciones yuxtapuestas. No hay entre ellas signo gramatical de conexión; en su lugar aparecen como conectivos, simetrías sintácticas y relaciones semánticas: el período se inicia con la oración *"Yo muero extrañamente..."*, termina con la oración *"muero de un pensamiento mudo como una herida"*.

El mismo verbo en posición inicial seguido de un complemento. Variante, sujeto pronominal expreso, frente a sujeto indicado en la terminación. Las dos oraciones son afirmativas. Entre una y otra, tres oraciones negativas de idéntica estructura gramatical: signo de negación "no", acusativo pronominal de primera persona, verbo "mata" y sujeto nominal. Identidad semántica de los tres predicados frente a diversidad semántica de los sujetos: la Vida, la Muerte, el Amor.

La segunda unidad lingüística, también triversal, *"no habéis... flor?,* es interrogativa, y está constituida por tres preposiciones. Dos de ellas, las subordinadas relativas *que se arraiga en la vida devorando alma y carne, (que) no alcanza a dar flor,* complementan al sustantivo *pensamiento*, palabra que había hecho su primera aparición en la unidad sintáctica anteriormente analizada. Como en aquella aparición, es término de la preposición *de, pero en esta,* es complemento de sustantivo *(dolor de un pensamiento),* en aquella lo es de un verbo *(muero de un pensamiento).* Verbo y sustantivo complementados tienen afinidad semántica. El sustantivo *dolor* con sus complementos constituye el complemento directo del verbo *habéis sentido* en forma negativa, verbo que es el núcleo predicativo principal del período que estamos analizando.

La estructura de esta oración compleja es: signo de negación, verbo, complemento adverbial y complemento objeto, de cuyo núcleo dependen un adjetivo y un sustantivo término de preposición, que es, a su vez, núcleo de dos oraciones subordinadas relativas, coordinadas por la conjunción "y", la segunda con el relativo omitido.

La tercera y última oración en el grupo que hemos hecho con los cuartetos, es diversal e interrogativa. Veamos su estructura sintáctica: Signo de negación, verbo, complemento adverbial y complemento objeto, de cuyo núcleo dependen un complemento adjetivo y dos subordinadas relativas coordinadas por "y", la última con el relativo omitido. La similaridad de ambas estructuras es evidente.

Las oraciones de los tercetos (salvo la última), como las de los cuartetos, marcan el límite final por puntuación poco definidora: puntos suspensivos, en este caso. Pero hay más: no puede hablarse de una estructura interna capaz de autolimitarse como ocurre con las oraciones que componen los cuartetos. Si en estas, la poetisa no hubiera puesto signo ortográfico alguno para limitar las oraciones, la sintaxis nos los habría dictado: cada oración consta de sujeto, verbo y complemento necesario.

Frente a la clara estructura verbal de los cuartetos, encontramos en los tercetos, imprecisas estructuras nominales:

1. *Cumbre de los martirios!* Núcleo sustantivo y complemento prepositivo. Gracias a los prosodemas de acento y entonación puede considerarse una afirmación.

2. *¡Llevar eternamente,/ desgarradora y árida/ la trágica simiente/clavada en las entrañas/ como un diente feroz!.* Un infinitivo, nombre-verbo, con su incapacidad de señalar formalmente el sujeto, pero con régimen de verbo; un adverbio, un complemento

permutable por el acusativo pronominal "la", y complementos predicativos del objeto. Oración exclamativa con predominio de la función expresiva.

3. *(Pero) arrancarla un día/ en una flor que abriera/ milagrosa, inviolable.../*Es una oración con predominio de la función expresiva. Puede considerarse desiderativa, aunque no lo es por la forma. Su estructura es similar a la anterior, en cuanto tiene por núcleo un infinitivo, nombre con régimen verbal: acusativo pronominal y complementos circunstanciales; similar, en cuanto las dos construcciones terminan en una subordinada: comparativa la primera, relativa la segunda; disimilar, en cuanto los complementos predicativos (milagrosa, inviolable), de la oración 3, están en la subordinada relativa (que abriera...), y los de la oración 2 (desgarradora, árida, clavada) tienen por núcleos el infinitivo *llevar* y su objeto: *la simiente.*

No hay identidad, pero queda en conjunto una estructura mayoritariamente semejante.

4. *(¡Ah!), más grande no fuera/ tener entre las manos/ la cabeza de Dios!:* Semánticamente, aunque necesitada del contexto para su comprensión cabal, encierra esta secuencia una afirmación. Sintácticamente, responde al esquema SP, en el que P está constituído por verbo copulativo (fuera = sería) más nombre predicativo (más grande) o, dicho de otra manera, por núcleo de significados gramaticales (indicativo, pospretérito, 3ª pers. sing.) y núcleo de significados léxicos (grande).

En resumen tenemos:

Una oración puramente nominal; dos oraciones verbo-nominales; una oración SP de predicado nominal.

La falta de verbo en una oración, la limitación formal que como verbo tiene el infinitivo, en dos oraciones; la debilidad semántica del verbo "ser" más su apariencia de subjuntivo (fuera), vinculado normalmente a la subordinación, comportan una estructura gramatical, para los tercetos, más laxa que para los cuartetos.

En efecto, fuera de los prosodemas o elementos suprasegmentales -intensidad, entonación-, ningún signo - tomada la palabra en sentido amplio-, impide, y la lógica lo prohija, un acercamiento sintáctico entre las oraciones 1 y 2; tampoco entre las oraciones 3 y 4. En una estructura oracional nominal, que no tiene modo gramatical de expresar la relación SP, puede concebirse, en efecto, la oración 2 como sujeto, y la oración 1, como predicado de una afirmación. Asimismo, y a pesar de la estructura SP, la oración 4

puede incluir la oración 3 como término de la comparación predicativa "más grande".

Pero este análisis especulativo no tiene otro objeto que ratificar lo que sosteníamos más arriba: que la estructura gramatical de los tercetos tiene un grado menor de formalización que la de los cuartetos, rasgo que es frecuente cuando la función lingüística predominante en el mensaje, es la expresión.

Hay, pues, una fisonomía diferente que opone los tercetos a los cuartetos: estructura verbal - estructura nominal; oraciones que se autolimitan sintácticamente - fluidez de las relaciones interoracionales.

Hay en los cuartetos cohesión rímica y coincidencia de las unidades cuantitativas (versos tetradecasílabos y aun hemistiquios heptasílabos) con las unidades sintácticas oracionales. Pero hay también una ruptura de la división estrófica por el encabalgamiento que liga los dos cuartetos, lo que hace más próxima de la división sintáctica, la rímica en estrofas de tres, tres y dos versos.

"La selección - dice R. Jakobson- entre dos términos alternativos, implica la posibilidad de sustituir uno de los términos por el otro, equivalente en un aspecto y diferente en otro".

"*Selección* y *sustitución* son las dos faces de una misma operación" -agrega R. Jakobson.

Delmira Agustini selecciona para la oración inicial y para la oración final de este período triversal el verbo *morir*, el verbo *matar* para las tres oraciones incisas. Los tres predicados que tienen por núcleo el verbo *matar*, niegan a sus sujetos como agentes del acto. Esta presentación dialéctica, exige una proposición afirmativa. La poetisa no dice: un pensamiento mudo... me mata. De nuevo actúa la selección, que recae en el verbo *morir*: "*muero de un pensamiento mudo como una herida*".

Hay entre los dos tercetos -como es norma en el soneto-, una rima común (D). No hay, coincidencia entre las unidades cuantitativas y las sintácticas. El encabalgamiento determina desplazamientos acentuales. Entre los tercetos hay un conectivo gramatical, la conjunción *pero*. Todo en los tercetos es lucha.

Si observamos los sujetos, reconocemos en el primer cuarteto sujetos pronominales de 1ª y 2ª pers., y sujetos nominales. Si nos detenemos en el 2º cuarteto, reconocemos también sujetos nominales y pronominales (sólo uno de 2ª pers.). Los sujetos pronominales, en ambos cuartetos, son *yo* y *vosotros*. La oposición aparente *yo - vosotros no es en realidad tal*, porque la poetisa está sola en su angustia creadora, y su "yo", multiplicado en "vosotros", no es sino trascendencia del "yo".

Las dos interrogaciones que tienen por sujeto "vosotros", llevan implícita una afirmación, porque también se trata de la propia experiencia trascendida.

En los tercetos, las oraciones nominales, de sujeto gramatical imposible, y la oración SP con sujeto representado por un infinitivo -indeterminación totalizadora- facilitan el paso de *vosotros,* trascendido del *yo,* al universalismo humano. Y la agónica creación de la palabra anhelada no es sino la gran pasión humana de aprehender el mundo mediante la palabra, que es crearlo.

Decíamos que entre las cinco unidades lingüísticas del primer período complejo, se dan simetrías sintácticas y paralelismos semánticos que obran como elementos de relación. Es decir, que a una serie de cinco oraciones sintácticamente autónomas corresponde un período semánticamente ligado.

Dos verbos afines: *morir, matar,* son "seleccionados" alternativamente. *Morir,* con la capacidad de atribución de su significado a un sujeto gramatical como actor del proceso: *Matar,* con una capacidad inversa: la de señalar a aquel en quien se produce el proceso, como objeto paciente.

El mismo predicado *(no me mata)* es atribuido a tres agentes diferentes: la Vida, la Muerte, el Amor. En el predicado, el testigo del proceso, que es el ser a quien ocurre la muerte, y a la vez el hablante, que informa de la vivencia, aparece representado por "me" como complemento objeto. La pareja de verbos (matar-morir) es objeto de *selección* (que implica la sustitución), y *combinación** (que implica la contextura). El resultado es una secuencia en la que la función lingüística predominante, es la poética, que Jakobson* define por el acento puesto en el mensaje.

Un mismo referente, dos signos para aludirlo *(similaridad),* una *selección* alternada.

Componer la frase no sólo implica una selección léxica, sino una combinación de signos, de modo que cada signo entra en un contexto de signos *(contextura).* Tal es el nombre de la operación en la terminología de R. Jakobson.

La selección obra -digamos- en un eje vertical, e implica que un solo signo de los equivalentes puede aparecer en un lugar determinado de la cadena hablada. Pero la contextura da la posibilidad -y Delmira Agustini la atiende- de usar la equivalencia según el eje horizontal. Los términos equivalentes son, en el período que analizamos, contexto mutuo.

El principio de la equivalencia vuelve a actuar sobre el principio de la combinación, esta vez obrando sobre los significados gramaticales, ya radiquen en el lexema (matar, morir), ya en el régimen:

"matar" rige *complemento* objeto, "morir" rige *suplemento,** ya en la ordenación secuencial.

La primera oración ordena el sujeto *yo* en posición inicial, seguido del verbo *morir* y del complemento; las oraciones 2ª, 3ª y 4ª anteponen el signo pronominal *me* al verbo, reforzando una simetría morfológica de persona: la la., frente a una asimetría morfológica de caso: *nominativo - acusativo.*

Los sujetos negados (la Vida, la Muerte, el Amor) aparecen en posición final. También aparece en posición final el "suplemento" de la última oración (muero de un pensamiento...). Esta similaridad posicional acerca o destaca los valores comunes de los signos así combinados, y *de un pensamiento,* por un lado, y *la vida, la muerte, el amor,* por el otro, se nos presentan como funcionalmente similares respecto a sus verbos *(morir, matar)* por obra del contexto y a pesar del régimen diferente.

La similaridad posicional descrita, que crea un verdadero tropo gramatical, se intensifica en la similaridad posicional rítmica: *la vida, el amor, un pensamiento* terminan hemistiquios heptasílabos, y el acento de las tres palabras es acento de verso.

Estas asociaciones combinan la similaridad posicional y la contigüidad semántica, entendiendo por semanticidad tanto el aspecto significativo léxico como el significativo gramatical; es decir, *la vida, la muerte, el amor, el pensamiento* ocupan en unidades lingüísticas sucesivas un mismo lugar en la unidad sintáctica y rítmica, cumpliendo un proceso metonímico.

Vida, muerte, amor pensamiento aparecen asociadas en relaciones de similaridad posicional en el primer cuarteto. La contigüidad semántica surge de la similaridad posicional y por tanto de la contextura: cada elemento es contexto de los demás.

Pero a medida que avanzamos en la lectura del poema, encontramos un proceso de la relación de contigüidad a la relación de similaridad; de la metonimia a la metáfora: en *muero de un pensamiento mudo como una herida,* tenemos en forma sucesiva "muerte", "pensamiento", "herida"; el nombre "herida" es término de comparación, (pensamiento como una herida); se expresa la simi-

---

* *suplemento.* Término adyacente del verbo que, de ser consabido, no puede suprimirse sin mantener un referente pronominal precedido de preposición: muero de pena; muero de ello. V. Gram. Funcional. Alarcos Llorach.

laridad por combinación, no por selección, entre sustituyente y sustituido (metáfora).

Tenemos una aproximación espacial de "pensamiento", "muerte" y "vida", que se complementa en "devorando alma y carne". La idea de "dolor" es atributo de "pensamiento" ("un pensamiento...que se arraiga en la vida/ devorando alma y carne"/) por combinación (un pensamiento se arraiga); apoyado en la similaridad posicional (la semilla se arraiga en la tierra - un pensamiento se arraiga en la vida). La vida, "alma y carne", se vuelve "tierra" para las raíces del pensamiento que "devora" su materia. Estas asociaciones combinan la similaridad semántica con la contigüidad posicional: proceso metafórico.

La oración final del 2º cuarteto sustituye "pensamiento mudo" por "estrella dormida"; sustituye la pasión por "os abrasaba enteros"; sustituye el objeto de la pasión por "fulgor".

Del adentramiento de la muerte en la vida ("se arraiga", se hace raíz que devora), nos lleva por la "sustitución", de la palabra "pensamiento", a "estrella dormida" y de "estrella dormida" (2º cuarteto) a trágica simiente desgarradora y árida" (1º terceto), metáfora definitiva en la que se aúnan *vida, amor, muerte* en el plano real, poéticamente real.

El último terceto, que traspone el plano suprarreal, a través del irreal, supone el plano real:

1. *Llevar eternamente/ desgarradora y árida,/ la trágica simiente./*

Plano real. Trasposición metafórica de una experiencia; agonía del poeta que persigue volver afable lo que es inefable. Desde el punto de vista formal, no hay situación temporal ni modal expresa; contextualmente es un hecho cierto en un lapso sin límite.

2. *Pero arrancarla un día/ en una flor que abriera.../*

Plano irreal. Semánticamente es expresión de un deseo. Formalmente, el complemento circunstancial "un día" es un futuro contextual; "abriera" es subjuntivo, el único subjuntivo en el poema. El futuro y el subjuntivo, sitúan respectivamente, en la eventualidad y en la irrealidad. Tenemos, pues, en el primer verso del 2º terceto, el paso al plano irreal por medios gramaticales.

3. *Milagrosa, inviolable/ ah, más grande no fuera/ tener entre las manos/ la cabeza de Dios!*

Plano suprarreal. Desde el punto de vista léxico, el adjetivo *milagrosa* (2º verso del 2º terceto) señala la intervención de lo sobrehumano, que vuelve posible la flor originada en una simiente estéril, metáfora que tiene por referente la *palabra* originada en un cerebro impotente; la inviolabilidad que pide para la flor, o la

palabra creada, sólo puede ser por un "estado de gracia". La apelación a lo suprarreal se explicita en la comparación final, donde "la cabeza de Dios" poseída ("tener entre las manos"), es símbolo del poder creador. Desde el punto de vista formal hay, en la última oración, una aparente situación en la irrealidad: *fuera,* indicativo, homónimo de *fuera* subjuntivo y sinónimo de *sería* indicativo, pospretérito, eventual.

A la construcción más laxa de las oraciones, a la homonimia modal, a la equivocidad de las expresiones "tener entre las manos" y "cabeza de Dios", corresponde un contenido más ambiguo, ambigüedad que redunda en peso poético.

Por otra parte vimos a lo largo del poema un proceso de lo empírico a lo suprarreal pasando por lo irreal. Paralelamente tenemos una etapa metonímica, una etapa metafórica y un regreso a la metonimia con el ingreso de la especulación metafísica.

Alejandro de Humboldt (1769-1835) descubridor científico de América*

por Rodolfo V. Tálice

"Alexander Von", el *"Barón de"*, o -simplemente- *"Alejandro Humboldt"*, como firmara casi siempre, porque -para él- sonaba mal "el de" repetido.

Finalizando el siglo 18, imaginémoslo -con sólo 30 primaveras- pero avezado ya en correrías europeas- instalado en la "Ville Lumière", capital de su segunda patria, soñando, noche a noche, con el tránsito por *comarcas* deslumbrantes de sol y de misterio, avizorando horizontes sin límites, -cuando- según la imagen rodoniana:

> *"para sus ojos juveniles, el no ver lo lejano era tedio y melancolía de ceguera".*

Soñando, sí, con serias aventuras, que hubieron de iniciarse abordo del yacht de cierto Lord, rumbo al oásis egipcio del *Nilo*... o en pos de mares polinesios, acompañando al Capitán *Baudin*, o al famoso *Bougainville*... o sobre las corbetas del *Directorio*, encargadas de reconocer los contornos de *Australia*...

O en *Marsella*, embarcado en un velero sueco que debió transportarlo hasta costas africanas...

Fracaso tras fracaso lo sorprendemos en *Madrid*, alistado en una también frustrada expedición al *Asia Menor*.

* En 1969 -*bicentenario de Humboldt*- la Facultad de Humanidades y Ciencias organizó un ciclo de conferencias en su homenaje, que se efectuaron en la Sala "Carlos Vaz Ferreira" de la Biblioteca Nacional. Además una Mesa redonda en el Sodre, con el siguiente programa:

Un indisoluble compañerismo lo había ya unido al médico francés *Aimé Bonpland*, sabio botánico en potencia.

No pudo, pues, *Humboldt*, dirigirse ni hacia el sur, ni hacia el este.

Quiso el destino que fueran las *Indias Occidentales* el foco de sus venideras hazañas; las que saciaran sus ansias exploradoras.

¿El destino azaroso?

¿No se agitaba, acaso, en sus adentros, un duendecillo que lo empujaba hacia aquellas tierras, cuya historia conocía y lo atraía por más de un motivo?

Gracias al apoyo del *Embajador de Sajonia*, y al de un *Ministro borbónico liberal* -obtienen ambos- tras 50 años de clausura del *Imperio español* -para extranjeros- un salvo conducto cuyo texto así lucía:

> *"Ordena S.M. a los Capitanes generales, gobernadores, comandantes, corregidores y demás justicias, no impidan, por ningún motivo, la conducción de los instrumentos de física, química, astronomía y matemáticas, ni hacer en todas las posiciones ultramarinas, las observaciones y experimentos que juzgue provechosos, como tampoco colectar libremente plantas, animales, semillas y minerales, medir las alturas de los montes, hacer observaciones astronómicas y descubrimientos útiles, pués, por el contrario, quiere el Rey que todas las personas a quienes corresponda, den al Barón de Humboldt, todo el favor, auxilio y protección que necesite".*
>
> Firmado en *Aranjuez*, por *Carlos IV*

3 de noviembre
- Conferencia del Prof. Arturo Ardao sobre: *Alejandro de Humboldt, filósofo del Descubrimiento de América.*
- Proyección de la película: "Alexander von Humboldt, su vida y su obra".

5 de noviembre
- Conferencia del Prof. Rodolfo V. Talice sobre: *Alejandro de Humboldt, descubridor científico de América.*
- Proyección de la película: "Cosmos", sobre Humboldt.

7 de noviembre

en *Canal 5*

(Televisión Universitaria)

- Mesa Redonda sobre: *"Personalidad y obra de Alejandro de Humboldt".* Participarán los siguientes profesores de la Facultad: Arturo Ardao, Rodolfo V. Talice, Félix Cernuschi, Eugenio Petit Muñoz, Raúl Vaz Ferreira y Jorge Chebataroff.

Ese pasaporte demuestra, en primer lugar la amplitud del plan trazado, y el heterogéneo instrumental previsto; en segundo lugar, la confianza, no acostumbrada por la *Corte española,* que se depositaba en el viajero-explorador.

Se lo niegan, en cambio, las *Autoridades portuguesas* temiendo que dichos insólitos pasajeros sembrasen virus disolventes... por el Brasil colonizado.

El 5 de junio de 1799- la *"Pizarro",* nave *"no reputada como gran nadadora",* se alejaba de *La Coruña* para seguir las estelas carabeleras.

Iba en ella nuestro peregrino predestinado a emprender la conquista pacífica del aún ignoto corazón del *Continente de Colón.*

¿Cuál, su estado de espíritu?

El propio epistolario lo traduce.

"Qué felicidad tan inmensa se me abre.

Mi cabeza se tambalea de alegría.

Qué tesoro de documentos coleccionaré para mi Tratado sobre la construcción del Universo".

- Adviértase esa frase, escrita antes de su partida. Alude a un *Tratado* y evoca al *Universo.*

Se hilvanaron pausadas jornadas marinas; el franqueo del bloqueo inglés; la escala en *Canarias* y allí la ascensión riesgosa del pico de *Teide* y al cráter de *Tenerife;* la travesía oceánica; el surcar por el *Mar de las Antillas* (un *Mediterráneo* con muchas bocas); la grave epidemia que estallara en el barco y -a raíz de una decisión providencial- el descenso en *Tierra Firme,* otro día memorable: *julio 16 de 1799.*

Pero antes había colmado otro acuciante deseo:

"No podía alzar los ojos a la bóveda estrellada sin pensar en la Cruz del Sur y acordarme del sublime pasaje del Dante.

"Io me volsi a man destra e posi mente.
All'altro polo / e vidi quattro stelle.
Non viste mai fuor / ch'alla prima gente.
Goder parea lo ciel / di lor fiammelle;
O settentrional vedovo sito.
Poi che privato sé / di mirar quelle!"

En otras páginas de su *"Diario"* aquel prusiano -habituado a climas templados- explaya su entusiasmo frente a la naturaleza tropical:

"A lo brillante del amanecer, al vigor de los colores vegetales, a las formas de las plantas y al variado plumaje de las aves".

Convertido en americanista fervoroso, se sentía dispuesto a arrancarle al *Nuevo Mundo* sus más guardados arcanos:
sus presencias humanas, animales y vegetales;
a auscultar sus palpitaciones específicas;
poner en evidencia sus inmensas riquezas naturales;
a redescubrirlo, pues, para predecir, su porvenir accidentado, aunque luminoso.

Quienes, en *Europa,* al cabo del tiempo, supieron valorar su producción enciclopédica, volcaron infinidad de juicios rotundos.

"Le plus grand savant de notre époque", lo definía la *"Enciclopedia.*

"Un genio de los descubrimientos", afirmó *Víctor Hugo.*

Un literato germano, lo bautizó "El *Fray Luis de León* de las *Ciencias Naturales".*

"Se levanta colosal, con derecho a ocupar un lugar junto a Goethe..." en la opinión de un astrónomo británico.

"El más alto elogio es decir que intentando retratar al Universo, había conseguido retratar perfectamente su vastísima inteligencia" arguyó alguien.

"Su personalidad, que continúa la serie de los cerebros sistematizadores, como Aristóteles y Alberto Magno, tiene toda la luz; ésa a la que debe Leonardo ser el tipo de todos los renacimientos". Bello, grande y fuerte, tuvo sobre el genial florentino la ventaja, externa, es verdad, pero trascendente a los productos del intelecto, de ser dueño de su existencia y de regirla según las leyes de su albedrío".

(Carlos Pereyra)

"Los sabios se sentían orgullosos de llamarlo cofrade; los alemanes, de que fuera su compatriota; los liberales de tenerlo por su amigo".

En una Conferencia, esta cita (de *Píndaro*):

"¿Quién sería capaz de enumerar todo el bien que ha hecho?

Y nada menos que *Goethe* manifestó: *"va a permanecer unos días aquí, y siento que será como un lapso de varios años. Este hombre vale una Academia. Todos los conocimientos humanos le son familiares. Más lo conozco, más lo admiro".*

Los biógrafos criollos, y los ibero-americanistas, lo bautizaron significativamente.

Bolívar -su ferviente amigo- una de las causas y efectos de su cariño por este Continente- expresó sin ambages:
"ha hecho más bien a nuestra América que todos sus conquistadores".

Guizot: "El *Cristóbal Colón* de la Ciencia".
"El Homero de los Andes", para un polígrafo caraqueño.
"El segundo descubridor de América", en la frase aguda y precisa de *José de la Luz y Caballero.*

¿Qué hizo *Humboldt* -en resumidas cuentas- por América?

En Ciencias Físicas enriqueció su Climatología, y Meteorología; sus Ciencias de los relieves y de las aguas; Astronomía y Astrofísica..., su Geología y Mineralogía. En sus "Viajes" menciona basaltos, piritas auríferas, cuarzos, feldespatos, yacimientos de platino, granitos, micas y esquistos, exponiendo localizaciones y composición.

En Geografía compara admirablemente, las sabanas venezolanas con los brezales de Europa, las estepas de Asia y los desiertos de Africa.

Se le juzga el "padre de la Geografía climática y de la Física marítima", por su contribución al conocimiento de muchas realidades continentales.

Algunas cifras demuestran la cuantía de sus mediciones: 200 astronómicas, 500 barométricas; 235 puntos geográficos, determinados según las 3 coordenadas (de longitud, latitud y altitud) utilizables para venideros mapas.

Recordemos: sus estudios sobre aerolitos, lluvias ecuatoriales, líneas isotermas, vendavales, "calmas chichas", bajos fondos del océano aéreo, espejismos llaneros, temblores de tierra.

Supo profetizar la construcción del *Canal de Panamá.* Venciendo obstáculos, raudales y ciénagas, remontó 385 leguas el *Orinoco,* y sus afluentes, comprobando la comunicación de su cuenca con aquélla del *Amazonas,* por medio del *Río Negro* y el *Casiquiare.*

Originales sus comprobaciones acerca de la disminución del magnetismo desde los polos al *Ecuador,* comunicadas a la *Academia de Ciencias de París.*

Valiosísima su contribución a la teoría que sostenía los orígenes de los volcanes: un *vulcanismo* que se oponía al *neptunismo* sostenido ardientemente por su amigo *Goethe.*

Esa pasión lo llevó a escalar montañas y a curiosear sus cráteres; calcular, analizar, dibujar.

La lista de los explorados, con las alturas respectivas, es demostrativa.

En Ecuador: el Pichincha (4.790 mts.);
El Chimborazo (6.132 mts.);
el Cotopaxi (5.943 mts.).
En México: el Popocatepelt (la montaña que humea) 5.432 mts.;
el Orizaba (5.511 mts.).

En Nicaragua el Cosigüina -en el "cordón de fuego del Pacífico", cuyo cono nevoso midiera (4.376 mts.); asiento de la erupción de 1.835 (que lo redujera a 859 mts.) esparciendo cenizas hasta las Galápagos.

Considerables sus hallazgos concernientes a la fauna, que supo observar por valles, selvas, ríos, y montañas, en sus aspectos morfológicos, fisiológicos y ecológicos.

Capturó y conservó millares de insectos desconocidos, aéreos, terrestres y acuáticos; comejenes (termites), hormigas... jejenes... y mosquitos.

¡Cómo no iba a interesarse en ellos, puesto que constituyeron inseparables tormentos en sus andanzas!.

Batracios y *Reptiles* desfilaron por sus pupilas avizoras; hasta describió un gusano parásito de la cascabel.

Precisas las narraciones sobre cocodrilos y caimanes: sueño estival, sensorios, voracidad para animales y hombres, y la defensa (hundiéndole dedos en los ojos para obligarlos a soltar la presa.)

También sus alusiones a tortugas, a sus puestas en arenales; a los "tortuguillos"; sin olvidar derivaciones culinarias y la preparación del aceite obtenido de sus cuerpos.

Los numerosos hechos de ese orden, descritos minuciosamente, alcanzan un volumen que nos abruma.

Se trata de hallazgos originales, a veces de confirmaciones de hechos mencionados por viajeros anteriores, casi siempre vagamente.

Humboldt se presenta además, a cada rato, cual empeñoso y hábil *experimentador*, ingeniándose al aire libre con medios precarios.

Lo seducía el lema leonardiano:
"Cominciare dall'esperienza et/ per mezzo di questa/ scroprirne la ragione"/.

Cuando le indican el *"árbol de la vaca"* -y le hablan de su jugo

nutritivo- no se limita a escuchar sino que lo prueba él mismo, constata sus consecuencias, y hasta envía una botella con la leche a *Francia* a fin de proceder a su análisis químico.

En el Valle de *Aragua* ensaya -del mismo modo- la *carica papaya.*

Cerca del Lago de *Valencia,* cuando llega a los manantiales termales cocina huevos en sus aguas en 4 minutos para luego ingerirlos.

Minucia descriptiva en cada alto del camino, con respecto a cuanto percibe en su torno. Todo ello mezclado de citas históricas, deducciones.....cada cosa vista *"dans un repport mystérieux avec la vie intérieure de l'homme".*

La 3ª remesa del botín, llegado a *Burdeos,* consistía en 42 cajas con material destinado a ser distribuído: 60.000 plantas, (6.300 especies no descritas); 40 nuevos géneros, en los cuales fue valiosa la colaboración de *Bonpland.*

En su crónica figuran comentarios acerca de *plantas medicinales y tóxicas,* de *ornamentales* y de las que tienen valor *industrial o comercial.* El *curaré* motivó escrupulosas indagaciones.

Sus publicaciones se refieren a *Gramíneas, Mimosas, Leguminosas, bosques de quina,... al cacao silvestre,* demostrando la extraña rareza de la planta más allá del paralelo 6º L.N..... y en cuanto al chocolate (no cree fuese conocido por los indígenas antes de los españoles), transcribe opiniones disidentes: desde los que gustan de él con locura, hasta la de aquel italiano que lo llamara brebaje "piu da porci che da uomini".

En *Biología general fenómenos de convivencia* retuvieron su especial atención....

"preferí siempre, al conocimiento de hechos aislados aunque nuevos, el encadenamiento de los observados largo tiempo ha.... parecíame menos interesante el descubrimiento de un género que una observación sobre la migración de las plantas sociales".

El problema de los desplazamientos colectivos -en Aves y Mamíferos- encontró en él un indagador talentoso.

Concibió, como nadie antes los nexos estrechos entre factores ambientales y bióticos.

Echó, de ese modo, las bases de la *Biogeografía* como ciencia fecunda en derivaciones.

Tuvo la paciencia de estudiar la distribución de los vegetales en cada región, y de seguir su prodigiosa variedad, desde las palmeras y helechos arborescentes, hasta esos liquenoides obstinados en perdurar sobre piedras desnudas.

Comprendió el influjo de las formaciones geológicas y terrestres, y el de factores climáticos, sobre la vegetación, pero se negó a admitir un determinismo de lo ambiental sobre lo viviente. Cuando se trataba de poblaciones humanas esclareció el papel de las condiciones político-sociales.

Entre sus aportes a la *Anatomía y Fisiología comparadas* pueden mencionarse:
la historia biológica del *cóndor* de los Andes;
la laringe de los *Reptiles* y de los *Cuadrumanos;*
el *axolote* del lago de *México;*
el mentado *guácharo: Steatornis caripensis;*
la respiración de los *caimanes.*

Fue, asimismo, un etólogo sutil en trance de interpretar representantes de la fauna. Por ej.: sus observaciones y experiencias sobre *gimnotos,* hechas incluso sobre su propio cuerpo, o empleando electrómetros de emergencia; su conclusión sobre la inteligencia de las mulas, superior a la del caballo (*ergo:* los burros no son tan id. como se dice y cree); por ej.: la descripción de los hábitos de los monos *Ateles* y *Araguatos* y de los *"Titíes",* con fisonomía de niño y expresión de inocencia; la misma sonrisa maliciosa, la misma rapidez en pasar de la alegría a la tristeza, golosos y llorones..."; sus anotaciones sobre los *perros mudos* es decir que no ladran...

En *Paleontología,* "la mayor parte de los paquidermos conocidos en *Europa,* hasta mediados del siglo XIX, fueron llevados por *Humboldt".*

Y su colega y amigo, *Cuvier,* pudo, con ellos describir dos nuevas especies de *Mastodontes* y un auténtico elefante del *Nuevo Mundo.*

Su colección de cráneos mexicanos y peruanos, entregada al *Museo de "Histoire Naturelle" de París,* sirvió para importantes comprobaciones.

Pudo incursionar en la *Patología regional,* al lanzar su comunicación: "El bocio sobre los trópicos, en las llanuras y altiplanicies de los *Andes".*

Cuando recibe informes verbales de los nativos sobre padecimientos y venenos, distingue fábulas y tradiciones (frutos del empirismo) de verdades demostradas.

Su concepción dominante era la de una ciencia social-natural, como base de realidades experimentales sobre las cuales podía alzarse la especulación filosófica.

Las Ciencias humanas recibieron -igualmente- la preocupación de un hombre que simbiozaba ciencia y humanismo.

Para uno de sus biógrafos, fue el fundador de la filosofía social de los ibero-americanos.

Sus investigaciones lo hicieron pronunciarse en favor de la unidad de la especie humana, y a no admitir la menor discriminación racial.

Aborreció cualquier forma de esclavitud.

Fue en Cuba donde sintió la máxima aversión contra la subyugación de los hombres. Siempre lo acompañó, y enrojecía su pluma con el fuego de su ánimo enardecido.

Manifestó, en cada ocasión, su negrofilia y firme convicción abolicionista.

Su intuición lo condujo a deducciones hoy aceptadas: "considero más que probable una antigua vinculación entre los pobladores de América occidental y los de Asia Oriental".

En el campo de la Filología y la Lingüística, se refirió a los idiomas cual integrantes de la historia natural de la cultura, que llevan un sello nacional. A cada momento -en sus escritos- saltan citas etimológicas.

Definió la lengua caribe como una "que reunía fuerza y ternura"; y a la incaica: "rica en giros múltiples y delicados".

Los materiales recogidos sirvieron para que su hermano *Guillermo* formara la mejor colección de vocabularios americanos.

Asombrosa su riqueza de análisis en *Etno-arqueología;* especialmente azteca, jeroglíficos, cultos religiosos, fantasías astrológicas, pirámides, pinturas simbólicas, calendarios toltecas... lo mueven a compararlos con los de otras civilizaciones: egipcia, hindú, tibetana, tártara, china, y a deducir curiosísimas similitudes.

Sus encuestas *etnológicas* fueron prolijas y documentadas: de los parias, guaráunos, guaiqueríes, cuacuas, cumanagotos, caribes, araucas, chaimas, palenques. Analizó sus caracteres étnicos y corporales, su antropogeografía, hábitos, cultura, orígenes, intercambios, futuridades..... siempre con un criterio jamás discriminativo a lo largo de un lustro -aquel auténtico *"wanderlust"* en el sentido germano (disfrutador de desplazamientos) parecía empujado por una curiosidad irrefrenable, pero orientada a su concepción universalista.

Caminante de pasos lentos, a través de senderos inviolados, o jinete sobre mulas cansinas, o navegante en balsas primitivas o en piraguas indias -surcó dilatadas regiones y logró -día tras día- "acariciar, con miradas morosas, la desnuda belleza de los panoramas".

A pesar de penurias, de rústicos transportes, de carencias lugareñas, se deleitó contemplando: "los campos embellecidos por la transparente verdura de la caña de azúcar, el sombreado follaje de

los cacaoteros: la rudeza de las quebradas y serranías, charcas y cavernas; a las montañas envueltas en sempiternas escarchas" Le encantó escuchar el rítmico bramido de cascadas imponentes, y la confusa sinfonía que emanaba de selvas impenetrables.

En plena zona tórrida no se le podía escapar el contraste sonoro nictemeral.

"Cuán viva es la impresión producida, al promediar el día en climas ardientes, ... en medio de la calma aparente; al poner oído atento a los más débiles sonidos trasmitidos por el aire, se escucha un estremecimiento sordo, un murmullo continuo ... nada más a propósito para hacernos sentir la vastedad y potencia de la vida orgánica". En el *Apure*: "el temeroso estrépito que, en las horas de la noche, hacen los animales selváticos... una situación bien extraña es la de no poder disfrutar del silencio en la soledad de los bosques"..."hay miedo de ser perturbado durante el sueño por el rugido del jaguar, el silbido agudo de los monos, las vocecillas aflautadas de ciertos sapayus".

Convivió -sin embargo- con bestias y plantas y toda clase de tribus aborígenes, con mestizos, mulatos, criollos, negros esclavos y españoles.

Encadenó meses sin contarlos; sumó distancias y aglutinó horas felices, porque tuvo la suerte -en medio de contingencias- que "no le interpusiera sus brazos la pálida cerradora del camino".

Las mil preseas acumuladas constituyeron un increíble conjunto. Imposible concebir lo que representó recogerlo, conservarlo, arrastrarlo por extensas franjas terrestres, transportarlo por mar, revisarlo, distribuirlo...

¿Entre quiénes?

-Pues entre hombres -cumbres europeos: *Gay Lussac, Arago, Cuvier, Latreille, Geoffroy St Hilaire,* (zoólogos, botánicos, químicos minerólogos).

Leyendo y releyendo a *Humboldt,* muchas veces hemos pensado cómo en sus accidentadas rutas atormentado por moscas en enjambres, picado por mosquitos y voraces zancudos -y por las niguas saltarinas- pudo escapar a los azotes endémicos, en una época en la cual no se tenía noción de su causa real ni de su terapia, ni de su prevención. No se libró de ellos. En *Cartagena* la viruela lo tumbó semanas, dejando huellas indelebles en su rostro; "el vómito negro" -que era la *fiebre amarilla*- lo atacó en *Vera-Cruz....* un mes lo retuvo postrado la tifoidea en *Nueva Barcelona....* y en fin, un "reumatismo" que, afectó su brazo derecho en el *Orinoco,* hubo de molestarlo bastante cuando redactaba sus últimas memorias.

No obstante -aquel joven y esforzado misionero- que transcurriera una infancia más bien frágil- resistió enfermedades, pestes y

penurias. Su voluntad de hierro, un elán interior, su convicción en lograr lo vislumbrado, fueron capaces de multiplicar energías neutralizantes de sufrimientos físicos.

Su americanismo-consubstanciado con hombres, seres y cosas,- se tradujo en proyectos y gestos.

"Fue un enamorado caballeresco de *América;* el admirador romántico de sus paisajes; escudriñador de sus monumentos, huésped simpático de su sociedad".

En 1822 -visionario- propuso fundar un establecimiento científico, para la entera *América Latina.* Fue una profecía no cumplida.

Y en este *Nuevo Mundo* quería morir: "un decidido propósito de terminar mis días de la manera más agradable y más útil para las ciencias en esta parte del mundo donde soy muy querido y donde todo me hace esperar una dichosa existencia...."

Quiso el azar que fuera asímismo sobre suelo americano que el diosecillo de los ojos vendados lanzara sus flechas -al parecer las primeras- hacia el corazón del mozo- viajero que -en salones de las ciudades visitadas- no rehusaba la grata compañía de las damas.

Se cuenta que el "dulce y pionero arrimo del amor" lo recibió a raíz de un encuentro con aquella hermosa Rosita de la sociedad quiteña; hubo luego otro frente a una bellísima mexicana, y frecuentes en cálidas tertulias habaneras.... pero... se trató siempre de transitorios flirteos que no perturbaron sus sueños, ni sus vigilias.

El "eterno femenino" -tampoco el de las criollas atractivas- logró romper la celosa soltería de quien se sentía esposado con la "Señora Ciencia".

¿Cómo hizo, sobre suelo americano, todo lo que hizo?... este andariego, incansable y sagaz que gastara, en la empresa, la mitad de su heredada fortuna.

Seguir las etapas de su itinerario causa asombro: hizo buena parte del recorrido a pie, y la otra por medios en ningún caso motorizados.

"Nuestra marcha fue retardada por la necesidad de llevar - durante 6 meses- hasta 20 mulas de carga, de cambiarlas cada 8 o 10 días, y de vigilar indios que conducían tan numerosa caravana.."

En una carta a un amigo: "cuatro meses hemos dormido en los bosques, sin otro alimento que arroz, hormigas, yuca, plátanos y sin más agua que la del *Orinoco,* para rociar ese poco apetecible manjar que es la carne de mono..."

"Cocodrilos, boas y tigres nos han hecho temibles guardias nocturnas, y el silbar de unos y el rugir de otros, han sido alarmas que reavivaban constantemente nuestros temores".

"Desde la frontera del *Orinoco* hasta *Surinan* hay ocho mil leguas, que hemos atravesado sin encontrar un solo indígena.

Nuestras manos y caras, laceradas por picaduras de mosquitos, nos provocaban hinchazones acompañadas de fiebre..."

Su etapa ecuatoriana por el 1801, pudo ser la postrera.

Después de recorrer desfiladeros cordilleranos, escala los 6.000 mts. de las laderas abruptas y vírgenes -del temido *Chimborazo.*

"Pude llegar finalmente con mis aparatos, tomar las medidas que me interesaban y recoger aire para analizar..."

"Hice la tentativa acompañado de un indio. Estuvimos a punto de perecer. Aquel cayó en una hendidura... habíamos pasado un puente de nieve endurecida y, sin saberlo, caminábamos sobre el cráter. Espantado, pero no desalentado, cambié de plan... subí a una de las rocas no cubiertas de nieve y encontré, en su vértice, una piedra que -sostenida por un lado y minada por la base- avanzaba sobre el abismo en forma de balcón. Allí me instalé, echado boca abajo... imposible imaginar nada más lúgubre, ni más dantesco..."

Estampó en su *"Cosmos"*, hablando de los conquistadores españoles, esta opinión: "los peligros elevan siempre la poesía de la vida".

Un rasgo poco mencionado: su tendencia a derivar de adquisiciones científicas puras a las aplicadas.

Durante su permanencia en *Cuba,* junto con *Bonpland*- empleó parte de su tiempo no sólo en estudiar la *Isla y sus habitantes,* sino, asimismo, en enseñar a éstos los mejores procedimientos para fabricar el azúcar, dándoles informaciones acerca de técnicas que desconocían. Su mente universalista encontró, en *América hispánica,* sólidos argumentos.

"En ninguna otra parte la *Naturaleza* llama al viajero con mayor instancia a que se remonte a los principios generales sobre las causas de los fenómenos y su mutuo encadenamiento.

"No aduciré la fuerza de la vegetación, el eterno frescor de la vida orgánica, los climas superpuestos en grados sobre las cuestas de las cordilleras, los inmensos ríos.../ el hombre y sus producciones desaparecen, por así decirlo, en medio de una gigantesca y salvaje naturaleza".

Humboldt -a raíz de sus exploraciones en el *Nuevo Mundo* y de sus publicaciones, promovió, en el *Viejo Mundo*, un renovado interés por las civilizaciones americanas.

Desde sus primeros pasos en el campo proteico de la ciencia hasta en su obra cumbre- se mostró empeñado en una idea capital- la descripción no solo gráfica sino imaginativa del mundo físico (y del biológico): "una que pudiera soportar la generalización por los

detalles y dignificar los detalles por la generalización".

Cuántos pormenores estructurales conocidos desde antiguo - fueron considerados en los organismos vivientes- como carentes de importancia./.... y sin embargo...!

Vino el *regreso....* el embarco en aquel galeón de *Acapulco,* con el cual se proponía visitar los *Marianas,* las *Filipinas,* y volver por el *golfo Pérsico/.*

Entre el *12 de octubre de 1492* y el *16 de julio de 1799;* entre el descenso de *Colón* (sobre la playa isleña de *San Salvador*) y el desembarco de *Humboldt* en el puerto de *Cumaná* (de la *Capitanía General de Caracas y Nueva Granada*) habían transcurrido *307 años./*

Entre el *16 de julio* y ese retorno triunfal- *(3 de Agosto de 1804)* -sobre los muelles bordeleses- se encadenaron *60 meses./.*

Habría posteriormente de confesar: "doce años han pasado desde que salí a recorrer el *Nuevo Mundo...* impresionado por la belleza agreste de un terreno erizado de montañas y selvas hallé goces que me compensaron de las privaciones inherentes a una existencia con frecuencia trabajosa y amenudo inquieta"./

Nadie - ni antes ni ahora- se animará a afirmar que haya podido leer todo lo publicado; la mayor parte redactado por él: *636* memorias.

El *"Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente,* etc." Obra dividida en 6 secciones. La primera abarca: "*El Atlas pintoresco con vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas".* La segunda: *"Zoología y Anatomía comparada"* (2 tomos con 75 láminas);
la 5ª se refiere a *Geografía de las plantas;* y la 6ª, la más bella y rica, dedicada a la *"Scientia amabilis"* de *Linneo.* Además: 2 tomos de *"Plantas equinocciales"* (con 144 láminas); *"Synopsis plantarum"* (4 tomos); la *"Monografía de las Mimosáceas",* y la *"Revisión de las Gramíneas",* etc. etc; *Charles Darwin* pudo declarar: "Por lo que he visto, las gloriosas descripciones de *Humboldt* perdurarán sin paralelos en el porvenir".

"la lectura de sus *"Viajes"* agitó en mí un caluroso deseo de agregar la más modesta contribución a la noble estructura de las Ciencias Naturales".

El *fenómeno-humano-Humboldt:* frecuentador de reuniones ciudadanas en capitales europeas, personaje en salas cortesanas, centrado en veladas distinguidas, integrante de núcleos intelectuales, amigo de hombres relevantes....

Lo interpretamos cual una excepcional conjunción de cualida-

des y circunstancias: un patrimonio substancialmente germano; aunque con apreciable ingrediente galo por el lado materno. La influencia del medio interno: su vivencia en ámbitos franceses, al comienzo del favorable siglo 18 y en la misma capital del planeta.

Ergo: simbiosis fecunda de un hombre y de un ambiente propicio, además con una buena dosis de americanización.

¿Por qué lo hizo?

Desde su juventud, perseguía lo que transcribe en su *"Cosmos"*: "las grandes leyes que rigen al mundo... y la conexión generadora que une grupos enteros de fenómenos... evitando cuidadosamente la acumulación de hechos particulares".

"Las dos esferas en las que se descompone el Mundo: el exterior, percibido por los sentidos, y el interior, reflejado en el pensamiento, habrán de ganar el uno y el otro, en claridad luminosa".

Era un generalista nato.

Reconoce que, solamente "para ciertas partes de la ciencia es verdad que la descripción del mundo es su explicación..." "ambos términos no pueden considerarse idénticos"; "Lo que hay de impresionante en el trabajo es la conciencia del esfuerzo hecho para tender hacia lo infinito, para abrazar la inmensa plenitud de la creación; todo lo que existe y se desarrolla".

"Bien que el vínculo de causalidad que une todos los fenómenos no sea todavía suficientemente conocido, ese estudio no podrá considerarse una rama aparte en el campo de las *Ciencias Naturales*".

"El *Cosmos* abarca ese dominio por entero; los fenómenos del cielo como los de la *Tierra, pero los abarca desde cierto punto de vista"*

Mentalidad básicamente científica, pero, cuando redactaba, buscaba hacerlo en lenguaje accesible al mayor número de lectores.

Humanismo propio de un erudito de la antigüedad clásica; su primer trabajo -inédito- se titulaba *"el tejido de las telas en los griegos"*.

Positivista resultó su nítida tendencia al estudio objetivo de la naturaleza.

Romántico, cuando vigilaba la elegancia de la expresión; cuando en sus viajes, sentía emociones ante lo exuberante.

Se complacía en referirse al "encanto gracioso del paisaje"..."la ciencia es incompleta cuando no sabe hacer gustar por la forma y se deja leer".

Cuando alude a los *Atures* (exterminados por los caraíbes, antropófagos) que hubieron de refugiarse en cavernas donde quedaron sus osamentas, se siente a la vez filósofo, poeta y paisajista: "aban-

donamos con una impresión de tristeza, la tumba de la raza extinguida"....

"En una de esas noches serenas y frescas tan frecuentes sobre los trópicos... el disco de la luna, rodeado de anillos coloreados, brillaba en el zenit... innumerables insectos -sobre el suelo cubierto de plantas- expandían una luz rojiza y fosforescente; la tierra resplandecía cual llama viva, como si la entera bóveda estrellada hubiese descendido sobre la pradera... begonias trepadoras, vainillas perfumadas y banisterias de flores color oro, decoraban la entrada de la gruta; por encima del sepulcro las palmeras murmuraban con sus copas. Así mueren y desaparecen las razas humanas.... la naturaleza no se inquieta por saber si el hombre implacable destruye el fruto antes de madurar..."

Una referencia a nuestro *Larrañaga,* auténtico descubridor científico de nuestro Uruguay.

El 2 de Abril de 1818, *Bonpland* le responde: "de acuerdo con su pedido tengo el honor de remitirle los *"Viajes de Humboldt y Bonpland", Zoología,* etc. También he colocado en el cajón los

1) *"Viajes de Humboldt y Bonpland,* parte astronómica;

2) *Humboldt* "Cuadros de la naturaleza".

-En otra, fechada el 15 de setiembre: "Ud. me elogia, señor, pero merezco poco esos elogios. Nuestro viaje nos ha dado cierta reputación, pero podríamos haber hecho mucho más..."

"Habría sido necesario que *Humboldt* y yo nos estableciéramos en *París;* allí como en *América* -hubiésemos trabajado siempre juntos y de acuerdo".

Ahí esta su *obra:* inagotable en sugerencias para los habitantes de Latino-América. Hay que releer las densas crónicas de sus *"Viajes"* para convencerse que enseñó, a las generaciones posteriores, una senda bastante olvidada. Esa que permite averiguar -antes de plantear programas- las verdaderas realidades -de todo orden- en cada pedazo de tierra continental: las de su mundo humano y las de su mundo natural (el nuestro uruguayo no totalmente conocido aún).

Ahí esta su *vida* -dinámica y fecunda- irradiando- en cada jornada- servicios invalorables a la comunidad.

Fue -indudablemente- este impulsador de las energías del Mundo de *Colón-* "una conjunción maravillosa de sabiduría de arte y de acción; las tres formas de heroísmo" en el cabal pensar de *Rodó.*

Se repite amenudo lo de *Humboldt* naturalista. Existen fundados motivos para juzgarlo diferentemente.

Fue sin duda un hurgador sutil de cuanta forma -viviente o no

viviente- enfrentaran sus ojos captadores, pero lo hacía acuciado por su móvil sintetizador.

Distó de ser un mero coleccionista acopiador de muestras, o de oficiar de clasificador sistemático.

En cada circunstancia sabía percibir lo relevante, lo engarzable en la trama del conjunto, aunque pareciere insignificante, orientando a la ley natural.

La virtud esencial del *Humboldt* versátil y proteico, la *razón - clave* de su potencia realizadora- de su erudición oceánica, fue la de haber ahincado su esfuerzo sin tregua-sobre cosas y seres que supo *amar,* mucho y bien; la de haberse consustanciado con plantas y piedras, hombres y bestias, astros y rocas, cielos y mares, con ricos y pobres, libres y esclavos.

Amó, en cabal medida, la verdad junto a la belleza.

Su imaginación jamás alteró su equilibrio mental.

Así auto-definió: "el espíritu se apodera de la materia y tiende a subyugar a la razón... *pero,* después de tratar de comprender a la Naturaleza, van desapareciendo gradualmente -a veces tras un largo proceso- los ensueños mucho tiempo acariciados".

Colofón

Humboldt no fue, evidentemente el "descubridor" de *Bolívar.* Pero, la recíproca y honda amistad entre ambos tuvo manifiesta influencia en el curso de sus respectivas vidas.

Pero, la recíproca y honda amistad entre ambos tuvo manifiesta influencia en el curso de sus respectivas vidas.

Al retorno de *Humboldt,* cuando *Bolívar* -en una reunión social nocturna- le preguntara su opinión sobre la emancipación de América, aquél, respondió "que creía sinceramente en ella y que América estaba preparada para obtenerla, pero no veía al caudillo capaz de llevar adelante semejante empresa".

Cabe suponer que el entonces joven *Simón* -en tal ocasión- debió sentir esas palabras como un desafío, pues aleteaban ya-en su conciencia- los ímpetus del que debía ser el futuro *Libertador.....*

Concepción quiroguiana del cuento

por Arturo Sergio Visca

1.- *Preámbulo*

Federico García Lorca afirmó, en alguna ocasión, que si bien él era poeta por "*la gracia de Dios o del Demonio*" también lo era por tener "*clara conciencia de lo que es un poema*". Afirmación idéntica podría hacerse, en relación con el cuento, acerca de Horacio Quiroga. A lo largo de su vida, pero especialmente en la década del veinte, escribió más de treinta artículos sobre temas literarios que hizo conocer a través de diversas publicaciones periódicas. Esos artículos permiten comprobar que tenía su propia y lúcida concepción del hecho literario y muy concretamente de lo que era para él el cuento como género literario. De ese conjunto de artículos, hay seis que muy explícitamente explayan lo *qué*, para Horacio Quiroga, es un cuento y el modo de *cómo* literariamente se logra. Esos seis artículos son los siguientes: *El manual del perfecto cuentista* (*El Hogar*, Buenos Aires, 10/4/1925), *Los trucs del perfecto cuentista* (id. id., 17/7/1925), *Decálogo del perfecto cuentista* (*Babel*, Buenos Aires, julio de 1927), *La crisis del cuento nacional* (*La Nación*, Buenos Aires, 11/3/1928), *La retórica del cuento* (*El Hogar*, Buenos Aires, 21/12/1928) y *Ante el tribunal* (id. id., 11/9/1931). A estos seis textos pueden agregarse dos más que, aunque parten de enfoques distintos, añaden puntos de vista de interés: *Sobre "El ombú" de Hudson* (*La Nación*, Buenos Aires, 28/7/1929) y *Cadáveres frescos* (*El Hogar*, Buenos Aires, 29/8/1930). Estos ocho artículos, aunque sin la pretensión de una rigurosa conceptualización teórica, explicitan la concepción quiroguiana del cuento. Los aspectos más importantes de esa concepción serán expuestos en los numerales siguientes.

2. Que es un cuento

En uno de estos ocho artículos, *La retórica del cuento,* el autor intenta una definición del mismo, procurando subrayar sus trazos esenciales. Afirma que el cuento literario *"consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención".* La definición transcripta es notoriamente insuficiente y, sobre todo, en algunos aspectos, imprecisa. ¿Qué latitud se le debe dar al adjetivo *breve?* ¿Qué se quiere decir, con plenitud de sentido, cuando se exige que la historia *absorba toda la atención del lector?.* La respuesta a estas preguntas, necesaria para que la definición citada adquiera plenitud de sentido, puede encontrarse a partir de afirmaciones que aparecen en otros de los artículos mencionados en el numeral anterior. En *Ante el tribunal,* Horacio Quiroga afirma, defendiéndose de acusaciones que le formularon algunos escritores jóvenes, lo siguiente: *"Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela; pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferénciabanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de la corriente eléctrica manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Por eso los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente."* Estas afirmaciones permiten comprender que para Quiroga el adjetivo *breve* significa, en lo externo, *corta extensión,* pero en lo interno, en lo que constituye la sustancia o corazón del cuento, vale por *concentración.* Esto es: despojamiento de elementos ornamentales o disquisitivos. El cuento, género sintético, da la esencia de una historia; la novela, género analítico, la distiende y ramifica e, incluso, la adorna con ingredientes decorativos o circunstanciales. El género *narrativa,* pues, conoce dos sub-géneros que poseen algo en común - ambos narran una historia- pero que se diferencian en el modo de narrarla. Esos sub-géneros son el cuento y la novela. Uno y otro se rigen por distintas leyes, las cuales, para Horacio Quiroga, tienen su raíz en el modo de manifestarse la emoción creadora: en forma concentrada e intensa en el cuento; en forma diluída y pausadamente explayada en la novela. Estas afirmaciones hallan corroboración en el artículo titulado *La crisis del cuento nacional,* donde el autor define al cuentista nato como el hombre capaz de interesar con el

"relato de un hecho cualquiera", de despertar en el lector *"el estado de ánimo en el que él mismo se halla"*, de hacer sentir *"las impresiones de sus personajes y ver el paisaje en que se mueven"*. Todo lo cual le permite concluir lo siguiente: *"Tal triple capacidad para sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos, halla su expresión literaria en el vehículo exclusivo de la intensidad: estilo sobrio y conciso, y se resuelve por lo que hemos convenido en llamar cuento corto, que es el cuento de verdad."*

La vinculación entre sí de los pasajes transcriptos permite que el adjetivo *breve* utilizado por Horacio Quiroga en su definición del cuento adquiera plenitud de sentido. Las vinculaciones establecidas permiten también comprender en todo su alcance la exigencia de que la historia, en un buen cuento, *absorba toda la atención del lector.* Esto es: la historia debe estar contada de tal modo que el interés del lector esté puesto en ella solamente, sin extrañar (aún más: sin desear) ingredientes ajenos a la misma: disquisiciones sicológicas, descripciones paisajísticas, metaforismo, elementos ornamentales... Esos ingredientes solamente serán válidos, para Horacio Quiroga, cuando en el cuento actúen en función de la historia narrada, intensificándola y trasmitiéndola de un modo más incisivo. El cuento es, en definitiva, para Horacio Quiroga, fundamentalmente acción. Pero entendiendo acción en un sentido muy amplio. En *La retórica del cuento,* Horacio Quiroga advierte, y es una advertencia de capital importancia, que no es indispensable que *"el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos suficientes para realizar con ellos un cuento."* Y concluye: *"Tal vez en ciertas épocas la historia total - lo que podríamos llamar argumento- fue inherente al cuento mismo. ¡Pobre argumento - decíase- pobre cuento! Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales"*. Cabe agregar, en lo que a extensión se refiere, que el mismo Horacio Quiroga la fija, en *La crisis del cuento nacional: "La extensión de 3.500 palabras equivalentes a doce o quince páginas de formato común puede considerarse más que suficiente para que un cuentista se desenvuelva en ellas holgadamente. Los más fuertes relatos conocidos no pasan de esa extensión"*.

3. El oficio de cuentista

La exposición realizada en el numeral anterior no agota el con-

tenido de los ocho artículos mencionados en el numeral inicial. En esos artículos, junto con las afirmaciones que procuran fijar *qué es*, para el autor, el cuento, hay otras que se relacionan con el modo de elaborarlos. Son afirmaciones, por consiguiente, relativas al *oficio del cuentista* en cuanto ese oficio comporta el dominio de ciertos procedimientos -que Horacio Quiroga denomina *trucs*- que permiten lograr determinados efectos. No se trata ya del *qué* del cuento sino de su *técnica*. En dos de esos artículos, *El manual del perfecto cuentista y los trucs del perfecto cuentista*, el autor de *Los desterrados* expone algunos de esos procedimientos. En conjunto, compaginan una especie de recetario compuesto con espíritu más bien humorístico pero que denotan el sentido artesanal -además de creador- con que Horacio Quiroga encaraba su labor literaria. Con más seriedad, encara el tema en su *Decálogo del perfecto cuentista*. De los diez mandamientos que lo componen, todos ellos sustanciosos, sólo se transcribirán aquí tres, porque ellos, desde otra perspectiva, confirman lo expuesto en el apartado anterior.

El quinto mandamiento dispone: *"No empieces a escribir sin saber desde la primera línea a donde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas"*. Esta norma tiende, notoriamente, al logro de la concentrada intensidad expresiva que para Horacio Quiroga es esencial al cuento. Esa intensidad sólo se puede lograr si se evitan los zigzagueos en la marcha narrativa y para ello es preciso, al partir, tener muy nítidamente fijado el punto de llegada. El punto de partida y el de llegada determinan la estructura del cuento, que no debe tener excrecencia alguna innecesaria. Con este mandamiento quinto se vinculan el séptimo y el octavo, como lo hará evidente, sin necesidad de comentarios, su transcripción. En el séptimo, se ordena: *"No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo"*. En el octavo, se manda: *"Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que le trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea"*. Estos tres mandamientos encuentran su expresión más acabada en un pasaje de *Ante el tribunal*. Ese pasaje, casi una síntesis de la concepción quiroguiana del cuento, dice así: *"Luché por que el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad) tuviera una sola línea, trazada*

por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir directamente a dar en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo."

4. Datos vivos y jerga regional

Entre los ocho artículos citados en el numeral 1, hay dos, *Cadáveres frescos* y *Sobre "El ombú" de Hudson,* que no han sido utilizados en lo expuesto en los numerales que anteceden. En ambos artículos, aunque desde un distinto enfoque, hay, sin embargo, aportaciones importantes que completan el contenido de los otros seis en relación con la concepción quiroguiana del cuento y del oficio del cuentista. En el primero, el aporte es documental: muestra, a través de un testimonio autobiográfico, cómo Horacio Quiroga buscaba dar consistencia a sus cuentos mediante el conocimiento directo de la realidad que constituía su materia. El texto es sustancialmente una narración. Pero hay un pasaje que es preciso subrayar, y es aquel donde afirma que todo relato requiere algunos *datos vivos,* sin los cuales *"todo el paciente edificio levantado con mayor o menor acierto, bambolea y se desmorona como un castillo de naipes".* El pasaje importa porque señala una característica de la creación narrativa quiroguiana: la inserción de lo imaginario en lo real aún en sus relatos más decididamente fantásticos. O, si se prefiere, a la inversa: la inserción de lo real en lo imaginario. Esa inserción, lúcidamente realizada, es un medio de avalar el juego imaginativo dándole una apariencia de hecho real. En cuanto al aporte de *Sobre "El ombú" de Hudson,* se relaciona con la posición de Quiroga sobre el uso, en narrativa, del habla -que él en algún momento denomina jerga- regional. Su posición queda expresada en estas líneas: *"En manos muy expertas, bajo la vigilancia de un hondo conocimiento regional y un impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa. La jerga sostenida desde el principo al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía."* Como es visible, la posición de Quiroga en este punto es muy nítida y a ella se ajustó en su creación literaria: en ella, en efecto, usa muy moderadamente voces del habla popular, aun en sus cuentos misioneros, en cuyos diálogos procura el color local no a través de la voces sino mediante la construcción

sintáctica. En otro pasaje afirma categóricamente que *"lo que imprime fuerte color local"* a los personajes de una región determinada está *"en lo que dicen esos hombres, y no en su modo de decirlo"*.

5. *Una pregunta y su respuesta*

Cerrada esta exposición sucinta sobre la concepción quiroguiana del cuento y el oficio del cuentista, cabe preguntarse cuál es su validez y su importancia. Sintéticamente, la respuesta puede articularse así: a) A través de los ocho artículos citados en el numeral 1, Horacio Quiroga explaya una concepción genérica del cuento válida con prescindencia de toda determinación de lugar y época, aunque no pretende, desde luego, elaborar una *teoría del cuento* amplia y sistematizada. Son anotaciones certeras pero esquemáticas. b) La validez genérica de la concepción quiroguiana del cuento acredita la importancia de la misma. Pero esa concepción no es la de un teorizador sino la de un practicante y ha surgido tanto del análisis de la labor ajena como de la autoreflexión sobre la propia. Desde este punto de vista, adquiere un interés y una importancia de distinta índole, sirve de pauta o norma para tener acceso a la narrativa quiroguiana desde sus propios puntos de vista, lúcidamente asumidos. Esos ocho artículos, en consecuencia, y no sólo ellos sino también otros muchos en que trata de temas literarios, importan en un doble sentido: como visión general de la literatura y del cuento en especial; como indicio, útil para la penetración en su obra, de la intimidad del creador.

6. *Identidades y diferencias*

A través de los ocho artículos mencionados en los numerales que anteceden, Horacio Quiroga explaya, como queda dicho, una concepción genérica del cuento que procura ser válida para todo lugar y todo tiempo. Taxativamente, en *La retórica del cuento* afirma que los rasgos esenciales del género (fundamentalmente: brevedad e intensidad) son los mismos en *"todos los cuentistas de todas las edades"*, tanto en los chinos y persas como en los del siglo XX. Pero el mismo Quiroga advierte que, no obstante, los cuentistas *"pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna"*. Y así es, en efecto, cuando de grandes cuentistas se trata, porque cada uno construye -no obstante las identidades determinadas por las leyes esenciales del género- un *mundo imaginario* propio con ras-

gos diferenciales bien definidos. Las identidades provienen, pues, de las condiciones *estructurales* del cuento, que se rigen por normas permanentes a las que el cuentista no puede escapar, mientras que las diferencias se generan, en parte, en las circunstancias de lugar y época que forman el entorno del escritor, y, sobre todo, en su personal cosmovisión o intuición vital básica. Esta situación es claramente visible en el *mundo imaginario* creado por Horacio Quiroga. Como maestro en la técnica del cuento, se ajusta su mundo narrativo a las leyes esenciales del cuento, y, por consiguiente, su labor de narrador tiene una fisonomía que lo identifica con los grandes creadores del cuento universal; como auténtico creador, elabora un *mundo imaginario* de rasgos personales inconfundibles. Queda indicado cuáles son las normas estructurales a las que Horacio Quiroga ajustó su creación. Mediante una esquemática caracterización, se procurará, a continuación, señalar los rasgos esenciales que le dan personal fisonomía a su *mundo imaginario.*

7. *Cuentos de todos los colores*

Cuando Horacio Quiroga preparaba la edición de su quinto libro, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), pensó titularlo *Cuentos de todos los colores.* De acuerdo con el contenido del libro, ese título no hubiera sido inadecuado. Los cuentos que lo forman acusan, en efecto, notorias diferencias entre sí, de tal modo que los diez y ocho cuentos que incluyó la primera edición podrían ser agrupados en diversas secciones, si se tuviera en cuenta las similitudes y diferencias que dichos cuentos presentan. El conjunto de más de doscientas narraciones que constituyen el conjunto de la labor creadora de Horacio Quiroga admitiría, asimismo, la denominación de *cuentos de todos los colores.* La más ligera consideración global de ese orbe narrativo así lo comprueba. La variedad de matices visibles en él es evidente en los *ambientes* (urbano cosmopolita y regional misionero), en los *personajes* (clases pudientes, desamparados sociales), en el *tono* (climas trágicos, climas humorísticos), en el *enfoque de la realidad* (cuentos netamente realistas, cuentos en que lo fantástico se inserta en lo real y cuentos en que la base real sirve para la elaboración alegórica) y, muy especialmente, en lo *anecdótico* (la variedad temática está insinuada, pero es mucho más amplia, en los calificativos *de amor, de locura y de muerte* con los que caracterizó los cuentos de su quinto libro). *Multifacetismo narrativo* es, pues, la primera nota caracterizante del mundo imaginario de Horacio Quiroga.

8. Un elemento homogeinizador: lo extraño

El *multifacetismo narrativo* no impide, sin embargo, que en el *mundo imaginario* quiroguiano haya un elemento homogeinizador. Ese elemento homogeinizador ha sido destacado por Alberto Zum Felde, en el prólogo de la primera edición de *Más allá* (1935), cuando afirma que *lo extraño* es la nota fundamental que caracteriza la narrativa del autor de *Los desterrados*. *"El amor a los temas extraordinarios* - escribe Zum Felde en el citado prólogo - *la atracción que sobre él ejercen los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la sicología, es el rasgo dominante de su temperamento literario."* No cabe duda de que es así. La atracción por lo raro, lo extraño y aún lo morboso que se evidencia en su creación literaria es casi brutalmente ostensible en sus dos iniciales libros modernistas: *Los arrecifes de coral* (1901) y *El crimen del otro* (1904); lo es también, aunque con diferencias en el tono y orientación literaria, en los tres libros de maduración del autor: *Los perseguidos* (1905), cuyo protagonista es un sicópata, *Historia de un amor turbio* (1908), del cual basta el título para hacer evidente que se trata de un amor de extrañas facetas, y *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), libro en el cual ya ingresan cuentos de ambiente misionero pero en los que el fuerte realismo estriba siempre en una situación nada corriente (que llega, en algún cuento, hasta la presencia de lo sobrenatural). En sus libros de madurez y declinación sigue ocurriendo lo mismo, como es bien notorio en varios cuentos de *Más allá* en los que se da lo que es posible llamar *temática de ultratumba*, y en los de *Los desterrados*, libro culminante del autor, cuyos personajes configuran un mundo fuera de serie, ya por su peripecia vital, ya por lo singular de sus trazos sicológicos y en ocasiones simultáneamente por ambas cosas. *Lo extraño*, que habita en el corazón de los cuentos de Horacio Quiroga, es, por consiguiente, una segunda nota caracterizante de su *mundo imaginario*.

9. Primacía de la anécdota

En ese *mundo imaginario*, destella, en forma deslumbrante, una cualidad de primer orden: la inventiva anecdótica. La imaginación del autor de *La gallina degollada*, en este aspecto, es excepcional. En cada uno de sus cuentos, plantea una situación original y la trasmite con un vigor que la convierte en inolvidable. En cambio, sus personajes son , en general, borrosos, de perfiles apenas insi-

nuados (salvo en los cuentos de *Los desterrados,* en los cuales logra una perfecta aleación de situaciones intensas y personajes bien definidos). Una tercer nota caracterizante del *mundo imaginario* quiroguiano es, pues, la *primacía de la invención anecdótica sobre la creación de personajes.* Esta tercera nota se vincula con la segunda. En efecto: lo *extraño* en los cuentos de Quiroga no proviene de los trazos sicológicos de sus personajes que (salvo en los de *Los desterrados* y en unos pocos más) no tienen una personalidad definida de rasgos excepcionales, sino de los raros estados de conciencia que viven transitoriamente o de las insólitas situaciones en que se ven colocados. Por lo mismo, la mayoría de los cuentos del autor son *cuentos de situación,* en los cuales el centro narrativo se halla en la acción o los sucesos que ocurren, y no *cuentos de personaje,* en los cuales el suceder anecdótico puede ser mínimo porque sólo importa en cuanto sirve para la creación de uno o más agonistas.

10. Conclusión

Las ideas de Horacio Quiroga sobre los rasgos estructurales del cuento, que traducen fielmente su modo de elaboración narrativa, y las tres notas indicadas como definitorias de su *mundo imaginario,* permiten una caracterización sumaria del mismo, cuya formulación puede ser la siguiente: el mundo narrativo quiroguiano está constituído por cuentos de *todos los colores,* los cuales, sin embargo, se originan en una raíz común, *lo extraño,* que homogeiniza el conjunto y se manifiesta, especialmente, en las *situaciones,* trasmitidas, de acuerdo con lo que el autor estima la finalidad esencial del cuento, en forma concentrada e intensa y sin aditamentos ornamentales o digresivos. Para completar el perfil narrativo de Horacio Quiroga, es válido agregar algunas palabras sobre sus medios expresivos. Según Guillermo de Torre, Horacio Quiroga *"escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal"* (Prólogo a *Cuentos escogidos* de Horacio Quiroga, Madrid, M. Aguilar, 1950). Tan duro juicio fue refutado por José Pereira Rodríguez en un artículo titulado *Guillermo de Torre comete con Horacio Quiroga "pecado de lesa ignorancia" (La Gaceta Uruguaya,* Montevideo, Año 1, Nº 3, junio 2 de 1953), alegando, en favor de las preocupaciones estilísticas de Horacio Quiroga, los ajustes a que el autor sometía sus textos a través de sucesivas publicaciones.

En esta confrontación de opiniones quien se acercó más a la verdad, fue, sin lugar a dudas, José Pereira Rodriguez. Si bien es cierto que Horacio Quiroga no fue un *estilista* en el sentido en que se entiende habitualmente el término, como lo fueron, para citar ejemplos uruguayos, José Enrique Rodó y Carlos Reyles, no es posible concluir de ahí que el autor de *Los desterrados no sintiera "la materia idiomática"* ni que su prosa fuera confusa. Por lo contrario, y tal como lo señala Pereira Rodriguez, Horacio Quiroga sintió, a su modo, la *"materia idiomática"* y la trabajó incansablemente en el mejoramiento de la expresión verbal de sus cuentos, procurando expresar de un modo cada vez más preciso e intenso las situaciones que la narración trasmitía. El mismo Pereira Rodríguez hace notar, como ejemplo comprobatorio, que el texto de *El peón,* publicado inicialmente en *La novela semanal* (Buenos Aires, Año II, Nº 9, 14/1/1918) sufrió mas de ciento veinte modificaciones al pasar a *El Desierto* (B.A.B.E.L., Buenos Aires, 1924). Es posible afirmar, incluso, que si por *estilo* se entiende la expresión de una personalidad a través de la materia verbal, cualquier página de Horacio Quiroga revela vigorosamente que tuvo *estilo,* logrado a través de su personal léxico, de su particular modo de adjetivar y de las peculiaridades sintácticas que singularizan su prosa. Propongo, para finalizar, un par de ejemplos de prosa quiroguiana. Véase, en primer término, una descripción del Paraná, que figura en el cuento *A la deriva: "El Paraná corre allá en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también".* Los elementos descriptivos usados para visualizar el paisaje son exactamente los necesarios, ni uno más ni uno menos. Y para trasmitir la sensación que el paisaje produce, alcanza el adverbio *fúnebremente,* referido a encajonar y reforzado, luego, con la reiteración del adjetivo *negro,* que califica, primero, al bloque de basalto y luego al bosque. El segundo ejemplo proviene de *El hijo.* El padre, angustiado por la tardanza de su hijo que ha ido de caza, sale en su busca y el autor describe así la situación: *La cabeza al aire y sin machete, el padre va. Corta el abra de espartillo, entra en el monte, costea la línea de cactus sin hallar el menor rastro de su hijo."* La expresión verbal está aquí perfectamente organizada: ante todo, dos detalles (la cabeza al aire, sin machete) reveladores de la situación íntima del padre (es insólito salir en esas condiciones para entrar en el bosque); sigue la precisa indicación por donde pasa el padre en su cuidadosa búsqueda, bien determinada por la utilización de los

verbos *corta, entra, costea*; concluye con lo esencial que se quiere comunicar: *"sin hallar el menor rastro de su hijo."* Es indudable que, según el ideal expresivo del autor, ha comunicado con un mínimo de palabras y un máximo de intensidad tanto la situación externa como la íntima vivida en ese instante por el padre.

Desde el granado

por Tomás de Mattos

El texto que se publica a continuación es el capítulo primero de la novela titulada MEMORIAS DE ABIATAR, aún inèdita. En esta novela, como en otros de sus textos, el autor sigue explorando la veta bíblica. Los *Libros de Samuel* son sus inspiradores para la citada novela. Al respecto, el autor ha expresado que como lector siente "una especial predilección por los libros de Samuel, cuya técnica narrativa merecería mucha mayor atención que la que se le ha concedido". También de acuerdo con lo expresado por el autor, el centro de percepción del complejo mundo diseñado en los citados libros es un personaje secundario, Adonías, "cuya vida de alguna manera permite seguir muy de cerca todo lo que los libros cuentan". A pesar de hallarse desprendido de su contexto, el capítulo de MEMORIAS DE ABIATAR que a continuación se publica tiene la suficiente unidad narrativa como para que el lector pueda gustarlo y valorar sus evidentes calidades de ejecución. A.S.V.

A lo largo de mi vida, más las pesadillas que la memoria demasiadas veces me han regresado a la copa del granado de nuestro patio en Nob para que comience nuevamente a morder sus granos rojos y mastique mi encono contra mis hermanos mayores que acaban de excluirme de su juego.

No muy lejos, al amparo de una encina, Ajimelek, mi padre, conversa con dos amigos que, como él, son también sacerdotes. En el terreno llano y bastante amplio que queda entre ellos y nuestra casa, mis hermanos y sus vecinos, provistos de escudos de cuero, espadas de madera y lanzas de caña remedan una encarnizada batalla.

Casi en el centro de la refriega, bajo la sombra del tamarindo, mi hermana Miriam ha porfiado en sentarse, con un bordado en las manos que apenas le sirve de pretexto para contemplar y alentar a Zéraj, el rubio general del ejército atacante, del cual está desde

hace tres meses indisimuladamente enamorada. Los guerreros han conseguido liberarse de mi compañía pero con Miriam sus amenazas y requerimientos no produjeron idéntico efecto: como les estaba vedado empujarla y les fue igualmente vano acudir ante mi padre, optaron por ignorarla y se han enzarzado en esta batalla cuya fiereza y gozosa incertidumbre, envidio y apenas no maldigo.

Nadie se resigna a aceptar que el adversario lo ha decapitado o atravesado:

— ¡Apenas me rozaste el hombro!

— ¡Pero si aquí tengo la armadura!

— ¿Para que crees que sirve un casco?

También vuelvo a ver desde el granado a mi casa con sus paredes de piedra: tan fuerte y sencilla, tan umbrosa y fresca. Hogar del viejo Israel, en medio del campo y sin los lujos de hoy. Un hogar como el que recién he recuperado en mi vejez, aquí, en Anatot. Me parece oír la voz de mi madre dándole indicaciones a las criadas o regañando a mis hermanos pequeños. Y el llanto de los mellizos reclamando sus pechos y los ruidos de la cocina y el tibio canto de Débora mientras limpia y ordena nuestras piezas.

Si aparto un poco más la vista, mis ojos resbalan por la suave pendiente hacia el campo y se posan en las ovejas y sus pastores; más allá, en las casas de los otros sacerdotes, destacándose sobre la mies lejana y ya cargada, que se mece apenas en la levedad del aire bajo un cielo sin nubes. Si girara mi mirada a la izquierda, encontraría el Altar de piedra y la Tienda de Yahvéh.

Pero ya no puedo hacerlo.

Porque vuelvo a oír, desde mi derecha, atravesando el pinar, un centenar de cascos, repentinamente lanzados a un galope desenfrenado, sobre el cual cabalgan alaridos de guerra y danzan, intermitentes, reflejos que parecen luciérnagas diurnas, chispas precoces de un incendio, o estrellas que nacen y estallan en un cielo verde al que también agita el vuelo espantado de los pájaros.

Y aunque no lo quiera ya los vuelvo a ver: son soldados (más tarde sabré que del Rey Saúl) que a lanza y espada se precipitan hacia los míos.

Mi padre ha gritado:

—¡Huyan! ¡Hacia la Tienda! ¡Huyan!

Y no se olvida de mí:

— ¡Quédate en el granado, Abiatar!

Acaba de salvarme la vida.

Los soldados de verdad ya cabalgan entre los infantes imaginarios. Relumbran los hierros en centellas que son curvas y precisas:

resoplan las bestias; vuelan y caen los escudos de cuero y trozos de las espadas de madera. Son taladas las lanzas y los cuellos y traspasadas las túnicas y los pechos. La realidad acalla toda protesta o discusión.

En un instante han muerto, aunque todavía no pueda creerlo, mi padre y sus dos amigos. Un mercenario los ha degollado sin que su espada haya tenido que repetir un solo tajo.

Tres soldados, sin apearse de sus caballos, reclinándose sobre los pescuezos estirados de las bestias y abatiendo los brazos que sostenían las espadas, han entrado uno tras otro en mi casa y comienzan a oirse los relinchos y los ayes de las mujeres y el estrépito de la cerámica que se quiebra, de los muebles que se voltean, de las ollas que caen y el llanto aterrorizado de los mellizos.

Otro guerrero se está acercando a Miriam que no atina a moverse. Apenas se ha incorporado y llevado el bordado contra su pecho. La indiferencia de Zéraj ha sido sustituída por un remedo de vana y desesperada defensa: herido en el pecho, intenta interponerse, pálido y tambaleante, entre Miriam y el agresor, que ya ha levantado la espada. El hierro penetra por el hombro derecho de Zéraj, surcándolo de arriba hacia abajo, hendiéndolo hasta cerca de la cintura. Ha caído y agoniza: su cabeza se vuelve hacia mi hermana. Desde ese momento hasta hoy, siempre he deseado que la muerte le haya velado a tiempo los ojos.

Miriam no yace. La lanza que atraviesa su cuerpo, tan delgado y grácil, a pesar de haber sido empuñada por la mano izquierda del soldado, se ha incrustado en el tronco del tamarindo y la sostiene. Su asesino, en el frenesí de la pura acción, no ha querido demorarse en recuperar su arma, y tras un instante de duda se ha abalanzado con la espada que empuña en la derecha sobre los fugitivos que están llegando al sagrado amparo de la Tienda.

La larga y cuidada cabellera de mi hermana, libre en la mansa inquietud del aire, le cubre el rostro que la muerte ha reclinado sobre el hombro derecho, y llega casi pendulante hasta la mano que aún sostiene el bordado. Sus rodillas se han doblado, sus pequeños pies han resbalado hacia los dos costados. Está inmóvil, pero sigue creciendo el óvalo cada vez más alargado que la sangre todavía no ha terminado de estampar en su túnica blanca.

Han atentado contra toda vida; no los ha detenido lo sagrado, ni se han olvidado de lo minúsculo. No han respetado la Tienda, ni perdonado a los perros. Pero ¿de qué puedo extrañarme? ¿Acaso entiendo la lengua que habla su jefe? ¿Sé, quizás, qué se gritan unos a otros, para reirse de este modo?

Un silencio de muerte se ha apoderado del lugar. El piquete de agresores se ha alejado de la casa y de la Tienda y se ha reunido

muy cerca del tamarindo. Mientras un soldado, riéndose, inclinado sobre su montura, escurre su mano por el cuello de Miriam y por debajo de su túnica y allí se demora, su jefe escruta con sus ojos minúsculos la mies y las casas de los otros sacerdotes. Puertas y ventanas están inútilmente trancadas; ya no diviso pastores en el campo..

Por unos instantes, solo escucho el galope que se aleja y, de tanto en tanto, a mi alrededor algún gemido, algún ronco estertor de adulto, niño o bestia. Pero ya han resurgido allá en el bajo, nuevos gritos y mugidos y ladridos y relinchos y balidos. Se les ha ordenado ¿que duda cabe? que no quede vida en Nob.

Algo más que mi instinto me ordenó no bajarme del granado hasta que no perdiera de vista al último de los soldados. Y así completé la obra de mi padre: terminé de salvar mi vida y preservé su linaje. Porque ni bien se acalló el bajo, volvieron a resonar crecientes el galope y las bestiales voces de triunfo, trepando la cuesta hasta mi casa, sin el arrebato frenético del primer ataque.

No han tardado en estar aquí, demasiado cerca de mi refugio. Sudorosos, desencajada aún la mirada, ensangrentados sus muslos y sus brazos, disfrutan del reposo que recién van alcanzando, mientras aguardan las nuevas órdenes de su jefe que, habiendo impuesto a su caballo un tranco lerdo, recorre parsimonioso toda la vastedad del patio, mientras revisa que nada de lo que se le ha ordenado haya quedado sin cumplir. Las otras bestias, con espuma en los ijares y en la boca, muerden sus frenos, resoplan, relinchan excitadas. Yendo hacia atrás o adelante, sus cascos no siempre pisan la tierra.

El jefe no termina de examinar todo lo que lo rodea. Acabo de constatar como su mirada se ha demorado impasible en el rostro de mi padre, cuyos labios entreabiertos dibujan un remedo de sonrisa, sólo desmentido por el hondo tajo de su degüello que su sagrado efod de lino apenas no alcanza a ocultar.

¡Ay! ¡Mi pobre madre! La estoy viendo salir de casa, muy pálida, arrastrándose con los codos, mientras sus manos retienen el resto de vida que se le escapa por el ensangrentado pecho. Se ha detenido, pero su mirada va encontrando en el suelo, uno a uno, a casi todos sus hijos y cuando llega a su marido, le arranca un sordo gemido. Piadoso, el tamarindo le ha ocultado a Miriam. Enloquecida, ajena o indiferente a la presencia de los hombres, acaba de pronunciar el nombre de mi hermana y el mío y esos sonidos han atraído la atención de un soldado que, sin bajarse del caballo, con la lanza ya vertical, se acerca lentamente hacia ella y la va a despenar, y la despena, clavándole el arma en la blanda nuca.

Como el asta se ha incrustado entre las vértebras, no puede recobrar, pese a sus forcejeos, la libre disposición de su lanza. Así, ha arrastrado a mi madre ocho o diez pasos, y su percance ha provocado salvajes risotadas en sus compañeros. En este instante está forzando a su caballo, que se resiste, a apoyar sus cascos en la espalda de mi madre, y lo ha conseguido y tira de su lanza, aferrándose a ella con las dos manos.

Recién ahora, después que estrallaron los queridos huesos, ha conseguido recuperarla. Y, jubiloso, es el primero en acatar la orden de partida que acaba de dar el jefe.

Hace rato que se han ido. No atino a llorar, ni a bajar. Tiemblo; no sé a quién pedirle ayuda; no sé si podré articular palabra; no sé si prefiero la vida que me ha sido regalada o la muerte que me fue negada.

Han sido, desde entonces, innumerables las noches en las que, por el asalto del recuerdo o del sueño, me he vuelto a aferrar a ese granado que todavía debe levantarse en Nob y que jamás he querido ver.

Eran diez, mis años. Allí, en esa mañana, se cerró mi infancia. No digo que el que bajó era ya un adulto, pero sí sostengo que acababa de verle a la vida el rostro que mi padre, hombre de paz, jamás me había mostrado.

Por eso, toda vez que me han preguntado: *"¿Por qué preferiste a Adonías como sucesor de David?"* siempre me ha tentado una respuesta que sólo en muy contadas ocasiones he confiado: *"para explicártelo, tendrías que subirte conmigo al granado que había en casa de mi padre."*

Nunca me bastó la venganza que dispuso David, mi Rey y Señor. No fue suficiente que Doeg y sus hombres fueran despedazados vivos, ensartados en lanzas, arrastrados al galope por suelo de piedras, clavados sus restos en árboles para alimentos de los cuervos. Siempre que haya extranjeros que rodeen a Israel y no le tengan miedo ni respeto, nuestros hijos y nuestras mujeres (pensaba) no vivirán sin riesgos. Para mí, entonces, la unidad de los dos Reinos y su expansión no fue sólo necesaria para la consecución definitiva de la Tierra Prometida sino, además, una indispensable protección de nuestro pueblo. Si hasta ayer clamé por incesantes conquistas fue, sobre todo, por prudencia. Acaso haya pesado menos en mí la ambición, que creía santa, que el temor, al que jamás interpreté como desconfianza en Yahvéh.

Lo digo por experiencia: cuando veas a un hombre duro, no vaciles en preguntarle a qué le tiene miedo.

En el verano

por Anderssen Banchero

Cerró el libro deslumbrado por el blanco resplandor en las páginas y frente a sus ojos los bañistas volvieron a bajar a la playa, esquivando el arroyito ardiente y polvoriento del sol del mediodía que serpenteaba entre las sombras de los árboles de la calle. Sobre las copas agobiadas estaba el inmenso, incandescente reflejo del mar.

Estaba leyendo (releyendo después de muchos años) una novela sobre la guerra civil española que ahora se le ocurría un tanto turística, que tenía algo del ficticio entusiasmo de esos tipos que pasaban cargando sombrillas playeras, de los niños que hacían rebotar en el suelo pelotas multicolores, de los gritos y las risas de las mujeres entre los árboles.

Había estado leyendo gran parte de la mañana recostado a la sombra del alero de la casa, sustituyendo los personajes y los escenarios (las montañas y los bosques históricos y heroicos) por los de una versión cinematográfica de los años cuarenta. En realidad había estado todo el tiempo imaginando una calle igual a la que tenía delante, sólo que en vez de bajar hacia el mar bajaba hacia la frescura de un arroyo escondido entre los pastos. La calle estaba en los tiempos en que había leído el libro siendo un adolescente. Es decir, el libro y la calle habían estado en su adolescencia aunque no tenían nada que ver entre sí, y sin embargo no había podido evitar pasarse todo el tiempo pensando en aquel otro mediodía de verano en que con un puñal de hoja de acero Solingen le había salido al paso a la muchacha (una niña más bien). Ella lo había mirado sin el menor asomo de susto y él, interiormente, se había ablandado como un flan. Ella pudo haberle quitado el cuchillo y matarlo, pero pasó a su lado sin mirarlo siquiera.

Se había quedado bajo el sol, endeble y lamentable, amenazando con el inútil cuchillito a un grupo de eucaliptos que había en la orilla del arroyo, mientras ella se alejaba a sus espaldas.

Echado en el asiento de lona, a la sombra, miraba plácidamente a la gente que iba a asarse sobre la arena, en el paisaje desmantelado de la playa. No tenía ninguna urgencia, ninguna necesidad de ponerse todo el verano en la piel en unas pocas horas, tenía todas las horas, todo el verano por delante. Lo imaginó como una larga, interminable arboleda soleada que se perdía en algún lugar remotísimo entre las brumas otoñales y volvió a pensar en aquel cuchillo con un origen seguramente espúrio, grabado en la hoja, junto al mango imitación asta de ciervo. Lo había visto en la vidriera del bazar de la esquina de Millán y Reyes, donde los rieles del tranvía 20 estaban incrustados en los adoquines junto a la angosta vereda. Muchos tranvías pasaron a sus espaldas mientras lo contemplaba, exótico entre las navajas de injertar, las tijeras de jardinero y los cortaplumas con sacacorchos porque era tan pobre (tan niño) que estuvo meses reuniendo el importe para comprarlo.

Fue como el deseo de tener un cachorro juguetón que le hubieran puesto por delante, quizás fue porque se parecía al cuchillo de Tarzán y había resultado algo de eso, un puñal de goma, de teatro, de ópera, uno de esos puñales que los actores desenvainan con grandilocuencia o las sopranos se clavan en los robustos pechos.

Se rió al pensarlo, al pensar que por suerte no hubo público aquella vez. Delante de testigos, se hubiera visto obligado a clavárselo a la muchacha y ahora tendría una historia trágica en su pasado, pero siempre le habían ocurrido así las cosas.

Años después, en un baile de extramuros, vio cortar a una mujer. La sangre brotó de la mejilla detrás del movimiento del brazo del hombre, del relámpago del cuchillo contra una cara más aturdida que asustada y todo había sido un sucio asunto de cuernos o proxenetismo, o las dos cosas.

Aquel malevo había interpretado un tango como si lo hubiera bailado y la pobre mujer marioneta no se había desmayado, ni siquiera había llorado, mientras se cubría la cara con las manos y la sangre corría entre sus dedos bajo sus ojos muy abiertos. Si él hubiera apretado aquel mango de pacotilla y estirado el brazo dos o tres veces, la sangre de la muchacha hubiera manchado su ropa de muñequita y la polvorienta callejuela del verano, pero él no tendría en su pasado, a sus espaldas, una historia trágica, tendría un prontuario policial, crónicas periodísticas aderezadas para el consumo de indignadas comadres y la moraleja de los comentarios vecinales.

Dejó el libro sobre la arena, junto al vaso con un resto amarillento de hielo derretido y los cigarrillos. En un tiempo había buscado algo en los libros, algo realmente importante, y ahora los leía

nada más que para sobrevivir las interminables, absurdas horas de las siestas veraniegas o como somníferos, cuando los pensamientos nocturnos eran demasiado absurdos, desoladores. A veces encontraba en ellos pasajes olvidados o que no eran exactamente como los recordaba, igual que alguien que regresa a las viejas calles de los barrios de su juventud. Pero eso era una falla de la imaginación; no se recuerdan cosas objetivas, se recuerdan estados de ánimo. Cada cual se recuerda a sí mismo. Así le pasaba con la literatura. Para él la guerra civil española había sucedido en las calles del Prado, en dorados naranjales que hubo a las orillas del Miguelete, la guerra toda había sido, o le evocaba, un viejo guitarrista de flamenco tocando Panaderos en sol y Fandangos de Huelva en un escenario montevideano, y el olor a engrudo y a humo de tabaco de un comité donde se recolectaban ropas y cigarrillos para los combatientes republicanos.

Los cuadros son otra cosa, son de otra naturaleza que los libros. Un cuadro era aquel mediodía que tenía ante los ojos, sólo que aquellas figuras multicolores entre los árboles eran efímeras y lo eran los mismos árboles y las luces y las sombras de sus ramas. Sería necesario meterlas dentro de un cuadro para que conservaran para siempre su condición de presente.

Un día él iba a recordar aquel momento del verano como una vaga bruma luminosa, lo iba a confundir con mil momentos parecidos y eso sería literatura, pero las luces del boulevard de los italianos seguirían ardiendo hasta la eternidad exactamente igual a como habían ardido en una noche de hacía ya cien años.

Volvió a pensar en que iba a pintar, como lo venía pensando casi desde el primer día de jubilado sin haber pasado de dibujar casitas y árboles o el perfil, ya un tanto amargo, desesperanzado, de Nury en papeles de envoltorios o en hojas de viejos cuadernos que rompía no bien había trazado en ellos una docena de torpes rayas.

Nury había dejado comida en la heladera y él no tenía nada que hacer hasta que fuera a esperarla a la carretera a la caída de la tarde. Iría un poco antes de la llegada del ómnibus de las ocho y bebería un par de copas en el viejo bolichito donde paraban los peones de las quintas, porque en verano los bares de la zona estaban llenos de la bulla de frustrados turistas que hablaban de Punta del Este y Mar del Plata. Aquel nimio propósito pareció darle sentido al vacío del día.

Hemingway también fue un bullanguero turista yanqui a quien los nativos de todo el mundo se pasaron poniéndole por delante platos, tragos y espectáculos típicos, en desquite de los espejitos y las cuentas de vidrio que durante siglos les habían puesto por delante a ellos. Eso se nota en casi todos sus libros, pensó. Su per-

sonaje de turno (él mismo) hubiera clavado el cuchillo en el que estuvo pensando casi toda la mañana y en vez de una dudosa lata, hubiera resultado una magnífica hoja de Albacete o de Damasco la que se hundía en el cuerpo de la muchacha y el mango hubiera estado hecho con un asta de caribú cazado en medio de una espantosa tormenta de nieve en las regiones más septentrionales del globo.

El ni siquiera recordaba el motivo por el cual lo había empuñado aquel mediodía. Quizás no lo hubo, quizás todo se debió a que tenía dieciseis o diecisiete años y aquel cuchillo y era verano y no sabía que hacer con él. También pudo ser porque, entonces, ella le parecía la criatura más hermosa del mundo. De todos modos con un romo cuchillo de mesa nunca se le hubiera ocurrido aquello.

Después vinieron el otoño y el invierno de mil novecientos cuarenta y uno o mil novecientos cuarenta y dos y ya no vio más a la muchacha, ella se mudó a otro barrio, a una calle con nombre extraño, al fin del mundo.

Eso fue todo.

Eso fue todo -se dijo- y ya no pensó más.

Tampoco hubo más paisaje ante sus ojos. No hubo colores, hubo sólo tenues películas descoloridas sobreviviendo apenas bajo la desolación del sol, empalidecidas, casi borradas por los vientos que venían del mar durante todos los meses del año. Detrás de los médanos deslumbrantes, el mismo mar sería un resplandor rabioso sobre el sucio tierra ocre de las olas; para ir a remojarse a sus orillas sería necesario atravesar aquel arenal ardiente y sentía una pereza como si hiciera un peso de miles de quilos sobre el frágil asiento de lona.

¿Cómo pintaría Pissarro aquellas cosas? Quizás nunca lo hiciera; con sus barbas, su caballete y sus pinceles buscaría algún caminito de tierra perdido entre las quintas.

Junto a la carretera ralean los árboles y se acaban los arenales, las quintas están del otro lado: cuando cae la noche los campos calentados por las largas horas de sol huelen como esas infusiones de yuyos que beben los dispépticos.

A la vuelta caminaría junto a Nury, de espaldas al ocaso. La ayudaría cargando alguno de esos bolsos que suele traer de la ciudad, llenos de chucherías. Caminaría oyendo distraídamente su incesante charla, pensando en que cuando el otoño adensara el aire y las formas y los colores se animaran a asomar un poco más nítidamente, iba a ponerse a pintar cuadros, seriamente y sin esperanzas.

febrero 1985.

Homenaje a Juan Cunha

El día 7 de octubre de 1985, y faltando muy pocos días para que cumpliera setenta y cinco años, falleció, en Montevideo, el poeta Juan Cunha. El mundo lírico creado por él constituye, sin duda alguna, uno de los más personales y perdurables de las letras uruguayas. En el próximo número de la REVISTA NACIONAL se le dedicará al poeta el amplio estudio que su obra merece. En este número, y como homenaje inicial, se publica una selección de sus poemas.

Nacido en Sauce de Illescas (Florida) el 3 de octubre de 1910, Juan Cunha publicó muy joven, tenía sólo 19 años, su primer libro: *El pájaro que vino de la noche* (1929). Este libro revelaba ya la presencia de un auténtico poeta, aunque, según afirmación del mismo Cunha, en él se percibía la influencia de los poetas chilenos Pablo Neruda y Humberto Díaz Casanueva. Los libros posteriores (entre ellos: *Guardián oscuro,* 1937, *Cuaderno de nubes,* 1945, *En pie de arpa,* 1950, *Sueño y retorno de un campesino,* 1951, *Triple tentativa,* 1954, *Hombre entre luz y sombra,* 1955, *A eso de la tarde,* 1961) revelan cómo el poeta fue definiendo y ahondando su propia personalidad poética. Rasgos definitorios de esa personalidad son la excepcional riqueza de temas y tonos perceptibles en su orbe lírico, la variedad de ritmos y de formas que el poeta maneja y su insuperable maestría expresiva. La señalada variedad temática y formal hacen que la obra de Juan Cunha se muestre como un orbe lírico sustancialmente polifónico.

Ese polifonismo no conspira, sin embargo, contra la fundamental unidad de ese orbe lírico. Porque la diversidad de temas, tonos, ritmos y formas se unifican por presencia constante en los poemas de Cunha de algunos núcleos afectivos que constituyen la primigenia e insobornable raíz desde la que crecen. En todos sus poemas hay-incluso en los más herméticos -un aire límpido y transparente que hace sentir que detrás de ellos está como agazapada, y rigiendo la creación, la infancia campesina del poeta. Esa infancia, que es como un perdurable aire interior siempre presente, se revela con claridad de mediodía en *Sueño y retorno de un campesino.*

A.S.V

Mañanearé: quiero ganarle al alba.
No esperaré a que dé con los nudillos
llegándose a mi puerta, blanca y malva.

Madrugaré temprano; aún con grillos
saldré a su encuentro: imitaré al Lucero;
que anticiparme quiero a sus tobillos.

Que me siento, de nuevo, tempranero;
dispuesto a cabalgar largas distancias,
y a conversarte largo, compañero.

Te hablaré de caballos y de estancias;
de una nostalgia que me está asediando;
de un tiempo de trabajos, y vacancias.

Y pues que iremos de mi pago hablando,
has de ver desfilar la maravilla
que entre el rocío, alegre, iré cantando.

De gota en gota sobre el pasto brilla
el sol, que de hoja en hoja se entretiene.
Y ya un verdor, allá: y es mi cuchilla.

Mi caballo, esperando que lo enfrene;
Impaciente, y piafante, y reluciente,
y esperando la brida, se me viene.

Y voces, ya cercanas, y es mi gente;
mis aquellos paisanos, cariñosos,
que me ven regresar, tan de repente.

Sí, los de aquellos días venturosos.

(De *Sueño y retorno de un campesino*)

Y es que veo mi tierra, generosa,
palmo a palmo, cubierta de cereales;
y un contento, en el pecho, me retoza.

Subid, mis ansias, altos, los trigales,
ayudadme a crecer la sementera,
extendedme, sin fin, los cebadales.

Que desde esta del Plata, azul frontera,
el oro de los trigos se derrame
hasta el departamento de Rivera.

Que un oriental, a otro y otro, llame,
cada alborada, y con el rudo dedo
le muestre la labor, y lo reclame.

Y que nadie nos diga: yo no puedo;
nadie osará eludir un tal reclamo;
nadie se va a quedar ni yo me quedo.

¿Que? ¿acaso no amas, tú, lo que yo amo,
No sientes, como yo, la esa alegría
de un unánime pan, sin voraz amo?

Y ese día, oh, se acerca; y ese día
serás cierta, viril palabra: hermano.
Ya amanece: te dije que vendría.

Pon ya tu mano, pura, entre mis manos;
y déjame decirte que te quiero;
y déjame abrazarte, mi paisano.

Y alcemos el unánime granero.

(De *Sueño y retorno de un campesino*)

Repaso

Veinte años hizo ayer que yo llegaba
del campo, con mis pájaros -que lío.
Y aquí, de torre a torre, los soltaba
con temblores aun de bosque y río.

Y hoy me encontré que de su vuelo y pío.
no más sino la ausencia me quedaba.
Ninguno de mis pájaros cantaba.
Y miré sin un ala el cielo frío.

Veinte años. Tántos días. Pena tánta.
Tánta tánta nostalgia acumulada.
Y acumulada espina en la garganta.

Qué será de mi monte y mi torrente.
Adónde, adónde, adónde mi bandada.
Eran veinte, los años; y hace veinte.

(De *Hombre entre luz y sombra*)

Existir

Qué cosa, el solo hecho de vivir:
este andar, y mirar, y más cantar.
Y saber que mañana has de morir:
que todo será nada, y ya no estar.

Y oler, ver y beber, y preguntar.
De milagro en milagro, ir y venir.
De donde viene el gozo de decir.
Y cuándo será el día del callar.

Y entre seres y seres ser un sér
con su parte en las prisas y el albor,
su porción en el alba y el albur.

Con el día gozarse, y padecer
con la noche, y erguirse con la flor:
a qué norte, venido de qué sur..

(De *Hombre entre luz y sombra*)

Refrán

Saben decir (los viejos) en mi pago:
"Frito el sebo se ven los chicharrones"
Y esta pues es la cuenta que me hago
Al recordar tal dicho sus razones.

Si al aplicarme a mí tales renglones
Dice que a tal me atengo, desde luego
también quiere decir que apuro el fuego
por si la muerte sigue mis talones.

Mas sí debo advertir que no me asusta
la ceniza (famosa); y que me gusta
mientras tanto quemarme, y sin relevo.

Y ya que sólo cuenta el rendimiento,
chirriaré hasta la hora y el momento
de ver qué chicharrones rinde el sebo.

(De *Hombre entre luz y sombra*)

A mi espalda

El que fui vuelve llorando, y no hay manera
de aplacar su pena sola.
El que fui viene llorando: es solo un niño
que no puede con la tarde.

Le diría que se vaya,
que ya no tengo más aquellas láminas
con paisajes, donde una luz de atardecer duraba;
donde pasaba un angel con un aro.

Mas no tengo valor para volverme.
El me toca en el hombro, y se detiene
alelado: no comprende; y llora aún más.
Cómo arreglarme un rostro ya para enfrentarlo.

Y se queda. Y reincide. Y calla luego.
(La luz, final, vacila; sale la brisa; algo tiembla)
Cuando no es más que un niño desvalido
y solo, que no puede con la tarde.

(De *Gestión terrestre*, 1957-1959)

El viento mi vecino

El sol abre la puerta y me pregunta algo
A propósito del camino o acerca de los pájaros

Yo consulto la guía de los cielos aún sin tráfico

La tierra todavía con las huellas frescas
Huellas del paso de la noche de grandes pies un tanto húmedos

El aire es una extensa disponibilidad alto y anchura
Recién limpio el horizonte me rodea
Recién nuevo de hermosuras
Picotean mis sílabas las aves con que salgo
y rozan con sus plumas mis himnos ya futuros

Sin inclinarme a muy determinada iniciativa
No obstante espero un llamado de hojas en suspenso
Hay una cuerda tensa en la que cantan furtivos soplos
Una esperanza en cogollo y una lágrima sin prisas

El día circular en torno desayuna

Buenos días el viento de al lado me saluda
Buenos días un momento

(De *Gestión terrestre*, 1957-1959)

Una tarde rayada de garúas
Recuerdo el viento aquél como un cuchillo
Pero entonces qué gracia era en el tiempo
Que uno no le hace ascos al destino

La recuerdo patente y hoy quien sabe
Por qué es que la memoria la ha traído
Una tarde de invierno como tantas
Pero hoy viene del fondo del olvido

Tantos otoños mismo legua a legua
A descampado invierno y desabrigo
Tal vez de más atrás de espacio y tiempo
Me llegó su humedad su olor su frío.

(De *A eso de la tarde*)

Tuve miedo ante el rocío
Una vez cierta mañana
En cada hoja un ojo
Me miraba

En cada brizna de pasto
Un ojo igual al silencio
Y desde el gris de las piedras
Sentí los ojos del tiempo

Poco después se alejaba
De galope un potro blanco
Apenas dejó sus huellas
Húmedas sobre el campo

Sus cuatro cabos azules
Todo a lo largo del aire
Nada más sólo un relámpago
Pregunté no lo vio nadie

Misterio lo de la tierra
Misterioso lo del cielo
Pregunta que te pregunta
Por ver de correr el miedo

Indagué quedé esperando
Y es el caso que indagaba
Desde antes del relente
Y de muy antes del alba

Me dije acaso lo sepa
Y pues tal vez se me aclare
Cuando pise otro terreno
a la vuelta de la tarde

Al extremo de mi calle
Cuando doble cierta esquina
Bueno entonces lo sabré
Sin que nadie me lo diga

(De *A eso de la tarde*)

La tarde con sus flautas de deshoras
Vuelve y con sus ya muy raleadas plumas
Viene y con su fatiga y su demora
Y llega y se derrumba

Bueno y es tan pesado ay su cansancio
Si remotos sus gestos y ademanes
Pobre y con cierto aire desolado
Triste como se sabe

Digo y que antes sus trenzas extinguidas
No habrá mucho que ver si se le encara
Apenas con su voz desaborida
Dice o no dice nada

La miramos llegar nos dió tal pena
Que era de ver la lástima que daba
Verla volcar de lado la cabeza
Sola por la calzada

La luna le saldrá por sobre el hombro
De entre los senos le saldrá un murciélago
Luego se quedará entre sus escombros
En medio de lo negro

Vendrán a curiosear sin duda estrellas
El silencio la ausencia lo de siempre
La encontrarán tendida en la vereda
Muerta si más no viene

Como desentendida y de otros mundos
Cuando abatido todo a la redonda
Tropezando cayendo dando tumbos
La tarde se desploma

(De *A eso de la tarde*)

Cinco poemas inéditos

de Washington Benavides

Elogio substancial del agua.

El agua. Ahí va, corriendo
peña abajo, sueño arriba.
El vaso maravilloso
de agua fría.
Aquella de la infancia
luego del futbol
o la correría
robando higos
o rojas mandarinas.

El agua. Bajando
la garganta
a grandes tragos.
Mirando el cielo
o no mirando nada
el mentón arriba
y el agua de la vida
bajando en la garganta.

El agua.
Aquella de la fiebre
de muchacho.
Agua deseada como una mujer
o más aún.
A su sola magia
cedía la pesadilla
su corona de espinas
volvía a ser almohada.

El agua.
Y ahora casi de viejo
cierro los ojos, canta.
El agua canta como en una fuente
imita a la calandria
pone venas azules en mis sueños
sensualidades en mi cama
y salgo al patio (que no tengo)
y meto en el aljibe mi cara
mis dos caras (si cuento a la luna, Li Po)
y escucho el sapo de adobe
carraspear su tonada..
El agua estaba en todo
lo bueno de la jornada.
Ahora comprendo por qué
el hombre es casi todo pura agua.
Ah, si lo fuese todo,
cuántas penas ahorrara.

La sombra castellana.

Este mutismo castellano,
esta subterránea fuente
del afecto -tan guardada-,
nos hace parecer, casi
impasibles, casi desterrados,
amigos -solamente- de la
noche oscura que San Juan
amara.

Y no somos así.
El seco viento de Castilla
se bebió nuestras lágrimas
y un puñado de tierra
nos metió por la boca
a cambio de la risa.

Reservado sujeto
que siente para adentro,
introvertida cosa
aproximada al hombre,
no me pidas que sea
explícito en amores.

Como amo a una única
mujer, amo a mi tierra.
Difícilmente pueda
resolver con palabras
(y advierte que es lo único
que tengo, la herramienta
postrera) difícilmente pueda
resolver con palabras o con
gestos, la fuerza de mi amor,
su real valía.
Este mutismo castellano,
esta oscura fuente secreta,
te dice en tosco castellano
que eres mi lámpara serena
mi jazminero del país,
(cuyo perfume nunca aspiro
pero que huele hasta en mis sueños).

Este mutismo castellano
esta oscura fuente secreta
suelta un hilito de ternura
te identifica con mi tierra
con el jazmín de mi país
jazmín y tierra que me esperan
con mi mutismo castellano
y con mi oscura fuente secreta..

Sobre cartas (de amor ?)

"Todas as cartas de amor são
ridículas.

Não seriam cartas de amor se não fossem
ridículas."

Alvaro de Campos.

Yo no sé si ridículas
Pessoa
(eso sí que no sé)
seguramente inútiles,
mercantiles, baratas,
y mucho más baratas
cuanto más literarias.

Cartas de amor.
Se escriben
como quien se santigua
ante una iglesia errada.
Se cumple un rito: escribe
para tu enamorada.
Y uno escribe una carta,
dos cartas, dos mil cartas.

Uno tiene deseos
(además de solapas)
pero debe escribirle
sobre el alma.

Uno sueña sus pechos
pero debe mentarle sus lindos
ojos negros (azules, verdes, etc.)
Yo no sé si ridículas
Pessoa
(no lo sé).
Más bien diría mezquinas
disfraces con palabras
esas cartas.

Venimos revestidos
de prejuicios.
Y claro, tenemos miedo
de abrirnos.

Cuántas hojas nos cubren
el sexo (no la hoja
de parra)
cuántos secos sermones
pesan sobre nosotros
(tu mirada en mi sueño,
hechicero
de la tribu).
Pero no sé si son ridículas.

A veces, uno intenta liberarse,
decir lo que de veras
nos angustia.
Decir lo que de veras
nos fascina.
Pero difícilmente
en un sobre rosado o verde
pálido
o en un sobre de azul comercial
cometeremos -voto falso-
un montón de palabras que renuncien
a la máscara.

Sobre introversiones

Yo recuerdo tu mano
y un anillo
y un cine de provincias
"qué verde era mi valle"

En algún ropero
isabelino
dejé el muchacho aquel.

O en un recodo
del Río Negro
o en la rambla
a la altura de Plaza Gomensoro.

Yo recuerdo
un cuaderno
de Ejercicios de Czerny
una bufanda roja
y el viento que alejaba
carreteles de sueños
en volandas
canciones.

Yo recuerdo
a mi madre
queriendo penetrar
a mi interior blindado.

Yo recuerdo el asalto
(infructuoso)
al castillo
que hubiese enardecido
el corazón furioso
de Bertrán de Born.

Pero tú,
Glyde Aliano,
bien sabías
(por haberlo parido)
con que clase de tipo
tenías que vértelas.
Tú, de paso,
comentabas
como un liviano asunto,
como una cosa ajena,
tu preocupación.

Pero yo,
Glyde Aliano,
(nacido de tu entraña)
sabía muy bien
(el eremita)
con quien tenía que vérmelas.

Y ahora te recuerdo
cantando una habanera
como para decirme:
"vamos, habla.."

Estrategia de arte.

Al golpe bajo, a la acción
de la raposa
que en la noche, roba tu gallinero,
al juicio del eunuco (gran Darío!)
contéstale con obras
levanta nuevos versos
conviértelos
en ladrillos bermejos
en refulgente cal de las paredes
funda una escuela donde será tu único
alumno
pon en tela de juicio (en un harnero)
todo lo que hayas hecho.
Levántate temprano. Matea un poco
y luego
a teclear las sonatas/los sonetos
las canciones antiguas
y
modernas.
A buscar ese tiempo que no llega
(tren perdido en los rieles
del futuro)
A abordar ese tiempo que ha llegado
tren expreso
de locas mercancías.
Al golpe bajo, a la anticrítica,
contéstale
con tu propia crítica: "Esa represa
no está bien construída, don castor;
ese horno-nido es muy chico, don hornero,
y no rinde:
calandria, por favor, dame la nota:
milonga: milongueame."
Al golpe bajo no contestes
con un golpe bajo.
Aunque sea a un taburete
súbete a él
para arrimarte
al sol.

De la lingüística a la literatura. Hacia un concepto de estilo literario

por Alberto Paganini

1. Parece necesario enfatizar que no hay Estilística (o Estilología) sin los fundamentos saussureanos: y que la Estilística comienza y queda fundada en realidad en el momento en que se distingue Lengua *(Langue)* y Habla *(Parole)*, porque, en principio, el estilo es Habla, vale decir, realización individual, efectivización y uso del código lingüístico por un hablante determinado, en determinados actos de hablar, o discursos, o textos. En síntesis: aquí, como en tantos otros temas, hay que entrar por la gran puerta del *Cours* de Ferdinand de Saussure. Uno de esos libros que cada día se leen con más provecho.

Asimismo, la segunda dicotomía del maestro ginebrino, Significante / Significado ha sido decisiva para el posterior desarrollo de la Semiótica Literaria, en cuyo recinto, como es obvio, se halla la Estilística (que nosotros, para evitar equívocos, designaríamos Estilología). No puede haber análisis de texto literario (o de texto..., meramente) que no comience distinguiendo Significante y Significado, toda vez que el texto es Signo, o cadena de signos. O, distinguiendo Expresión y Contenido, si se prefiere la terminología de Hjelmslev. La obra literaria, en su globalidad, y también en sus elementos mínimos, es Signo, y como tal debe ser encarada. Posteriormente, la distinción de Hjelmslev, entre Forma y Sustancia -válida en cada uno de los planos conformadores del Signo- ha demostrado tener pareja importancia, en particular en lo que corresponde al aprovechamiento de la sustancia (fónica) del plano de la Expresión por parte de creadores y estudiosos de Literatura (como ya se había demostrado palmariamente en la monografía del Prof. Eugenio Coseriu *Forma y sustancia de los sonidos del lenguaje.* Montevideo, 1954. Véase Coseriu 1962: 115-234.). La antigua y fecunda intuición de la oralidad esencial de la poesía cobra en el trabajo del maestro de Tubinga un planteamiento singularmente técnico y seductor.

La dicotomía Diacronía / Sincronía tampoco debe ser olvidada en el cuadro, tan coherente y sistemático, de Saussure, aunque el interés que por la Sincronía exhibe la Lingüística actual ha eclipsado a los estudios históricos. No sólo en Lingüística sino también en Literatura, aun en nuestro ambiente, es dable advertir este fenómeno. El enfoque historicista, el estudio por generaciones literarias, comienza a ceder posiciones.

Por último, la dicotomía Paradigma / Sintagma es una de las más productivas en cualquier enfoque estructuralista, de tal modo que todo ensayo de Teoría Literaria o Poética debe ser, a poco andar, un intento de inferir, desde los textos, un código o paradigma de literariedad: código de una obra o de un autor; código de un género o sub-género; código de toda una época o período literario - lo cual ya es ambición en apariencia desmedida, y, sin embargo, necesaria en cuanto meta de investigación.

2. La teoría implícita en el *Cours* del ginebrino puede mostrarse, a primera vista, como un conjunto de ideas y de métodos algo descarnados, y bien distantes, no ya de la vida esplendorosa del texto literario, sino también de cualquier *acto* lingüístico. Saussure, es obvio, no estudió el hablar, en todas sus dimensiones y determinaciones; sólo teorizó sobre el código de las lenguas - aunque sus investigaciones hayan sido decisivas y hayan abierto ese cauce por el que todos debemos transitar.

Era necesario un lingüista que advirtiese las limitaciones materiales del *Cours* (Saussure falleció joven aún, ni siquiera tuvo tiempo de publicar su obra, y, por lo demás, no ha dejado de ser un personaje enigmático); era necesario un lingüista que se lanzara tras las huellas del maestro, o, al menos, que completase o desarrollase lo que en el *Cours* apenas se entrevé. Continuación de una obra, sin mengua de independencia filosófica y científica. Ese ha sido Karl Bühler, a quien de alguna manera queremos aproximar a Saussure.

La obra de Bühler es una teoría, no del Código, sino del acto de hablar. Del acto de hablar, que es acto de generación de textos. Sólo una teoría del acto de hablar - como si ello fuera poco-; una teoría de la *Parole*, con lo cual ya estamos más cerca - mucho más de lo que se piensa- de nuestro centro de interés: el texto. Porque el Signo, en que consiste la obra poética, debe ser estudiado no sólo en cuanto pieza de un paradigma, situado en un sistema de relaciones precisamente paradigmáticas, e integrante potencial de un sintagma.

El Signo vive en el acto real y efectivo de un discurso. El texto, o discurso (establezcamos definitivamente esta sinonimia) es un sis-

tema de fuerzas concretas, se da en un acto particular e incanjeable de comunicación. Al diagramado de este acto de comunicación tiende el esfuerzo, sin duda abstractivo, de Karl Bühler.

Por un lado, los signos representan o simbolizan objetos, o referentes, o denotados. Cierto que las palabras, en cuanto signos de determinado nivel, recubren un concepto, una virtualidad mental. Pero en el acto de hablar se produce una orientación del signo (conceptual) hacia el ámbito de los objetos. Puntualiza el Prof. Coseriu: *"Es necesario dirigir los signos respectivos hacia los objetos, transformando la designación potencial en designación real (o denotación)."* (1962: 294).

Por cierto que la palabra no sólo denota sino que, también, evoca (aun por simple semejanza fónica entre palabras - o significantes-; aunque no exista una relación significativa. Precisamente, es éste el valor de la rima y de las aliteraciones). Recuérdese a Garcilaso: "En el silencio sólo se escuchaba - un susurro de abejas que sonaba".

La armonía imitativa, simbolismo fónico o evocación icástica (establezcamos, una vez más, sinonimias) están en el mismo plano que la onomatopeya, y tienden a acortar la arbitrariedad e inmotivación del signo, de modo tal que el signo se aproxime a la cosa, que no sólo la re-presente (más allá de su contexto existencial inmediato) sino que, de alguna manera, haya *un parecido,* una relación intrínseca entre signo y cosa. Así en los versos de Omar Khayyan que cita Coseriu (1962: 206), refiriéndose a la coincidencia sustancial de la palabra "ku", en persa (que significa ¿dónde?) con la onomatopeya que imita la voz del cuclillo, el ave que se posa sobre las ruinas del palacio y pregunta por los antiguos reyes ("Ku, ku, ku -¿dónde? ¿dónde? ¿dónde? están los reyes que aquí vivían?"). En resumen: los signos no sólo simbolizan ideas o conceptos, sino que señalan objetos (englobados bajo dichos conceptos), y, aún, intentan *reproducir* el objeto con tanta fidelidad o plasticidad como lo permita la sustancia material con que están hechos esos signos.

Este tipo de fenómeno ha probado ser decisivo en todo análisis estilístico de un texto, haciendo de ese poder evocativo de la palabra (en la especie: de su significante) uno de los rasgos de la poesía, frente al lenguaje mucho más aséptico de la ciencia o de la filosofía.

Si una punta del conocido esquema bühleriano toca al mundo de los objetos (conceptualizables, es cierto), otra toca al oyente, interlocutor o receptor del mensaje. Pues el signo es generado o

emitido para actuar sobre el interlocutor, para obtener de él determinadas conductas, el hacer o el no hacer algo. El lenguaje tiene esa finalidad pragmática ("conativa", dice Jakobson), tan característica de ciertas especies o géneros literarios. De la Oratoria, por ejemplo.

Finalmente, la relación del signo que más ha trabajado la Estilística, es la relación entre signo y hablante o emisor.

La palabra puede, por este lado, ser *síntoma* de quien la dice, sin perjuicio de sus valores referenciales o apelativos (conativos). La palabra "dice" algo, también, de quien la usa, y, en particular, ciertos elementos o valores fónicos que rodean a la palabra efectivamente incorporada al discurso: todos los estudios sobre entonación, arte y técnica de la elocución, artes declamatorias y aun dramáticas, tienen cabida aquí, y es oportuno recordar la anécdota, debida a Roman Jakobson, sobre el antiguo discípulo de Stanislavskij, a quien su maestro ordenó produjera cuarenta mensajes diferentes con las palabras "Esta noche". *"Redactó una lista de cuarenta situaciones emocionales y luego profirió la expresión susodicha de acuerdo con cada una de estas situaciones; el público tenía que distinguirlas sólo a partir de los cambios de configuración sonora de estas dos palabras"* (Jakobson 1975: 354-5). La experiencia fue exitosa: quiere decir que, aun sin variar el contenido nocional y referencial del mensaje, las posibilidades expresivas de los elementos acompañantes (entonación; intensidad o volumen de la voz; cantidad silábica - si ésta no tiene valor diacrítico, es decir distintivo-nocional-; refuerzos articulatorios de variada índole; velocidad de la elocución o emisión; etc., etc.) han sido suficientes para vehicular diversos estados del ánimo del emisor del mensaje; y lo que es más interesante: dichos mensajes "emotivos", como subraya Jakobson, fueron descodificados correctamente por los oyentes.

3. Todo esto implica que, luego de Saussure y su semiótica o semiología estrictamente lingüística (o sea, relativa a la *Langue*), los estudios posteriores comienzan a ser, en cambio, estudios de la lengua actuada en actos de hablar. Al menos, la teoría del acto de hablar supone un examen exhaustivo del material fáctico correspondiente. Y el acto de hablar es el acto generador del texto, o, simplificando un tanto los términos, es, lisa y llanamente, texto. Por este camino ya no estamos lejos de las puertas de la semiótica textual. Que, por otra parte, el tradicionalismo pre-saussureano

conocía harto bien, aunque con confusiones y faltas de consecuencia.

A partir de este instante, el discurso o texto se va convirtiendo, insensiblemente, en objeto de estudio preferente.

Y estudiar el texto es estudiarlo en la perspectiva del hablante, en la perspectiva del Autor. Sin perjuicio de otras funciones.

Es aquí donde se sitúan las investigaciones de Charles Bally, discípulo de Ferdinand de Saussure, y editor, junto a Albert Sechehaye, del *Curso de Lingüística General*, en 1916. Sin embargo los estudios del discípulo ven la luz antes que la obra, póstuma, del maestro. El *Traité de Stylistique française* es de los primeros años del siglo.

Entendámonos bien. A Charles Bally no le interesa la Textología, y mucho menos le interesan los textos literarios, frente a los cuales parece experimentar una curiosa aversión (o, cuando menos, no los cree un corpus apropiado para la Lingüística que a él le interesa desarrollar). Pero algunas de las pautas de la Estilística de Bally (Estilística de la Lengua: éste es el rótulo con que habitualmente se la denomina) son insoslayables para el análisis particular de los textos, que sólo puede llevarse adelante si se aplica la premisa estampada en el pórtico mismo del *Traité*: *"La Estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo; es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad* [que, en rigor son siempre individuales, como propios de un hablante determinado] *por el lenguaje; y, asimismo, la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad"* (Bally 1951: 20). El estudioso de Estilística (o estilólogo) que descuidase o ignorase este punto de partida estaría, de antemano, condenado al fracaso. Aun en las meras glosas de textos, los hechos de sensibilidad y de expresividad están a la orden del día -en rigor, las tales glosas no existirían si no fuera de ese modo, aunque los hechos manejados por los glosadores son, más bien, hechos de receptividad y no sólo de expresividad.

Por otro lado, aun los lingüistas, de suyo confinados en el estudio del código, o en el estudio de hechos y valores codificables, tienen clara conciencia de los niveles en que se concreta el estudio del lenguaje: en el nivel máximo de abstracción, donde residen las oposiciones funcionales o distintivas, meramente diacríticas; en el nivel de la *norma*, que es realización promedial del sistema (de

algunas, de ningún modo de todas, las posibilidades funcionales del sistema); en el nivel del *discurso*, donde precisamente se localizan los hechos de uso inmediato, los hechos de sensibilidad y expresividad (y receptividad, por ende), los hechos de estilo. Pero, aun en la *norma* hay *"variantes con valor expresivo-afectivo"* (Coseriu 1962: 105), y aquí la Estilística es ciencia de la norma, aunque no exactamente Estilística de la Lengua. Pero, donde debe buscarse la *"originalidad expresiva individual"* es en los textos (y esto ya resulta obvio). Y este enfoque es el que da pie a la otra vertiente de la asignatura, la Estilística del Habla, desarrollada preferentemente por Karl Vossler, mientras que la Estilística de la Lengua es obra de Charles Bally.

La materia expresivo-afectiva es el objeto propio de toda Estilística. Si se trata de la Estilística encarada a la manera de Bally, se intentará la codificación de dichos elementos, que constituyen un acervo de que dispone el hablante, o, como dice con acierto F. Lázaro Carreter (1971: 173): *"Trata de precisar* (esta disciplina) *los diversos matices que una lengua pone al servicio de los hablantes para que expresen sus estados afectivos"*. Y si se trata de la Estilística del Habla (o Estilística Literaria) *"se intenta precisar la peculiaridad expresiva de una obra"* (loc. cit.).

En resumen: el gran aporte de Bally radicó en la indagación de valores afectivos ("en la medida en que éstos están codificados" - escribe Mounin 1979: 70). Valores afectivos de las unidades de lengua. Mucho menos, sus valores conceptuales.

Pero ¿cuáles son esos valores afectivos? Un inventario de ellos sería tarea de romanos..., porque *todo* en la lengua puede ser material sensible a la afectividad, sustancia fácilmente impregnable por contenidos afectivos. La lengua es un instrumento, y, como tal, es manejable no sólo para la mera significación conceptual y la mera referencia a los objetos que caen bajo la definición o *intensión* de dichos conceptos, sino también como instrumento con que patentizar la subjetividad del hablante: como función expresiva.

Si es que debemos ser prolijos, recordemos los medios fonéticos y aun fonológicos que en la lengua aparecen cargados de afectividad, y muy particularmente los medios suprasegmentales: entonación; hechos de énfasis o relieve fónico; silencios intencionales; etc., etc. Pero, encarada la lengua también desde el otro plano, el semántico, o, más exactamente, desde el plano léxico-semántico, la Estilística muestra un campo amplísimo de investigación ¿Por qué determinado hablante ha preferido una palabra mejor que otra?

¿Por qué se constata en un texto un vocablo que pertenece a otro nivel lingüístico que no es el que mayoritariamente se registra en dicho texto? ¿Por qué tales o cuales diminutivos, como los que Amado Alonso ha estudiado con tanta fineza?.

Y, tal vez, sea la Sintaxis la disciplina más propicia para las investigaciones de esta índole, vista especialmente la flexibilidad de las reglas combinatorias del español. El concepto tradicional de *hipérbaton* puede ser aquí revalorizado, y, en general, todas las llamadas *figuras de sintaxis*. Cuánto puede expresar una elipsis, aun un simple anacoluto. Hasta las agramaticalidades pueden servir, plásticamente, a propósitos expresivos. Superando cierto criterio de corrección, tan estéril como aherrojante. Ni hablar de la concordancia "ad sensum"; ni del uso, variadamente "figurado" de tiempos y modos de la conjugación, en cuyo capítulo el gran Andrés Bello supo sentar las bases mismas de nuestra Estilística, como muy bien lo ha recordado Dámaso Alonso (1952:591), quien, en pintoresca expresión, escribe: *"El afecto ha sometido al cuadro fundamental del verbo a un verdadero huracán"*.

4. Pero no debemos descuidar a la Estilística de la Lengua, quien no sólo ha demostrado su autonomía de enfoque, sino su propia vitalidad, tomando nuevos rumbos. Basta recordar que sus logros investigativos han contribuido con eficacia a una especie de teoría general de la variabilidad lingüística (si esta expresión no resulta demasiado pomposa). El hecho, cierto y escueto, radica en que la lengua no es una sola, ni está monolíticamente unificada, sino que se divide y subdivide toda vez que se la enfoca de cerca y se abandonan ciertos simplismos metodológicos o didácticos. Este fenómeno es perceptible aun en las grandes lenguas de cultura, sobre las que el influjo de los medios de comunicación, la enseñanza y las academias podrían hacer suponer una fijación y cristalización definitivas. Cuanto más observamos los fenómenos de variabilidad lingüística, más nos convencemos que la lengua *(Langue)* no es sino una abstracción, un presupuesto o ficción metodológica, y no una realidad. La *realidad* está en el acto de hablar, en el discurso, infinitamente creativo (el cual utiliza, desde luego, ciertas pautas históricas dadas, cierto material tradicional, al cual llamamos "lengua"). Pero el discurso es *enérgeia* -según la genial intuición de Humboldt- y, en cuanto tal, hace y deshace la técnica histórica en que se basa. Pero esta afirmación, creemos, es en general válida para todas las técnicas que el hombre desarrolla y utiliza. En cuanto al lenguaje, recordaba el maestro de Tubinga

(1962: 99) justamente estas concepciones de Humboldt y de Croce, de tal modo que *"no aprendemos una lengua, sino que aprendemos a crear en una lengua"*. Y si la actividad lingüística está dotada de tal dinamismo y creatividad ¿cómo puede extrañarnos que la lengua se subdivida y varíe, más allá del rígido esquematismo de las clasificaciones escolásticas, y varíe para canalizar de preferencia el mundo de la afectividad y de la emoción?.

La lingüística Estructural, que tantas cosas geniales nos ha dado de la mano de Saussure, de Hjelmslev, de Trubetzkoy, de Jakobson, de Martinet, tiene que habérselas también con esta variedad, y su enfoque ha consistido en estudiar una lengua unificada, una *lengua funcional*, como la denomina Coseriu (1981: 308), pero con el complemento insoslayable de la variabilidad geográfica, social, y sobre todo, la variabilidad por el uso (estilos de lengua o *variedades diafásicas*).

Pero, más allá de todo esto, los hechos de variedad y diversidad no estarían considerados suficientemente, si no atendiéramos en ese tal vez abigarrado cuadro, a las modalidades peculiares y propias de *cada hablante* o usuario de la lengua. La lengua se multiplica en el uso que cada hablante le impone para comunicar sus propias vivencias, y en la particular situación en que cada hablante se encuentra.

Si la lengua no es más que un código, un sistema abstracto de distinciones funcionales, un sistema de isoglosas, el Habla *(Parole)* es, en cambio, realización siempre personal y particular, teñida del subjetivismo de quien se expresa, afincada en coordenadas irrepetibles e incanjeables. De modo que corresponde, entonces, pasar a los particularismos del uso, que, ciertamente, son infinitos, como infinitos pueden ser los usuarios de la lengua, y sus contenidos de conciencia, intelectivos y afectivos. En este plano se levantará el edificio de los estudios estilológicos. Y el concepto mismo de *estilo* puede confundirse -y no sería una confusión desdichada- con el concepto de *uso*.

Cierto que la tendencia a la diversidad y variedad se halla contrapesada o frenada por la tendencia a la uniformización; y en medio de la dispersión posible, algunas variedades adquirirán cierta estima y preferencia, y se impondrán como modelos *normales*. Es oportuna aquí la cita de Cosseriu (1962:86): *"Se comprueba que entre las variantes admitidas por el sistema, tanto desde el punto de vista significativo como desde el punto de vista formal, una suele ser la normal, mientras que las demás, o resultan anor-*

males o tienen un determinado valor estilístico". Y más adelante (88) agrega: *"Es evidente que no todas las asociaciones posibles en el sistema (por el lado del contenido o por el lado de la forma) se dan también en la norma: considérese que la labor creativa y en particular, la labor poética, consiste en gran parte en descubrir cada vez nuevas asociaciones significativas (imágenes) o formales (rima, asonancia, aliteración, armonía imitativa, etc.) posibles en el sistema (es decir, virtualmente existentes) pero inéditas en la norma".* De modo que ésta es la encrucijada en que se dan cita (armoniosamente) las dos tendencias aludidas: la tendencia a la "normalización" de ciertas posibilidades que el uso mayoritario impone y sanciona (con la discreta tiranía de una moda...), y la tendencia al descubrimiento y aprovechamiento (personalísimos) de otras posibilidades que el sistema ampara o recubre, pero que el uso mayoritario había dejado en ese estado de ineditez al que alude el autor.

Por tanto, los conceptos de Norma (como uso mayoritario o preferido) y de Estilo (como uso individual, particularísimo) muestran ser conceptos interdependientes: el estilo puede definirse con respecto a la norma, y viceversa.

La *"originalidad expresiva individual"* (estilo) tiende a definirse como un apartamiento de la norma *("formas sociales determinadas y más o menos constantes").* Concluye el maestro de Montevideo y de Tubinga: *"La labor espiritual del individuo hablante consiste, justamente, en la aplicación original del sistema, dentro y fuera* (y por qué no, en contra) *de lo permitido por la norma."* O, para decirlo aun con mayor franqueza y riesgo: *"Los grandes creadores de lengua* (...) *rompen conscientemente la norma y* (...) *utilizan y realizan en el grado más alto las posibilidades del sistema"* (1962: 96-99).

Se llega así, en conclusión, al concepto de *Estilística del hablar;* dicha Estilística estudia: *"el valor particular que cualquier elemento de la lengua puede adquirir en un texto, como originalidad expresiva individual..."* (ibidem).

5. Según todo lo antedicho, nos creemos autorizados a deducir dos posibles conceptos de estilo, relacionados ambos con el concepto de Norma, tal como éste se expuso en 1952, en la monografía *Sistema, Norma y Habla* (recogida en el insoslayable volumen *Teoría del Lenguaje y Lingüística General* (1962), y tal como surge de la anterior reseña.

Nos valdremos aquí de una ilustración, ajustada a nuestro modesto

didactismo, no sin recordar que nuestro Profesor ha ejemplificado por su cuenta el concepto de norma, afirmando que *"es algo como el gusto de la época en el arte"* (ibídem).

En materia de hábitos y costumbres vestimentarias, debe recordarse que el atuendo que una persona utiliza, por razones de abrigo, decoro y comodidad, es, también un "lenguaje" o, si se prefiere una semiótica. En dicho lenguaje, la Moda (cf. Roland Barthes, *Sistema de la Moda,* autor de quien ha dicho con algo de malicia Guillermo de Torre que era "un lingüista extraviado en la Literatura") viene a ser una especie de Norma, un uso entre muchos posibles, que se impone en el seno de una comunidad, en determinado momento. Una persona (pensemos en una dama, así el ejemplo no será tan ingrato) puede vestirse muy diversamente, y de esa manera satisfacer perentorias necesidades de abrigo y gusto estético (y aun de promoción personal ...). La moda consiste en la sanción, y casi canonización, de una posibilidad, frente a otras, que quedan descartadas o relegadas, y como ausentadas de prestigio. Ahora bien: es posible que una dama, para singularizarse, o por otras razones, resuelva enfrentar a la moda, ataviarse de una *manera distinta* discrepar, encubierta o abiertamente. Es un acto de desafío, en el cual se puede tener éxito o no. El éxito será un hecho de "estilo indumentario", que si llega a ser imitado, puede, a su vez, transformarse en una *nueva* moda.

La segunda posibilidad es la de quien se ciñe estrictamente a los dictados indumentarios, se viste como manda el Figurín..., y acata todo aquello que el figurín (imagen normativa, codificación normal) establece y prescribe. Aun así, no hay figurín, ni tirano de la moda, ni esnobista *a la page* que pueda preverlo todo, regularizarlo todo. Y habrá quien, ciertamente, añadiendo o eligiendo (o descartando) un accesorio indumentario, v. gr., imponga un sesgo personal que, sin desautorizar al código, contraste y se destaque sobre el fondo -que tiende a estereotiparse - de lo estatuído, de lo impuesto.

El estilo (literario ..., ahora) es esa marca personalísima que viene a llenar un vacío o laguna de la codificación, de la Norma. El estilo es, también, un acto de desobediencia y de rebeldía: la soberbia actitud contestataria de quien resuelve hacer algo distinto de lo que se manda.

6. Pero falta en nuestra ilustración, tan obviamente didáctica, añadir un último elemento indispensable, y es -nada menos- que la calificación estética del fenómeno "apartamiento de la Norma" o variante individual no-prevista.

Una dama resuelve desconocer lo codificado por la moda, y

adoptar un estilo indumentario *propio* (valga la redundancia implícita en el adjetivo, ya que no puede haber estilo "ajeno"). Es necesario para que, verdaderamente, ese acto de ruptura merezca denominación de "estilo", que la singularidad y desviación con respecto a la norma impuesta y aceptada en la comunidad sea estéticamente calificable, y calificable con una nota positiva. Porque, por desgracia, de la elegancia y belleza al simple... adefesio, no hay más que un paso.

En este sentido vale aquí una afirmación de Georges Mounin (1979: 70), donde comentando, y sin duda criticando a Guiraud, establece que *"ni la elaboración ni las desviaciones de un mensaje han de poseer* [por sí mismas] *necesarias cualidades estéticas, y el problema básico de una estilística literaria consiste en aislar los rasgos que desempeñan una función estética en el texto".*

Más abajo, en el mismo pasaje, al definir el concepto, Mounin manifiesta que *"Estilo es configuración particular de rasgos lingüísticos que se percibe como característica de un texto o de un conjunto de textos, y como poseedora de cualidades estéticas".*

No agregaremos ni quitaremos una coma a esta definición - extremadamente concentrada, es cierto, pero extremadamente fértil, y, según hemos podido comprobar, extremadamente polemizable (por quienes han nacido, y viven aún, desprovistos de la aptitud necesaria para captar lo bello).

He ahí, con llaneza didascálica, el concepto básico de nuestra asignatura.

Conviene ahora destacar o comentar lo siguiente:

a) el estilo es un fenómeno textual, un hecho que se percibe en ese nivel lingüístico, y no en otros;

b) el estilo es un conjunto de "rasgos lingüísticos", es decir, de hechos estrictamente, técnicamente idiomáticos. El estilo *no* es la categoría cuasi metafísica que uno intenta vanamente aprehender si se escucha (¿con qué provecho?) a ciertos glosadores literarios. El estilo es algo tan concreto como el texto mismo, en cuanto hecho y dimensión lingüística, y, por ende, debe ser enfocado y tratado con la óptica y las técnicas de trabajo de la ciencia lingüística, al punto que hemos de afirmar aquí que la Estilística es una rama de la Lingüística. Rama o tronco. Recordemos a nuestro Profesor:

La estilística de los textos (o "del habla") será para esta corriente [el Idealismo lingüístico] *la disciplina primaria y central de toda la lingüística"* (1981: 105).

Y aunque nos preciamos de haber superado el positivismo que tiñó, a veces de manera sutil, pero indeleble, toda nuestra cultura,

entendemos que la Estilística debe de tener algo de ciencia positiva, y no incurrir en el fácil alejandrinismo al uso.

c) el estilo es configuración de rasgos, vale decir, las unidades estilísticas no son simples e incomplejas, sino lo contrario. Oportuno es citar aquí a Rodríguez Adrados (1969: 637: *"Una unidad de estilo es una figura (Gestalt) en que el todo es más que la suma de las partes y determina la interpretación de éstas* (...) *Lo verdaderamente característico del estilo es un grado de unificación superior al ordinario y la superación de las unidades gramaticales hasta darles un valor especial o fundirlas en unidades no gramaticales, es decir, estilísticas. Mallarmé tuvo una intuición de esto al hablar de "le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total ").*

Precisamente, al darse en el plano textual, los hechos estilísticos implican la síntesis (viviente, es cierto) de todos los demás planos que la ciencia lingüística postula: el plano de la oración gramatical; el plano del morfema; el plano del fonema. Pero oración (que no se confunde con el texto),-morfema y fonema son, en cierto modo, hallazgos o creaciones del análisis (científico); la única realidad "inmediata" es el texto.

d) en cuanto *configuración característica,* el estilo entra en el amplio cuadro de lo variado, lo distinto, lo personal, lo irreductible. De ahí que sea tan difícil en Estilología dar leyes, porque las leyes suponen recurrencia y regularidad de los fenómenos, y aquí, por definición, estamos frente a lo no-recurrente, a lo que escapa no sólo a la norma sino también a la previsión. Dámaso Alonso ha expresado con mucho acierto este hecho, al decir que el estilo es *"el signo en cuanto único"* (1952: 482). El hecho estilístico es singular y único: es individuo.

Por tanto: la tarea del estilólogo será, básicamente, descriptiva. Primero, detectar el hecho estilístico, luego, *mostrarlo.* Aunque este servicio del estilólogo bien pueda ser redundante y meramente amplificador: lo que es "estilo" se percibe por sí mismo, y no precisa ayudas. (Y si no se percibe, las ayudas huelgan!). Los hechos estilísticos son intrínsecamente perceptibles para el lector o espectador dotado, y con información suficiente. El estilo es, en gran parte, categoría intuitiva. De donde conviene recordar siempre el refrán: "Lo que natura no da...".

e) el estilo es dimensión de belleza. No se trata, meramente, de *"poseer cualidades estéticas",* como si esto fuera algo sobreañadido, sino, como aclara Georges Mounin, en pasaje citado, *"desempeñar una función estética en el texto".* Más radicalmente, creemos que estilo es estética. Y, por supuesto, que estilo es poesía.

Y con estos asertos, va de suyo que nuestra asignatura parece abdicar de sus fueros autonómicos, y allegarse hasta los umbrales de la Ciencia Estética, e intentar pasar.

Cuando menos, nos parece imposible hacer o estudiar estilística si no hay una determinada receptividad ante lo bello, si quien pretende hacer estilología es insensible ante esa dimensión y concreción de un ideal de belleza, en lo cual radica el texto literario o poético. Y si se pretende que la competencia lingüística del poeta no es distinta de la del hablante promedio. Ya Dámaso Alonso nos había puesto en guardia contra quienes afirman *"que tiene interés (estilístico) lo que diga el primer pelafustán, no lo que hayan dicho Shakespeare, Cervantes, Rabelais, etc."* (op. cit.: 585). Lo cual, de ningún modo, excomulga al gran Charles Bally.

Estilo y estética. Estilo y poesía. He aquí dos asimilaciones, dos sinonimias que conviene promocionar debidamente. Más aún: estética y poesía. Y lengua y poesía. Sin olvidar nunca el título de Croce: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general.*

7. Definido en términos lingüísticos el concepto de estilo, y propuesta la calificación estética intrínseca de los hechos de estilo, se ha destacado, asimismo, la índole textual del estilo.

En cuanto estética, esos hechos de estilo están reclamando un tratamiento metodológico condigno. La sola Lingüística (General o Particular), despojada de su perspectiva interdisciplinaria, no parece ciencia totalmente idónea (y menos si es la ciencia de algunos capilleres al uso). La aludida calificación estética nos lleva mucho más lejos. Recuérdense, mientras tanto, las prevenciones (¿por qué no prejuicios?) de Ch. Bally, cuando excluía de su estilística el estudio del habla de un escritor, o sea, de un individuo que hace un uso deliberadamente estético (según dice este autor) de la lengua. Pero, apréciense, como necesario antídoto, las refutaciones de Dámaso Alonso (op. cit.: 583-595).

En cuanto a la ubicación o situación textual del estilo, debe afinarse algo más el concepto: el texto o discurso no es el mero lugar del estilo, el ámbito donde puede constatarse dicho fenómeno, sino algo más. El discurso es, en sí mismo, estilo. No hay nada en el texto que escape al estilo, nada que no sea sustancia estilística. El texto, en su globalidad y unidad, es estilo.

El texto constituye, como se ha dicho, el único objeto lingüístico inmediato. Otros planos, otros hechos, se postulan como meras unidades analíticas: la oración, el morfema, el fonema, los rasgos fonológicos. Suponen estas unidades una actividad investigativa y hasta un *parti-pris* epistemológico. Nos sitúan más allá de la actividad de hablar en cuanto tal, y nos colocan en la actitud particular

de observar, analizar, investigar lo hablado. El propio Croce, citado por de Mauro, había escrito: *"La lingua non e altro che un 'ens rationis', foggiato dai grammatici* (....); *sola realtá sono gli individui che parlano e creano incessantemente parole e linguaggio* (Tullio de Mauro 1981: 399).

Aun sin apartarnos de la ciencia lingüística, la concepción del estilo como *"originalidad expresiva individual"*, como *"enérgeia"*, como creatividad en y por el lenguaje, nos exige una actitud muy singular que, sin negar los fueros del estructuralismo (como ciencia del *código*), nos debe llevar a superar (no a negar) esta escuela. A superarla en arás de una comprensión más rica de los hechos del lenguaje. No todo en el lenguaje puede explicarse por el código del que el hablante dispone para expresarse. Como se ha señalado reiteradas veces, el hablante usa el código, y, en cierta medida, al actualizar y rebasar sus posibilidades, lo crea nuevamente, lo trasciende.

Para concluir. Recordemos cómo el maestro de Montevideo y Tubinga define el concepto de creatividad, apoyándose en las ideas aristotélicas y humboldtianas. *"Todo acto de hablar es, en alguna medida, un acto creador (...); una lengua no es una cosa hecha, un producto estático, sino un conjunto de modos de hacer, un sistema de producción que* (...) *sólo en parte se presenta como ya realizado* (...); *la técnica lingüística es esencialmente un sistema para la creación de hechos nuevos, no simplemente para la repetición de lo ya hecho en la lengua históricamente realizada* (...); *la descripción de una lengua debe presentar la lengua misma como sistema para crear, como sistema de producción, no simplemente como producto"* (Coseriu 1977: 21-23). Y más adelante, de manera más diáfana aún: *"El español, por ejemplo, no debe entenderse simplemente como un sistema ya hecho y estático de significados y expresiones, puesto que tiene al mismo tiempo una dimensión futura: es también, e incluso en primer lugar, un sistema dinámico para seguir produciendo significados y expresiones* (...). *Todo acto de hablar contiene algo de inédito, algo que no se ha dicho nunca antes"* (idem: 46-7).

A esta incesante creatividad, en y por el lenguaje; a ese resultado inédito que cada nuevo acto de hablar produce; a eso que no se había dicho antes y que, en rigor, no se repetirá nunca, hemos de llamarlo *Estilo*. Para hacer de este simple vocablo un verdadero *término*, dotado de la propiedad y de la inequivocidad que la ciencia exige.

Referencia bibliográfica:

Alonso, D. 1952: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Gredos. Madrid.

Bally, Ch. 1951: *Traité de Stylistique française.* Klincksieck. Paris.

Coseriu, E. 1962: *Teoría del Lenguaje y Lingüística General. Gredos. Madrid.*

1977: *El hombre y su lenguaje.* Gredos. Madrid.

1981: *Lecciones de Lingüística General.* Gredos. Madrid.

de Mauro, T. 1981: *Cours de Linguistique Générale de F. de Saussure.* (Edición crítica). Payot. Paris.

Jakobson, R. 1975: *Ensayos de Lingüística General.* Seix Barral. Barcelona.

Lázaro Carreter, F. 1971: *Diccionario de términos filológicos.* Gredos. Madrid.

Mounin, G. 1979: *Diccionario de Lingüística.* Labor. Barcelona.

Rodríguez Adrados, F. 1969: *Lingüística Estructural.* Gredos. Madrid.

El deporte o la negación del juego

por Daniel Vidart

"¿Cuál es el fenómeno mediante el cual se anuncia en el salvaje la iniciación de la humanidad? Por lejos que llevemos nuestras miradas en la historia ese fenómeno es siempre semejante en todos los pueblos que se han emancipado de la servidumbre del estado bestial: el gusto por las apariencias, la inclinación al adorno y al juego"
Schiller. *Cartas sobre la educación estética del hombre*

El juego es un componente básico de la cultura cuya significación no ha sido lo suficientemente privilegiada como reclama su importancia antropológica.

Fue Schiller, sin duda, quien supo ver en la gratuidad, la libertad y el lujo espiritual del juego el acento definitorio de la condición humana. (1)

Pero en el siglo XIX las ideas evolucionistas, cuyos aciertos en los campos biológico y sociológico fueron innegables, hicieron del juego una actividad compartida por los animales y los hombres, lo cual no es social ni culturalmente correcto. (2) En efecto, el juego humano está radicado en la esfera del *nomos*, de la convención; el mal llamado juego de los animales, que es retozo del cuerpo y adiestramiento de los trofismos, no va más allá de la esfera de la *physis*, de la pura naturaleza, y así lo vió Condillac muy claramente. (3)

Existen muchas definiciones de lo que es juego, y todas, con algunas adiciones o ajustes, repiten lo que en su época expresara Kant: "*el juego es una actividad placentera por su propia naturale-*

za, lo que dispensa la necesidad de una expresa finalidad". (4) Del mismo modo ha dicho una enciclopedia filosófica dirigida por Kuypers: "(El juego)...*es el nombre genérico de una serie de actividades diversas que tienen de común el ubicarse fuera de la vida seria. Se puede comparar el dominio del juego a una especie de reserva natural, no cultivada, que queda al margen de la economía nacional. La actividad puesta en acción por el juego no tiene un fin exterior al propio juego; es un fin en sí misma. Se puede, sin embargo, practicar el juego con gran seriedad, como se observa en los niños y también en los adultos; pero ello no quita que el juego forme un mundo cerrado. Hay en el juego cierta libertad respecto de las necesidades de la vida ordinaria; tiene carácter espontáneo y si no es ejercido libremente no es juego".* (5)

En el mismo sentido, señalando los caracteres de libertad y espontaneidad, aunque sin distinguir entre el *ludus* o juego reglado y la *paidia* o juego librado a la espontaneidad o a la invención de las normas, insisten un autor francés y otro holandés. El francés, muy expresivamente, escribe: "*El juego se nos aparece como una actividad que se ejerce fuera del constreñimiento de la realidad y que crea, según los intereses y el nivel mental del sujeto, los temas y los objetos necesarios para su ejercicio. El juego-acción, al igual que el juego-ensueño-si bien el juego es una mezcla de acción y ensoñación- realizan el ensueño por la acción al par que idealizan la acción mediante el ensueño. El juego hace presa en las cosas y se evade de las cosas. Se apodera del mundo y crea otro mundo".* (6). Por su parte, el holandés, en un estudio ya clásico afirma: " *El juego es una acción o actividad voluntaria, cumplida dentro de ciertos límites de tiempo y lugar, de acuerdo con una regla libremente consentida pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí misma, acompañada por un sentimiento de tensión y júbilo, y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida real".* (7).

No es necesario seguir con las definiciones para comprender que el juego constituye una eminente expresión de la sociedad humana en tanto que típica actividad simbólica pero que, a diferencia de otras, trascendentes o amparadas por un nimbo retórico, no apunta a ningún objetivo práctico y se agota en sí misma.

No es un divertículo del ocio ni la antesala de la fiesta, aunque colinde con ambas dimensiones de disponibilidad del espíritu. *Iocus* en latín significaba broma, chiste, chanza, gracia, juego de

palabras. Los *ioci* designaron luego las distracciones, las diversiones que apartan de las rutinas del diario vivir, los pasatiempos, en suma.

Y es en este marco donde deben formularse las preguntas acerca del deporte. ¿Pertenece el deporte al área técnica y anímica del juego? ¿O entre juego y deporte existe un ancho foso social y cultural que los psicólogos, sociólogos y filósofos han salvado con un puente de equívocos y denominaciones fraudulentas a los efectos de homologarlos?.

El deporte, según un autor francés, no ampara una actividad unívoca sino por lo menos tres, a saber: 1º, una actividad libre y no lucrativa realizada al aire libre, aclarando que la libertad que alude debe entenderse en el "*sentido individual y social*", lo cual no aclara nada por otra parte. Los ejemplos que ofrece son el campamentismo, la navegación a vela y el tenis. El campamentismo, a mi juicio, no es un deporte en el sentido estricto; la navegación a vela, practicada no utilitariamente, como mera diversión competitiva o no competitiva puede encuadrarse en el campo deportivo. El tenis, en cambio, es un verdadero deporte. 2º La otra orientación del deporte, o de lo deportivo, señala un esfuerzo sistemático de domesticación del propio cuerpo, "*lo que equivale a cultura física, a educación física.*" 3º La tercera faceta es la de la competición: "*aquí se impone la noción de competencia y oposición, por lo que hay que contar con el dilema victoria-derrota.*". Tal dicotomía "*viene a ser, para el deporte, como lo verdadero y lo falso en la lógica, o lo bueno y lo malo en la moral*". (8)

Estos tres acentos, con ser correctos, aparecen como divorciados del deporte y su funcionalidad -o disfuncionalidad- en la civilización contemporánea. No obstante, el mismo autor ha sido cuidadoso en el tratamiento del asunto y advierte que existen cuatro premisas dignas de tenerse en cuenta: El deporte refleja el nivel de la civilización de quienes lo practican; el deporte refleja las clases sociales; el deporte refleja la economía local; el deporte refleja hasta las más delicadas mutaciones de los medios sociales. (9).

Estas premisas afinan los conceptos pero no son lo suficientemente exhaustivas como para clausurar una reflexión ,más matizada sobre el deporte, ese anti-juego surgido con la aparición de la civilización industrial, el segundo gran suceso revolucionario de la historia de la tecnología.

Pensemos, en tal sentido, en el caso de los deportes que hoy día concitan inmensas multitudes en sus escenarios y cautivan con los *mass media* (radio, televisión, periódicos, revistas especializadas) a millones de adictos, auditores, televisores y lectores hasta el extremo de generar una verdadera alienación planetaria. Pensemos también en el uso político que los países socialistas y capitalistas hacen de la medallería conspicua (ya no más el oro de los dioses sino el oro de los héroes); en la angustiante brega por la superación de las marcas anteriores; en la dura disciplina impuesta a los atletas para convertirlos en reificados productos del industrialismo (los cuerpos y las habilidades son meras mercancías y las personas se transforman en fetiches del consumo vicario). Pensemos, finalmente, en los aspectos burocráticos, tecnocráticos y propagandísticos que convierten al deporte de nuestros días en una estratificada organización comercial, en una pirámide de estrellas, satélites y escudería menor cuya resonancia económica, sociológica y antropológica no han desaprovechado los estudiosos de las ciencias humanas, ni los periodistas de brocha gorda, dando así origen a una bibliografía torrencial en todos los idiomas.

Las preguntas retornan entonces y ahora con mayor insistencia. ¿Qué relaciones existen entre juego y deporte? ¿En qué época se define el perfil del deporte tal cual hoy lo conocemos? ¿O es que hubo siempre deportes y espíritus deportivos a lo largo de la historia de la recreación en los distintos pueblos del mundo? ¿Existen relaciones genéticas entre trabajo y deporte, como lo proponen algunos autores (10) o el deporte es, pese a sus rigores, otra cosa que el trabajo? ¿Posee el deporte valor educativo y eficacia moral o se ha convertido en una vitrina donde se exhiben las peores muestras de competitividad, agresividad y aún ferocidad humanas?

Estas y muchas otras preguntas que formulan los defensores y los contestatarios del deporte contemporáneo nos incitan a realizar un breve análisis del proceso que conduce, en el espacio de cada civilización (11) y en el desarrollo temporal de cada cultura al cambio programado de algunos juegos en deportes y a la fosilización o sumergimiento de otros juegos que otrora gozaran de auge y nombradía. Al cabo de dicho análisis los deportes aparecerán como los hijos mutantes de los juegos en tanto que concreciones históricas congruentes con las distintas formaciones socioeconómicas y revestidos con las connotaciones ideológicas propias de un estilo de vida acuñado por el industrialismo.

El deporte contemporáneo, masificado, abierto democráticamente -o así lo parece al menos- a una capilaridad ascendente de las más bajas y desamparadas capas de la sociedad (los boxeadores del hambre del área del Caribe, por ejemplo) manumite a los que triunfan en la pugna darwiniana por la supervivencia. Y son estos supervivientes del cernidor deportivo, cuyo proceso de cruel selectividad recién hoy está llegando a la novelística y la cinematografía, los protagonistas de una nueva saga social. Héroes de nuestro tiempo, gladiadores emancipados, conocen el esplendor y la gloria pero no llegan a disfrutar de la plena libertad: con su consagración atlética las cadenas cambian de nombre y de lugar pero la servidumbre persiste.

El deporte antiguo, si así se le puede denominar, era de cuño aristocrático. En este aspecto el deporte contemporáneo poco tiene que ver con los juegos de los pueblos helénicos, juegos practicados, como se sabe, por una *élite* liberada del duro trabajo manual, la despreciada *banausia* . Está también muy léjos de las justas caballerescas de la Edad Media europea, adscriptas a las *trés riches heures* de la nobleza holgazana en el sentido del trabajo manual aunque muy activa en la práctica -también manual y fatigante- de las artes marciales.

En consecuencia, es imprescindible demitificar ese fantasma del "*espíritu deportivo*", uno y eterno que, según sus propugnadores, atraviesa como una constante todos los tiempos, desde la aurora de la cultura hasta nuestros días. (12)

Los juegos olímpicos de la Grecia clásica, iniciados según una versión en el año 776 a.J.C. -fecha a partir de la cual los griegos midieron el tiempo histórico-, se realizaban cada cuatro años y tenían un estricto calendario. En efecto, su celebración en el solsticio de verano -21 de junio- y el triunfo mítico de Apolo en la primera carrera celebrada, hace suponer que se habían originado en el dominio de los antiguos ritos solares. Se corría entonces para sacar al Sol de su aparente colapso celeste y los juegos duraban siete días, un número mágico por excelencia.

Olimpia constituía un santuario situado a la vera de un bosque sagrado -es decir un espacio sagrado, el Altis-; los juegos eran verdaderos sacrificios, o sea hechos sagrados en su más estricto sentido, a los efectos de honrar a Zeus, padre de todos los dioses. En Olimpia se reaviva una tradición atlética registrada temprana-

mente por la Ilíada: los juegos ordenados por el pederasta Aquiles en memoria de Patroclo, su camarada de armas y de amor contra natura. Los inicios son modestos pues suman a las carreras pedestres, por algún tiempo las únicas pruebas, unos pocos juegos más, tales como el pugilato, el pancracio, las carreras de carros y las de caballos, montados por jinetes, esto es, por hombres desnudos. Los primeros atletas fueron aqueos, eleos y mesenios si bien más adelante concurrieron desde todos los rincones de la Hélade.

Rito muscular de los pederastas -que hoy tanto abundan entre los Narcisos forzudos enamorados de su cuerpo- y ofrenda de hermosos jóvenes en vez de cadáveres, los juegos olímpicos rinden homenaje desde un ómphalos al más grande de los dioses. Pero, con el tiempo, si bien conservan el carácter de celebración sagrada, se van convirtiendo en un acto político, o transpolítico si se quiere, de afirmación helénica, y, sobre todo, en pausa propicia para la aclimatación de la paz entre los espíritus particularistas de las mal llamadas ciudades-estado. Durante los juegos nadie podía entrar armado a los mismos. Se afirma así el paradigma de la "lucha buena" cantada por Hesiodo, aquella emulación de la fuerza y la destreza que sustituye a la *hybris*, la desmesurada causante de las guerras sangrientas.

No obstante existen caracteres objetivos que alejan de las concepciones del deporte moderno a las pruebas disputadas en los juegos olímpicos.

En primer lugar, en dichos juegos no se tenía en cuenta, ni se podía tener, lo que hoy se conoce como *record*. Un hombre triunfaba sobre otro u otros hombres y eso bastaba para obtener la corona de laurel. Más adelante surgieron elementos crematísticos y se vio aparecer algo así como atletas profesionales que iban de juego en juego (además de los olímpicos había casi una decena más, aunque de menor prestigio) recogiendo prebendas. Estos juglares del músculo buscaban una recompensa material y desnaturalizaban la esencia gratuita de las competencias: lo sagrado había quedado muy lejos y lo profano imponía sus intereses monetarios.

Debe remarcarse el hecho antes señalado que en los antiguos juegos helénicos no se pugnaba por establecer tiempos mínimos - los pocos instrumentos de registro temporal eran sumamente imperfectos - (13) ni por medir las distancias alcanzadas por los discos o las jabalinas.

Esta preocupación, sin embargo, existía. Algunos pocos datos sobrevivientes nos cuentan que en algunas pruebas se practicaban mediciones: de tal modo se sabe que Quionis de Esparta, en la olimpíada Nº 28 (668 a. J.C.) había alcanzado en el salto triple la cifra de 16.66 mts. Pero lo realmente importante era que un olimpiónico fuera más rápido, más fuerte o más ágil que los otros competidores y que el disco o la jabalina, cuya forma y peso eran variables, cayeran más lejos que la de los atletas rivales. En definitiva, no existía la aspiración fundamental de alcanzar tiempos o espacios privilegiados, es decir, deshumanizados, válidos por sí mismos; lo importante era la gloria del hombre, el triunfo de la persona y con ella la *polis* que representaba .

Solamente con el cronometraje y la estricta medición, que aparecen a partir de la eficacia y rendimiento exigidos por la racionalidad maximizadora y optimizadora del capitalismo industrial primero y del industrialismo *tout court* después, será posible convertir lo que para los atletas griegos era hazaña cualitativa concreta en una abstracta cuantificación matemática. Los juegos olímpicos en la actualidad conservan su marco atlético pero han perdido su significado ritual, sus connotaciones culturales. Ni siquiera son juegos: son deportes agonísticos privados de todo asomo de libertad individual; son, y esto es más grave aún, luchas por el poder practicadas por los Estados recurriendo al uso y al abuso de disciplinas penosas y sofisticados tratamientos hormonales como los impuestos a las nadadoras alemanas. (14)

Cuando Pierre de Fredy, Barón de Coubertin, logró el 23 de junio de 1894 que la poderosa Inglaterra y otros países capitalistas industrializados aprobaran su idea de restaurar los juegos olímpicos, muertos un milenio y medio atrás por el Edicto de Teodosio (año 393 de nuestra era), el concepto del atleta *amateur*, ensalzado por sus argumentaciones, no coincidía por cierto con la *areté* celebrada por Píndaro.(15) Los capitanes de la industria, dueños de la ciencia, la técnica, el poder y el hacer, aprobaron las propuestas del aristócrata decadente que reconocía en los protagonistas de las olimpíadas una "nueva aristocracia" -éstos son sus términos- o sea una tecnología humana dura, *hard*, como hoy se dice en la jerga cibernética. Tras el abanico retórico que desplegaba en su discurso (entendimiento entre las naciones de una Europa dividida y un mundo recíprocamente xenófobo, amor, confraternidad, abolición de los prejuicios religiosos y raciales, honor, lealtad, desinterés, etc.) se advertía un halo ideológico, claramente anticipatorio de lo

que serían las olimpíadas en el maduro siglo XX. Buenos prospectores al fin, los parteros de las olimpíadas renacidas apostaban, mediante un tiro por elevación, a la inminente cultura de masas, al programado *panem et circenses* administrado por los gobiernos y aprovechado por los comerciantes, al deporte como "opio de los pueblos". Y todo ello vino en su tiempo preciso a la grupa del deporte profesionalizado, que se proclamaría natural descendiente del deporte *amateur.*

La competición, la confrontación, la adversión -y de ahí lo de adversario- son las patrocinadoras de la lucha armada y también del deporte, su hijuela contemporánea. El deportista, a su modo, es un soldado. Representa los intereses nacionales del libre mercado en el área capitalista y los intereses de la economía de Estado en el área industrializada de los países socialistas. El campo de batalla es el de los estadios y rings olímpicos. Cuando la guerra fría se acentúa, los EE.UU. y su cohorte no asisten a las olimpiadas celebradas en Moscú el 1980, y, cuatro años después hacen lo mismo la U.R.S.S. y los países socialistas al boicotear las olimpiadas celebradas en Los Angeles.

En los siglos del *"milagro griego"* que no fue un milagro y que tampoco fue exclusivamente griego, el culto por la belleza y destreza corporales de los sectores ociosos de la población se oficiaba al margen y por encima de los obreros y los artesanos, quienes eran despreciados por tratarse de seres poco menos que contrahechos, que trabajaban en locales cerrados, lejos del ágora deliberante y la palestra gimnástica. (16)

Este culto por el cuerpo masculino respondía a profundos incentivos surgidos de la guerra perpetua entre las ciudades particularistas, a la institución de la efebía y el consiguiente culto homosexual a la hermosura de los adolescentes. Pero por encima de una escamoteada realidad económica se alineaban las vinculaciones superestructurales existentes entre la gimnasia, la música, la retórica y el ideal del caballero bello, bueno y veraz. En la obra de Platón, el de las "anchas espaldas", resuena una y otra vez la alabanza al sistema espiritualista de la *kalokagathía* , el todo armonioso del atleta-guerrero-ciudadano que sirve de paradigma a los adolescentes y exalta las virtudes de la *polis* nativa con la pompa y la circunstancia de la gimnástica y la poesía.

De ahí que los juegos de Olimpia, de Delfos, de Nemea y del Itsmo,

los más importantes entre varios otros de menor entidad, tuvieran la inmensa resonancia que alcanzaron en el mundo helénico. Eran la más alta expresión del culto al cuerpo masculino de los ciudadanos libres -los esclavos, que formaban el 50% de la población estaban excluídos de los juegos- y servían para proclamar la principalía física y estética de los pocos, de los mejores, de los hombres verdaderos. Tenían, en consecuencia, una profunda raíz elitista y su nacimiento coincide con el predominio de las aristocracias locales, de los antiguos caballeros añorados en la Atenas del siglo V a.J.C. por el reaccionario Aristófanes.

Los ejercicios físicos sufrieron un largo eclipse durante los "siglos oscuros" Como ya se dijo, el emperador Teodosio, convertido al cristianismo, acabó con los juegos olímpicos en el siglo IV de nuestra era dado que su carácter religioso los incluía dentro de las fiestas paganas.

La iglesia, al buscar la salvación de las almas, reprobaba -y condenaba- el culto y el cultivo de los cuerpos. El demonio, escondido en la carne femenina,que tienta a la carne masculina, debe, en consecuencia, ser conjurado. De ahí la terrible denigración de la mujer iniciada por los Padres de la Iglesia. De ahí que para combatir y desterrar a Satanás, el que acechaba en los espejos y atacaba con la llegada de la primavera, se obligara al ocultamiento de las formas humanas bajo largas y púdicas vestiduras. También se conminaba al abandono del baño y el aseo corporales, no fuera que las doncellas, al regarse con agua tibia y restregar sus cuerpos con esencias, sintieran la tentación del sexo, cuya inexistencia se decretaba y cuya vergonzosa fisiología obstruía el camino de las almas hacia el Paraíso.

Sólo importaba lo espiritual, a tal punto que la accesis imponía castigos y cilicios al miserable capullo carnal que un feliz día quedaría abandonado, pudriéndose, a la orilla de este valle de lágrimas.

No es posible, en un ensayo tan breve como este, esquematizar siquiera la historia de las postergaciones y agresiones sufridas por la salud física en la Edad Media europea. No existía nada que se pareciese a la gimnasia: sólo el trabajo de los productores (los campesinos, los siervos de la gleba) y la parafernalía guerrera de los defensores (los barones feudales) preservaba el ejercicio muscular, mientras que los oradores (el clero) fustigaban una y otra vez el cuidado voluntario del cascarón perecedero de los mortales.

En esta gran tiniebla, oscurecida aún más por las periódicas hambrunas del pueblo llano, no hay luz alguna que ilumine, como en los tiempos clásicos, la búsqueda de la salud humana y de la gracia corporal. Las nacientes ciudades eran cloacas a cielo abierto; los campos hacinaban a los labradores en viviendas miserables; la suciedad, los malos olores, la enfermedad, prosperaban en todas las capas de la pirámide social. Sólo hay una institución que encuentra en el torneo y el adiestramiento físicos el vehículo apto para lograr sus objetivos de defender viudas y doncellas, preservar a los huérfanos y socorrer a los desvalidos (de su propia clase social, se entiende). Esa institución es la caballería andante y más de un autor quiso convertirla en el único trasunto reconocible de alguna actividad deportiva en el medioevo. Para luchar contra los atropellos de una aristocracia petulante y las acechanzas de salteadores de caminos era menester una especie de policía voluntaria y galante, un ejército espiritual de "valedores", un contingente selecto adiestrado en las artes marciales; pero de ahí a decir que aquello era deporte media un gran trecho. (17).

Una síntesis de la época que transcurre entre el medioevo y el renacimiento de la cultura física en el siglo XIX, ya insinuado a fines del siglo anterior, es realizada por un historiador del fútbol uruguayo:

"La condena de la Iglesia pesó por siglos y el hombre europeo vivió constreñido al abandono físico más absoluto. Durante siglos los pueblos continentales trataron en lo posible de suponer que el hombre carecía de cuerpo. Y como una de las buenas cualidades de éste consiste en que cuando está sano parece ausente, no se le nota, al punto que se diría que no existe, el hombre moderno llegó a tenerlo en cuenta sólo cuando sentía dolor. Para facilitar el escamoteo de nuestra corporeidad, se le tapó. En el siglo XVIII hasta el cabello es cubierto con una peluca. El hombre-cuerpo quedó reducido a una carita que emergía de las chorreras y unas manecitas brotando de puños de encaje: algo angelical".

Así diría, tiempo después, Herbert Spencer. El hombre "sólo espíritu" idealizado por Descartes salía convertido en cadáver junto con la mercancía que producía.

Fortalecerlo, redimensionarlo a las necesidades de la hora, era la exigencia del nuevo sistema, el industrial en pleno desarrollo. El hombre tenía que ser capaz de cumplir su papel en las leyes del

juego económico: capaz de producir y capaz de consumir. Inicialmente, capaz de permanecer catorce, dieciocho horas parado. Es "la nación de animales robustos la primera condición de la prosperidad nacional" como luego sintetizaría el mismo Spencer.

En esa disyuntiva histórica la burguesía inglesa arremetió contra el nuevo obstáculo en dos direcciones. Inauguró por un lado el comercio de nativos africanos de piel negra. Por otro, extrajo juegos populares grotescos y divertidos, que pervivían como recreación para días de fiesta en la entraña popular, reglamentando y sistematizando su práctica como medio de fortalecer aquella fuerza de trabajo: en la guerra de la competencia se aseguraba el músculo apto de los jornaleros. Mientras España, nuestra colonizadora, producía barones y marqueses, obispos y mendigos, en las islas, Canning proclamaba "una edad de economistas y calculadores". Allí la pelota de fútbol daría sus primeros piques y se meterían los primeros goles.

La maldición de España, como la de otras civilizaciones, fue recoger la riqueza de este continente por interpósita persona: el indio mitayo esclavizado en las minas. La cultura no podía venir de allí (...) porque su concepción cultural era la del mundo del Lazarillo de Tormes. Es la actitud que Puigross ilustra a la perfección cuando cita una demanda por infamia planteada por un español residente en Buenos Aires ante la Audiencia de Charcas: "Han dicho que trabajo".

Así como el primer traficante de esclavos, John Hawkins, fue inglés, fueron ingleses también los primeros magníficos protagonistas del fútbol, del rugby, del curling (...) del squash racket, del waterpolo, del golf, del polo, del remo, de la navegación a vela, de la natación, del atletismo, del boxeo, del badminton, del hand ball, del tennis, del hockey sobre hierba y sobre hielo, del canotaje, que son algunas de las actividades deportivas formalizadas en Inglaterra. También de las islas vendría otra cosa: el profesionalismo en el deporte". (18)

La larga, aunque muy ilustrativa, cita anterior nos encamina hacia una de las direcciones que se iba a orientar la racionalidad deportiva de los siglos XIX y XX: la consigna de la capacitación corporal del obrero surgía para responder a las exigencias del tra-

bajo en la fábrica. Puede llamarse a esta orientación la tésis laboral, cuya praxis se haría visible en la mano de obra popular, en los obreros primerizos de la gran industria británica. Antes del obrero fabril existían artesanos y campesinos. Ninguno de ellos tenían noción alguna de lo que significaba una implacable norma de trabajo. Había que fabricar con urgencia el rigor de la disciplina pues los campesinos recién convertidos en obreros querían conservar los ritmos cósmicos y no acataban en un principio el ritmo impuesto por el reloj. Y, a la vez, debía fomentarse la construcción de un cuerpo apto para resistir largas jornadas de trabajo que alcanzaban hasta las dieciocho horas. En un principio las factorías consumían la salud y la fuerza de los obreros como si fuera carbón: el hombre era un recurso renovable más. Pero luego se advirtió que no debía sacrificarse la gallina de los huevos de oro, convertida ahora en un sujeto dador de plusvalía. El deporte, en consecuencia, ayudaría a normar el espíritu y endurecer los músculos del recién amanecido proletariado.

La otra dirección de la racionalidad deportiva se manifiesta en la que podría llamarse antítesis señorial. En efecto, el deporte es bueno para el señor tanto o más que para el servidor. El Imperio en pleno desarrollo necesitaba capitanes resueltos y poderosos, amos titánicos - lo cual rima, y no sólo poéticamente, con tiránicos- con dotes de mando que supieran dar el ejemplo en la primera línea de las empresas industriales y guerreras.

Consideradas así las cosas se insiste en el desarrollo de los deportes, formadores de una nueva nobleza y una nueva burguesía. La vieja nobleza, obsedida por los rituales sanguinarios de la caza y la burguesía urbana, prisionera en las veladas del *club* exclusivo, encontrarán en el *fair play* de los deportes una doble escuela de sociabilidad violenta y entrenamiento físico. La equitación será entonces convertida en polo; el remo de paseo, en remo de regata; la esgrima de los lances caballerescos, en una actividad ordenada por las reglas y técnicas de la pedana. Y así irrumpen el rugby, el tenis, el patinaje, el golf, amén de otros novedosos deportes extraídos de las mismas entrañas del folklore. Todos ellos invaden tumultuosamente, a lo largo del siglo XIX, el área verde de los *manors* y el *campus* de las Universidades y Colegios reservados a las clases dirigentes. La era victoriana convierte en un imperativo nacional la necesidad de endurecer los músculos y afilar las voluntades para reproducir en la metrópoli y afianzar en las colonias el saber y el poder prohijados por la grandeza británica.

En el punto en que estas dos tendencias convergen, pero por encima de ellas -el andén invisible de la ideología- se inicia, a modo de síntesis, el proceso semiológico del deporte como *raison d' Etat* y como implícito manifiesto de una nueva concepción del hombre. El Estado gendarme del *laissez faire, laissez passer* -una consigna del mercantilismo adoptada por el liberalismo capitalista- y el hombre para quien ahora "el tiempo es oro", están condicionados por las técnicas racionalizadoras que hicieron posible y plausible a la Revolución Industrial. En tal sentido resultaría interesante comparar algunas fechas y momentos estelares en el proceso de la Revolución Industrial con otras fechas y momentos en el desarrollo del deporte. Podría comprobarse así que no hubo una doble sucesión coexistente de hechos y procesos sino que las exigencias laborales de aquella determinaron el surgimiento de éste.

Como se sabe, existen dos series que entrecruzan sus haces en la Revolución Industrial inglesa. Una se refiere a las etapas de la lucha entre el hilado y el tejido que, mediante sucesivos y alternos inventos a cargo de hombres prácticos -obreros, artesanos, gentes habilidosas- y no de científicos, perfeccionan viejos ingenios medievales y rudimentarias máquinas provocando desfases temporales ("hombres" de tejidos, "hombres" de hilados) cuya repercusión en el mercado de trabajo se traduce en recíprocos desafíos y cíclicas penurias. La otra serie es la protagonizada por *le pas de trois* de la explotación del carbón, la metalurgia del hierro y los modelos cada vez más eficientes de la máquina de vapor. Ambos procesos convergen en el lapso que va desde 1785 a 1806. En efecto, hacia 1785 se utilizó la máquina de vapor para impulsar la máquina de hilar en una hilandería de Papplewic, condado de Nottingham, y en 1806 se estableció en Manchester una factoría cuyos telares mecánicos estaban movidos por la máquina de vapor puesta a punto por J. Watt. (19).

Mientras los inventos se suceden y se multiplican las fábricas y crece la producción industrial aumenta también el contingente obrero. Las ciudades, en pocos decenios, duplican y triplican el número de habitantes. Las fábricas exigen un nuevo tipo de hombre: responsable en el sentido dado al término por la mentalidad de los empresarios capitalistas, atento a los ritmos del trabajo y a la racionalización del tiempo y, sobre todo, con resistencia física para soportar los agobiantes turnos de trabajo. Han comenzado la epopeya de la burguesía, cuyo titanismo resuena en las páginas del *Manifiesto Comunista* y la tragedia obrera de la civili-

zación industrial captada por el joven Engels, conmovido por el espectáculo de "las sombrías fábricas infernales" (20).

Los historiadores de la Revolución Industrial han estudiado el nacimiento de las *black cities,* las miserias y grandezas de la clase obrera forjada por aquella y los aspectos técnicos y económicos del desarrollo fabril, comercial y de los transportes en Inglaterra, amén del impacto de estos acontecimientos decisivos en los escenarios europeo, norteamericano y mundial. Al par de Spencer advirtieron dichos historiadores el tránsito del estadio militar al estadio industrial pero no fueron igualmente sagaces como aquel para descubrir las raíces del deporte. Los ejércitos ingleses del siglo XVIII estaban constituídos por presidiarios, mercenarios y vagabundos sometidos a la norma militar por oficiales surgidos de la nobleza. Pero los nuevos ejércitos obreros no pueden estar integrados por desechos humanos sino que, de más en más, exigen cuerpos vigorosos, animales saludables, ánimos templados. Para abastecer los requerimientos de las nuevas ergástulas se inventa entonces el deporte.

¿Cómo procedieron las clases dirigentes para crear y perfeccionar los jardines antropológicos de los cuales seleccionarían los ejemplares aptos para ingresar a los planteles fabriles? ¿De qué modo era posible entretener los ocios de la nobleza aprovechando el proceso de constitución de aquella fuerza de trabajo?

La implantación del *patronised sport* apunta a los dos extremos: comienza el entrenamiento de una ganadería humana, mediante la vieja y empírica zootecnia utilizada para obtener mejores caballos y mejores perros, y, paralelamente, se apuesta al triunfo de los mejores ejemplares.

El *patronised sport* depura y racionaliza los juegos populares, de raíz tradicional, los dota de premios para ofrecer incentivos a quienes los practican y "con el mazo dando", los convierten en nuevas maquinarias del azar. Y así es como *pari passu* con las carreras de caballos, nacidas de la equitación de la aristocracia e institucionalizadas en 1750 mediante la fundación del Jockey Club, se estimulan las carreras de hombres.

El *running footman* que corría por delante de la carroza de los señores y voceaba en cada pueblo o posta la dignidad de los viajeros (como el gato con botas del cuento recopilado por Perrault), se

transforma ahora en un caballo humano que, en los mismos hipódromos donde compiten los equinos, recorre largas distancias, en desaforada carrera, procurando obtener cada vez mejores tiempos. No se trata ya de vencer al hombre sino a una entidad abstracta, a una fantasmagoría numérica. Las carreras se siguen reloj en mano: hacia el año 1731 se había perfeccionado los relojes y en 1776 Harrinson fabrica un verdadero cronómetro. Pero la *high life* no se contenta con medir al pie del segundero las zancadas, braceos y resoplidos de los nuevos galeotes: "se organizan además carreras de lisiados, de muchachitas quinceañeras, de viejos y de rengos, entre tantas insensatas expresiones de la burla". (21). Y en todas estas carreras los espectadores de la burguesía y la nobleza apuestan apasionadamente, mostrando así, en el anverso de la flema británica, el rostro de otra constante de la cultura en las islas.
A partir de 1760 dan comienzo las carreras de velocidad de 110 yardas.

"Después, al igual que los antiguos griegos, se utilizan distancias semejantes a las de un "estadio", o sea el *furlong* de 220 yardas (mts. 201,16), luego el *diaule* de un cuarto de milla (mts. 402,33) y, finalmente se cubren las distancias correspondientes a las *diólicas* , carreras de largo aliento celebradas en Olimpia: la media milla (mts. 804,67), la milla (mts. 1609,34), las dos millas (mts. 2318,68), las tres millas (mts. 4.828,02) y las seis millas (mts. 9656,05). Los europeos continentales transformaron estas distancias, cuando comenzaron entre 1884 y 1894 la práctica de la carreras pedestres, en los clásicos 100, 200, 400, 1.500, 3.000, 5.000 y 10.000 metros.

Lentamente los otros deportes se van difundiendo, desarrollando, y, sobre todo, organizándose institucionalmente entre 1860 y 1900. La *Football Association* surge en 1863; el *Amateur Athletic Club* en 1866; la *Amateur Metropolitan of Swimming Association* en 1869; la *Rugby Football Association* en 1871; la *Bicyclist's Union* en 1878; la *National Skating Association* en 1879; la Metropolitan Rowing Association en 1879; la *Amateur Boxing Association* en 1884; la *Hockey Association* en 1886; la *Lawn Tennis Association* en 1895 y, finalmente la *Amateur Fencing Association* en 1898". (22)

El desarrollo y auge del deporte decimonónico impacta, por una suerte de ascensión capilar, en los estratos más altos de la socie-

dad. Es así como los campeonatos universitarios, iniciados entre 1857 y 1860 en Cambridge y Oxford, revelan una tendencia que se haría general: mientras los obreros se fortalecen con la práctica de los deportes, la nobleza rescata el significado de los antiguos torneos en las nuevas lides que exigen caballerosidad, gracia valerosa y voluntad de triunfo señorial. El boxeo y el football pertenecen al dominio del pueblo, "mano" del trabajo (durante la Revolución Industrial del siglo XVIII no se hablaba de hombres sino de *hands*) y pierna de la resistencia; la esgrima, el golf, el remo, son privativos de las clases dirigentes. No obstante, tanto por arriba como por abajo se define como ya se dijo, una superestructura que traduce la específica *Weltanschauung* de las *élites* .

El deporte, emancipado para siempre de los antiguos receptáculos de los juegos populares (vinculados con la celebraciones y las fiestas; engarzadas en la tradición aldeana y pueblerina) da entrada a un cuerpo institucional definido y a una expansión que lo planetiza en tanto que producto industrial. El deporte impone entonces un esfuerzo ímprobo -y como tal alabado- que no es más diversión sino voluntad personal y, sobre todo, institucional y/o nacional, en procura de un nuevo *record* ; supone un entrenamiento científico, cotidiano, absorbente, que implica sacrificios y no holganza o jolgorio; conduce a una perpetua competición entre clubes y entre países que explotan como mérito propio de su organización política y alineación ideológica el triunfo de los atletas; entraña una presencia automatizante de la racionalidad que roba esplendor a la inventiva aunque la propaganda exalte el carácter creativo de los conjuntos o de las personas participantes en los campeonatos: Esta es la palabra clave: campeonato en vías de realización o campeonato proyectado; es decir, una constelación de "compromisos" sustentados por las garantías de una gran infraestructura financiera, por un eficiente plantel de técnicos, por la presencia creciente de dirigentes y delegados gubernamentales, por la retórica de las admoniciones nacionalistas y los prestigios internacionales. Y tras estas exigencias, invisibles para la cultura de masas y para los hinchas o fanáticos que forman un halo emocional en derredor de los sistemas racionalizados de la producción de espectáculos, crecen las exigencias de la polarización política en un mundo dividido: las bondades del libre mercado o de la economía planificada se expresan en las preseas olímpicas y mundiales que traducen el mejor tiempo y el mayor espacio logrados por una marca cronometrada y milimetrada.

Lo hasta ahora expresado, con ser breve, es suficiente para ubicar el deporte en la escala de valores de la civilización industrial contemporánea, gigantesco complejo maquinista que responde a una visión cuantofrénica del mundo.

Así lo ha entendido Volpicelli al expresar lo siguiente: "*En una civilización donde la ciencia y la técnica son los pilares esenciales resulta apenas lógico que el deporte se remitiera a esa máquina extraordinaria que es el cuerpo humano* ". (23)

Finalmente, para dar cabo a estas reflexiones sobre el deporte, conviene analizar semánticamente el término. Deporte deriva del vocablo latino *deportare*, que significa transportar, trasladar. Metafóricamente este translado menta el cambio del centro de gravedad desde el área del trabajo y la pre-ocupación al área de la distracción, del entretenimiento, *Deportarse* significa, en el siglo XIII, divertirse, y brota directamente de la fuente latina.

El antiguo francés, normandos mediante, llevó a las islas británicas el vocablo *desport*, cuya significación y grafía entroncan con la palabra que designa las actividades placenteras en el medioevo.

Desport es diversión y pasatiempo, pero no para todos, sino para los miembros ociosos de la nobleza. El juego de manos queda reservado a los pobladores de los campos, a los artesanos, a los trabajadores manuales, en definitiva a la gente *snob* . (24)

Si recurrimos a los diccionarios encontraremos definiciones descriptivas, intensamente ideologizadas a veces o muy escuetas e incompletas las más.

El Diccionario de la Real Academia Española (1984, vigésima edición) expresa lo siguiente: Recreación, pasatiempo, placer, diversión o ejercicio físico, por lo común al aire libre. J. Casares, en su Diccionario Ideológico dice casi lo mismo. En cambio, en *Aristos*, un modesto diccionario escolar de la editorial Sopena, Barcelona, 1982, el concepto es mucho más amplio y matizado: ejercicio físico, por lo común al aire libre, practicado individualmente o por equipos, con el fin de superar una marca establecida o vencer a un adversario en competición pública, siempre con sujeción a ciertas reglas.

Si recurrimos a los diccionarios franceses encontraremos que en el año 1952 el *Petit Larouse* definía el deporte como la práctica metódica de los ejercicios físicos que, además de perfeccionar y fortalecer el cuerpo, tienden al fortalecimiento de cualidades anímicas tales como la lealtad, la energía, la perseverancia y la decisión. En la edición del año 1972 la definición es más cautelosa y exenta de juicios de valor: el deporte es el conjunto de ejercicios físicos que se presentan en forma de juegos individuales o colectivos practicados según ciertas reglas precisas y sin objetivo utilitario inmediato. Salvando este último acento-el deporte *amateur* y el profesional son utilitarios en nuestros días- la definición resulta más ajustada a la realidad que la anterior.

Desechando el ingrediente de "progreso" sólo presente en la mitología del *record* que Coubertin introdujera en la axiología del deporte y la supuesta alianza de lucha y juego propuesta por Souchon y May, un autor francés arriba a esta definición "provisional":

Una actividad del asueto cuya dominante es el esfuerzo físico, que participa a la vez del juego y del trabajo y es practicada en forma competitiva, que comporta reglamentos e instituciones específicas y es susceptible de transformarse en actividad profesional. (25)

Una estimación holística del deporte como sistema-o subsistema-de la cultura contemporánea requiere que se tomen en cuenta los cuatro aspectos fundamentales que se constelan en las distintas formaciones socioeconómicas de nuestros días:

1º la estructura reglamentaria, pautada por normas, prohibiciones y penalidades precisas;
2º la esfera del deportista, física y psíquica a un tiempo, regida por un conjunto de obligaciones (más importantes que los derechos): preparación, rendimiento, exigencia máxima del organismo, etc.. Sólo los deportistas "estrella" son contemplados por los contratos altamente remunerativos y aún así el peso de las contraprestaciones es muy grande;
3º el ámbito del espectáculo y del espectador, con todo lo que significa el deporte en la cultura de masas como resorte emotivo y descarga catártica, amén de la exacerbación de los sentimientos nacionalistas;

4º los rasgos institucionales, ya hacia el interior de la organización social y deportiva, ya hacia el exterior (el periodismo, el comercio, la propaganda, el "orgullo nacional", el triunfo de los más aptos, la manipulación privada y oficial de los jugadores y los equipos, etc.)

Para terminar voy a transcribir una definición que tal vez deje de serlo por ser excesivamente dilatada, pero cuyo espíritu comparto:

"El deporte es un sistema institucionalizado de prácticas competitivas en las que priva el aspecto físico. Dichas prácticas, acotadas, reguladas, codificadas y reglamentadas convencionalmente tienden al objetivo explícito-fundamentado en una comparación de pruebas, de marcas, de demostraciones y prestaciones físicas - tendiente a designar al mejor concurrente (el campeón) o a registrar la mejor actuación (el *record*). De tal modo el deporte constituye un sistema de competiciones físicas generalizadas, universalizadas, abiertas a todos, que se extiende en el espacio (pueden participar en él todas las naciones, todos los grupos sociales, todos los individuos) y en el tiempo (*records* comparativos en una sucesión de generaciones) y cuyo objetivo es el de medir y comparar las actividades del cuerpo humano en su calidad de potencia progresivamente perfectible. En definitiva, pues, el deporte es el sistema cultural que registra el progreso corporal objetivo del hombre, es el positivismo institucionalizado del cuerpo, el museo de las actuaciones, el archivo histórico de los éxitos.

La humanidad ha convertido al deporte en el registro de su continua superación física, en el conservatorio del *record* donde queden estampadas sus hazañas. *Citius, altius, fortius:* la historia de la humanidad se concibe explícitamente en tanto que mitología del ininterrumpido ascenso hacia la superación. Refleja el espíritu nuevo, el espíritu industrial, y en tal sentido acoge todas las categorías centrales del modo de producción capitalista y las subsume bajo el denominador común del principio de rendimiento que hace participar al cuerpo humano en una carrera fantasmagórica hacia el éxito. Esta conciencia deportiva forma parte del universo industrial contemporáneo". (26)

El deporte, en consecuencia, no es más un juego en lo que tiene que ver con sus agonistas; no es tampoco un trabajo si se le encara

con el criterio *amateur*. Participa del elemento sinalagmático de una contraprestación tarifada en el caso de los deportistas profesionales pero aún en este caso los rasgos tradicionales del trabajo se desdibujan. Visto desde afuera el deporte puede ser objeto del juego, de la apuesta que aprovecha el aleas de una competencia, ya personal, ya colectiva.

Pero el juego y su libertad, su desinterés y su gracia efímera están por fuera del deporte. Los juegos comienzan y terminan: no hay sumatoria de puntos, calendarios estrictos para jugar, continuidad de un campeonato en el tiempo. Estos acentos atañen al deporte; el juego consuma su propio tiempo y aniquila su propio espacio (*les jeux sont faites*, como dice el *croupier*). El juego es el hoy absoluto, la ahistoricidad del instante gozoso. Por eso se diferencia sustancialmente del deporte, donde el actuar, el *jouer*, se confunde, por una hipóstasis formal, con la *quidditas* del consistir lúdicro. Pero el juego es libertad y el deporte, hoy por hoy, es sujeción y miseria del hombre.

Notas

(1) F Schiller, *Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen*, 1795. Aubier/Editions Montaigne, París, 1942. En español existe una buena traducción de V. Romano García en Aguilar: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, 1963

(2) K. Groos, *Die Spiele der Thiere*, Jena, 1896; Id., *Die Spiele der Menschen*, Jena, 1899; Id., *Der Lebenswert des Spiels*, Jena, 1910. Los trabajos de este investigador alemán han sido traducidos, en particular el segundo, al francés y al español. El primero, referido al juego de los animales, se le encuentra solamente en una versión francesa de 1902;

(3) E.B. de Condillac sostenía, al negar la existencia del juego en los animales, un criterio que comparto totalmente: "los primeros momentos del animal se dedican al estudio; cuando lo creemos ocupado en jugar la verdad es que quien juega con él es la Naturaleza". Citado por J. Larguier des Bancels en el capítulo VI, T° 2° de G. Dumas, (ed), *Nouveau traité de psychologie*, Alcan, París, 1932;

(4) E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790. La *Crítica del Juicio* ha sido traducida al español por la Editorial Porrrúa, México, 1973;

(5) K. Kuypers (ed.), *Breve Enciclopedia de filosofía y psicología.* Ediciones Carlos Lohlé, B. Aires, 1974;
(6) H. Delacroix *in* G. Dumas, *Op. cit.* tomo VI;
(7) J. Huizinga. *Homo ludens. El juego como elemento de la historia.* Editorial Azar, Lisboa, 1943;
(8) B. Jeu, Definición del deporte. *Diógenes,* Nº 80, Editorial Sudamericana, B. Aires, 1973;
(9) En la bibliografía detallada en el excelente estudio de J.-M. Brohm, *Sociologie politique du sport,* Editions Universitaires, París, 1976, figuran los títulos más importantes hasta esa fecha. Luego, a raíz de las respectivas ausencias de los EE.UU. de las Olimpiadas moscovitas de 1980 y de la U.R.S.S. de las de los Angeles, 1984, han corrido ríos de tinta sobre el tema;
(10) A Gehlen, J. Habermas y otros autores reconocen un origen común del trabajo y el deporte. Ver. B. Rigauer, *Sport und Arbeit,* Suhrkamp, Frankfort, 1969;
(11) Sobre los distintos contenidos otorgados a la civilización como palabra y como concepto consultar C. Kluckhohn y A.L. Kroeber, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions.* Vintage Books, New York, 1963 (la primera edición del Peabody Museum de la Harvard University es de 1952). Yo escogí en este caso el sentido espacial que al término *civilisation* le otorgan Durkheim y Mauss: la civilización occidental engloba a las culturas de Occidente, la oriental a las culturas del Oriente, etc;
(12) P. de Coubertin, *Mémoires olympiques.* B.I.P.D., Lausanne, 1934; P. Vimard, *Le sport, vieux comme le monde,* Dupont, París, s/f. R. Vanker, *L'histoire des olympiades. Cahiers de L'Histoire,* Nº 78, París; 1968
(13) W. Umminger, *Des hommes et des records. Histoire de la performance a travers les âges.* La Table Ronde, París, 1962; M. Berger et E. Moussat, *Anthologie des texts sportifs de l'Antiquité.* Grasset, París, 1927.
(14) R. Passevant, *Les mystéres du sport en R.D.A.,* E.F.R., París, 1971;
(15) P. de Coubertin, Op. cit.; C. Méautis, Pindare le Dorien, Editions de la Baconnière, Neuchatel-Albin Michel, París, 1962. Las obras de Píndaro se han publicado en múltiples traducciones a los idiomas europeos actuales; en español existe una versión de las Olímpicas en Aguilar, Madrid 1967, con anotaciones de F. de P. Samaranch;

(16) En efecto, en su *Económica,* IV, 203, el militar laconófilo Xenofonte decía: " Lo que se conoce por artes mecánicas lleva consigo el estigma social y está deshonrando nuestras polis; pues dichas artes dañan el cuerpo de quienes las practican y de quienes actúan como capataces, porque les imponen una vida sedentaria y encerrada, y en ciertos casos a pasar todo el día junto al fuego. Esta degeneración física redunda también en perjuicio del alma. Por otra parte los operarios de estos oficios no disponen de tiempo para cultivar la amistad y la ciudadanía. En consecuencia son considerados como malos amigos y malos patriotas, y en algunas ciudades, especialmente en las guerreras, no es lícito a un ciudadano dedicarse a los trabajos mecánicos";

(17) D. Vidart, *Caballos y jinetes,* Arca, Montevideo, 1967, cap. 4, Misión de la caballería andante. Ver también B. Gillet, *Histoire du sport. Presses Universitaires de France. París 1965;*

(18) F. Morales, *Fútbol: mito y realidad,* Nuestra Tierra, Montevideo, 1969;

(19) La bibliografía sobre la Revolución Industrial inglesa es inmensa. En español existen muchos títulos accesibles, entre los cuales destaco los siguientes: G. Mori, *La Revolución Industrial,* Crítica, Barcelona, 1983; W. Plum, *Revolución Industrial.* Ildis Caracas-Bogotá, 1978; V. Castronovo, *La Revolución Industrial.* Nova Terra, Barcelona, 1974; P. Mantoux, *La Revolución Industrial en el siglo XVIII.* Aguilar, Madrid, 1962; D.S.Landes, *Progreso tecnológico y Revolución Industrial.* Tecnos, Madrid, 1979; Ph. Deane, *La primera revolución industrial.* Península, Barcelona, 1978; T.S. Ashton, *La Revolución industrial,* F.C.E. México, 1950 (varias reimpresiones);

(20) F. Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra,* 1845. He consultado la edición correspondiente al volumen 6º de las Obras de Marx y Engels, OME/6 Crítica, Barcelona, 1978;

(21) W. Umminger, *Op. cit;*

(22) J.M. Brohm, *Sociologie politique du sport.* Editions Universitaires, París, 1976. Existe una traducción al español en el Fondo de Cultura Económica, México, 1982;

(23) L. Volpicelli. *Industrialismo e Sport.* Armedo, Roma, 1966:

(24) Según cuenta J. Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1937, "en Inglaterra las listas de vecinos indicaban junto a cada nombre el oficio y rango de la persona. Por eso, junto al nombre de los simples burgueses aparecía la abreviatura *s. nob.*, es decir, sin nobleza. Este es el origen de la palabra *snob*". Un snob, por lo tanto, puede pertenecer a cualquier clase social, incluyendo la del pueblo llano, exenta de todo rango nobiliario. Luego el snobismo ampara otros significados: el *snob* es primero un *parvenu* y luego muchas otras cosas.
Ver C. Fatta, *Du snobisme. Un chapitre d'Anthropologie*, Buchet Chastel, París, 1961;

(25) G. Magnane, *Sociologie du sport*. Gallimard, París, 1964;

(26) J-M. Brohm, *Op. cit.*

El nacionalismo musical europeo y su expresión en el Uruguay

por Roberto Lagarmilla

A raíz del Festival Latinoamericano de Música realizado en Montevideo, durante el mes de setiembre de 1957, se replanteó el viejo debate entre "universalistas" y "nacionalistas".

En la discusión tomaron parte músicos, críticos y periodistas. Mientras que para algunos existía antítesis entre ambos enfoques, para otros se trataba sólo de una encrucijada para la música americana, ante la cual aparecían no dos, sino varios caminos transitables. La revista musical CLAVE, de Montevideo, recoge en su número veinticinco, del año 1958, la opinión que acerca de tal problema, emitieron tres de los músicos consultados por las autoridades de la citada revista. Fueron ellos M. Camargo Guarnieri, compositor brasileño; Héctor Tosar Errecart, compositor y pianista uruguayo, y el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán.

En el presente trabajo hemos tratado de examinar los aspectos históricos del así llamado NACIONALISMO MUSICAL en el mundo, y sus principales manifestaciones en la música uruguaya, desde sus albores en la época colonial, hasta el presente.

Desde mediados del siglo XIX la locución *nacionalismo musical* figura en el léxico de los músicos de la mayoría de los países europeos, habiéndose extendido su uso a las tres Américas, donde -puede decirse-ha adquirido caracteres distintivos de tal intensidad, que llegan a establecer una especie de "antítesis". De un primer examen puede surgir la conclusión de que aquellas dos palabras no definen con suficiente claridad el carácter específico de un "arte nacional" ni precisan sus alcances en el espacio o en el tiempo. Tratemos, entonces, de aclarar por lo menos el sentido *recto* de cada una de las palabras que forman la tan zarandeada locución.

De la Academia: *NACIONALISMO:* doctrina que sostiene las expresiones "exclusivamente nacionales"- *NACIONAL:* conjunto

de caracteres que "distinguen una nación de las demás."

Más allá del sentido literal de cada una de tales palabras, todos sentimos o intuímos que de su unión se desprende una distinción de caracteres, morfológicos o espirituales, y también una suerte de "localización" espacial. Sin temor de confusiones, todos acostumbramos hablar de música española, francesa, italiana, alemana, rusa o sudamericana; casi con la seguridad con que nos referimos - localizándola ahora en el tiempo- a música arcaica, preclásica, romántica, neoclásica o contemporánea. Y sin embargo, fácil es ver qué vagos son los contornos que definen las correspondientes áreas donde se manifiestan tales caracteres.

En su acepción más corriente, entendemos por *nacionalismo musical* a la posición, consciente o no, adoptada por un compositor frente al complejo espiritual creado por su medio geográfico, social y cultural. Y esto conduce naturalmente a buscar ejemplos en los más diversos marcos de espacio y de tiempo.

En primer análisis podemos comprobar que la aparición de la locución mencionada, en su aplicación a distintas manifestaciones de arte (música, danza, poesía, pintura) tiene lugar en la época de expansión del Romanticismo en la Europa de la primera mitad del siglo XIX.

En efecto: caracteriza a todo este período, la acentuación del *yo*, del individuo.

Sin perder su personalidad, el "clásico" (tanto como el arcaico) trataba inconscientemente de "sumarse" a los demás. El romántico toma como punto de partida y de irradiación, ese *yo* profundo, que proyecta deliberadamente en forma de una suerte de confesión en público y en voz alta.

Debe comprenderse que al distinguir ambas maneras de actuar, no establecemos una *calificación* genérica; sino de una simple *clasificación*.

Pronto, aquello que cada individuo alienta en forma más o menos consciente, tendrá lugar también en las *naciones*, esto es, a las colectividades a que ese individuo pertenece. Y con esto surge, de hecho, el tan mentado nacionalismo musical.

Importante parece observar que las formas incipientes, y aún sin nombre de nacionalismos, existían desde épocas muy anteriores al Romanticismo. Compositores hubo como Dufay, Desprès, La Halle, Villaert y Jannequin, en cuyas obras es perceptible un "acento nacional" bastante claro.

En épocas más cercanas, ya en pleno auge de las técnicas del clave y de los instrumentos de arco, la uniformidad de técnicas no impidió que los más grandes músicos de esa época dejasen huellas

de la influencia de su medio geográfico y cultural. Quien realice un examen comparativo de la obra de Scarlatti, Couperin, Kuhnau o Purcell, hallará sensibles diferencias de carácter o modalidad. Así Scarlatti es inequívocamente italiano; Couperin, francés; Kuhnau, alemán, y Purcell, británico. Si queremos ejemplos más recientes, podemos tomarlos de nuestro siglo vigésimo, donde la aplicación de un mismo enfoque estético y de casi una misma gama de recursos técnicos se traduce en resultados marcadamente diferentes: las NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA, de Manuel de Falla, y FONTANE DI ROMA, de Ottorino Respighi, obras prácticamente coetáneas (entre 1915 y 1918, aprox.) y regidas por el *impresionismo* francés finisecular. Pese a la comunidad de criterios, la primera de las obras citadas nos sugiere una España envuelta en brumas de distancia, y transfigurada por la nostalgia; y la segunda, la de la capital de Italia en un enfoque real y actual, captada en términos de luz, hora del día y atmósferas sonoras.

Más notable aún es el caso representado por músicos que deliberadamente escribieron obras inspiradas en el estilo o acento de naciones a las cuales ellos no pertenecen. Así, Juan Sebastián Bach nos da un *Concierto Italiano;* Rimsky Korsakoff, un *Capricho Español;* Debusssy, una deslumbradora Ibéria; Respighi, sus *Impresiones Brasileñas,* y Stravinsky -verdadero ejemplo de "turista musical" polifacético,-no vacila en escribir un *Norvegian Mood* digno de Grieg; un *Ebony Concerto* jazzístico, la muy británica ópera *The Rake!'s Progress...* y hasta un muy rioplatense *Tango* para dos pianos.

Como en el caso de coincidencia de técnicas, se produce aquí similar diferencia de resultados; pero - es lo que interesa ahora señalar - siempre queda perceptible algo del estilo personal de cada compositor, pese a su voluntario "disfraz" de extranjero.

La Influencia del Medio

En su "Filosofía del Arte", Hipólito Taine (1) establece la influencia decisiva del *medio,* en el carácter general de toda obra del espíritu humano. Casi en coincidencia histórica, Sainte Beuve centra su atención sobre el *individuo,* cuya "biografía" aportaría -según el pensador- los elementos para explicar su obra. Fácil es comprender que ambos enfoques no son contradictorios sino complementarios; ya que tal individuo forma parte de una colectividad, y que ésta se encuentra "sumergida" en un medio común.

Mas lo que Taine *no dice,* es que la evidente acción de ese medio (al que él llama "clima social") puede asumir *sentidos opuestos*; es decir, por *acción directa* o *por reacción.*

En el primer caso, el medio modela el carácter general de lo que en él se produce. Pero en el segundo, puede provocar la reacción en uno o más individuos; reacción que - a semejanza de lo que ocurre en la mecánica - suele (en este caso) ser proporcional e inversa a la acción.

En un libro del sociólogo uruguayo Daniel D. Vidart (2) leemos esta interesantísima observación: "*...pero nada de esto significa que el medio conduzca como una brida u oprima como un dogal. Es un escenario y, a veces, un apuntador. Lucien Fébvre dio la fórmula: no hay necesidades telúricas, sino posibilidades. El medio ambiente muestra y la sociedad elige. La tierra propone y el hombre dispone. Nada más ni nada menos.*"

En otras páginas de la misma obra, el mismo autor afirma que "*hay que perder el campo para encontrar entonces su paisaje.*"

A nuestra memoria acuden dos casos notables, en los cuales esa "pérdida de campo" permitió hallar y valorar totalmente, ese paisaje hasta entonces no bien apreciado. // Los siete años que Manuel de Falla pasó en París le sirvieron para encontrar totalmente el alma y el matiz de su España natal. Eduardo Fabini y Alfonso Broqua sintieron desde Bruselas el llamado de su patria uruguaya, y respondieron a él con las primeras y decisivas manifestaciones del nacionalismo musical en nuestro país. En ambos casos, la nostalgia operó como catalizador de esas reacciones que el medio extranjero iba acumulando en su espíritu.

Digamos asimismo que la palabra *campo*, utilizada por Daniel Vidart (op. cit.) debe ser tomada en un sentido genérico, o si se quiere, alegórico. Abierto, ancho y taciturno, el medio rural, con esas distancias enormes que empequeñecen a sus moradores, ha adquirido suma importancia en muchas regiones terrestres, como nuestras Pampas. Pero también las estepas asiáticas (musicalmente aludidas por Alejandro Borodin), el desierto, la selva virgen y la aspereza de la montaña han constituído "medios" poderosamente influyentes. Esto no significa que otros medios, geográficamente más pequeños aunque mucho más poblados, hayan dejado de ejercer decisivas influencias; tanto en el sentido directo como en el contrario.

Tal es lo que acontece con los centros urbanos, cuya magnitud demográfica está comprendida entre el caserío o el villorrio de apenas un centenar de habitantes, y la gran ciudad que alberga millones de seres humanos impulsados con un ritmo mucho más rápido

que en las ciudades pequeñas. También aquí, y a lo largo de esa vasta gama de números y ritmos, el medio urbano *propone*; y cada uno de sus habitantes, *dispone*. Si a la amplitud de la gama demográfica añadimos la infinita variedad de matices de personalidad, nos explicamos fácilmente la correlativa variedad de resultados de la vida en la *polis*, multitudinaria por etimología. Más aún, si consideramos la obra del tiempo, con su cambio de "climas" sociales. Desde la canción trovadoresca hasta la *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, se extiende una larga y matizada escala de valores. Las canciones "de bulevar", la música carnavalesca y los "paso dobles" taurinos, constituyen ejemplos de la acción modeladora de los poblados.

Para algunos espíritus solitarios y sensibles, el ruido de una gran ciudad puede resultar lesivo; y entonces, el clima opera lógicamente por reacción o, en el caso más desdichado, por total inhibición.

Pero bien conocemos otros casos en que ese mismo clima que a unos inhibe o entorpece, resulta estimulante: casi toda la música de Gershwin fue incubada en la inmensa colmena de Nueva York; y lo más característico de nuestro Jaurés Lamarque Pons tiene por base emocional el ambiente fónico de Montevideo. En suma: podría afirmarse que los hechos muestran que una misma causa externa puede producir en cada ser humano un efecto diferente. Y ¿no hay en esto una estrecha analogía con lo que sucede ante un mismo agente físico al operar sobre distintas cosas?. La cuerda que al vibrar produce, en el aire, un tren de ondas de presión, provoca en nosotros, por lo menos tres sensaciones *sui generis* correspondientes a nuestros sentidos: una imagen óptica del movimiento, una sensación sonora y -si tocamos el cuerpo vibrante- una nítidamente táctil.

El Folclore como Substrato

Hasta aquí hemos prescindido de mencionar el folclore, en relación con el carácter "nacional" de la música. Nadie duda, sin embargo, de que el folclore es, por naturaleza, expresión espontánea, colectiva y tradicional del espíritu de un pueblo o una nación determinada (3). Lógico es pues esperar que muchas manifestaciones del nacionalismo (al menos, en su forma primaria tengan al folclore por fuente, ya que constituye un efectivo *substrato*, en la acepción académica de esa palabra: *"Lo que forma la parte esencial del ser, y es independiente de sus calidades."*

La influencia de tal substrato suele manifestarse en forma de modificaciones de diversa índole, sufridas por determinadas expresiones artísticas que proceden de otras áreas culturales, geográficas o históricas. Nuestra propia historia musical ofrece interesantes ejemplos de ese proceso remodelador, al que algunos investigadores han llamado, con acierto, *folclorización*.

Así, la POLCA se acriolla en nuestro país y se convierte poco a poco en *polca canaria*; el MINUE, danza cortesana que en Europa se incorpora a la música culta, se vuelve aquí *minué montonero*; y el VALS, originalmente música de danza, sufre en América modificaciones muy profundas, que casi siempre permiten reconocer sus variantes regionales: hablamos de valses brasileños, paraguayos, peruanos, argentinos o norteamericanos, sin posibilidad de confusión entre sus diferencias de "tempo", armonía o complejidad. Y no olvidemos que la muy europea MAZURCA, en el Uruguay llegó hasta a perder su nombre, pues aquí se la llamó *ranchera*.

Es casi seguro que tales formas tuvieron en Europa un origen folclórico. Y también muy probable que cuando llegaron hasta nuestras regiones hubieran sufrido ya en el viejo continente algunas modificaciones locales. Como bien lo señala Augusto R. Cortazar (3) "*la expresión regional del folclore NO excluye la difusión de muchos de los elementos que lo integran*". Y bien puede acontecer que entre los puntos alcanzados durante ese proceso de expansión mundial, se contaran los de acceso a nuestras tierras americanas, como lo sostiene el musicólogo alemán Francisco Curt Lange a propósito del TANGO.

Folclore y Música Culta

Las proyecciones de la música folclórica en la música que llamamos *culta* encuentran su más notoria expresión en la primera mitad del siglo romántico: precisamente cuando se acentúa la tendencia a personalizar cada vez más el *"espíritu nacional"*. Su ejemplo más conocido es el ofrecido por el llamado *Grupo de los Cinco*, integrado por los compositores rusos Balakirew, Cui, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakoff.

Sin embargo, muchos toman como punto de partida de tal tendencia expresa y deliberada (que rápidamente cundió por toda Europa), el voluntario exilio del joven polaco Federico Chopin, en el año 1830.

Al radicarse en París, el nuevo medio obró intensamente sobre

el alma de aquel muchacho genial y sensible, de veinte años de edad.

Operó en los dos sentidos antes mencionados: por acción, al ponerlo en contacto con una atmósfera de antigua y refinada cultura general; y también por reacción, al hacerle experimentar la honda nostalgia del terruño. Y así como París habría de hacer, a Falla, redescubrir y valorar a España, a Chopin le sucedió análogamente con su Polonia.

No tardan en aparecer en su música los primeros efectos; y en su más temprana producción se cuentan, entre otras formas, las de la mazurca y la *polonesa*, de claro origen folclórico, aunque llevadas al grado de estilización que un refinado clima cultural hacía posible.

El ansia de ver liberada a su patria del yugo extranjero, lo conduce a expresiones heroicas, como en sus famosas polonesas subtituladas *"Militar"* y *"Heroica"*. Tenía razón Franz Liszt, al decir que en las polonesas de Chopin *"había cañones escondidos entre flores..."*

Sea o no verídico lo relativo a este punto de partida, parece seguro que la rápida expansión nacionalista de la música afectó a todos los países, donde tuvo influencia el ejemplo de "Los Cinco" de Rusia.

Sin embargo, precisamente en ese país se dieron dos casos curiosos: mientras que algunos, como Miguel Ivanovich Glinka sostenían que "la música es obra del pueblo, y nosotros (los compositores) sólo la *arreglamos*", Pedro Ilich Tchaikowsky parecía prescindir de aquella fuente, mientras tomaba orientación en las escuelas occidentales; especialmente la alemana. Y lo más notable de todo esto reside en que a la postre, la música del "no nacionalista" resultó ser más auténticamente rusa que los así autodenominados nacionalistas; con la sola excepción de Modesto Mussorgsky, verdadero genio creador que solamente admite comparación con Wagner y Verdi.

El ejemplo brindado por el famoso autor de *Casse-Noisette* puso sobre el tapete el problema de la acertada expresión del alma colectiva de una nación, lejos de la influencia directa del substrato folclórico. Lauro Ayestarán afirma que "*la proyección del folclore en la música culta NO es la única forma de cumplir un nacionalismo musical*" (4); y pone como ejemplos los siguientes: *"Juan Sebastián Bach y Beethoven son fuertemente alemanes; Debussy se titulaba a sí mismo, con orgullo y razón, músico francés. ¿Hay acaso un compositor más italiano que Verdi? - Pues, ninguno de estos cuatro aprovechó el folclore dentro de su música."*

Sin compartir totalmente la opinión de Ayestarán, cuando afirma que "ningún músico culto hace folklore", debemos admitir, a la luz de los hechos, que las más elevadas expresiones del nacionalismo musical están generalmente muy lejos del documento folclórico.

Ya en el año 1917, don Manuel de Falla tenía conciencia de ello.

Lo expresa en un artículo publicado en la revista madrileña *Música,* con las palabras que transcribimos: *"¿Será cierto, como creen algunos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música está el uso severo del documento popular como elemento melódico? - Siento no pensar así en sentido general; aunque en casos particulares crea insustituíble ese modo de proceder. Pienso modestamente que en el canto popular importa más* el espíritu *que en* la letra" (los destacados están en el original). En otro artículo, Falla declara ser *"contrario a toda forma de nacionalismo estrecho",* y culpa de este error a las llamadas *"escuelas",* como lo prueba este párrafo: *La música únicamente puede ser la expresión de una individualidad. Ninguna escuela puede componer música; pero puede, en cambio, con la mayor facilidad, frustrar la individualidad de los jóvenes artistas"* (5).

Lauro Ayestarán coincide virtualmente con Falla, al afirmar que *el folclore es un hecho cultural caracterizado por ser anónimo, tradicional, funcional, superviviente, etcétera. Es un mundo cerrado e intransferible".* El mismo autor considera que los usuarios del material folclórico se apoyan sobre los hechos folclóricos y los proyectan en el terreno artístico *"con mayor o menor verdad y con mayor o menor calidad estética";* tomando como ejemplos de calidad suprema a Manuel de Falla y a Bela Bartók. (4). Al referirse a estos dos últimos, Ayestarán señala que *"no fueron* escuelas, *sino* criterios, *lo que plantearon ambos creadores"* (el destacado es nuestro).

En la misma publicación (4) Héctor Tosar Errecart opina que *"si un compositor desea realmente pertenecer a un nivel artístico superior, no deberá jamás circunscribirse a un folclore excesivamente limitado en el espacio y en el tiempo"* ... *"desdeñando así elementos que, no por provenir desde fuera de su propio circuito político, deban por ello perder su valor para el posible enriquecimiento de su lenguaje musical."* En otro pasaje del mismo artículo, Tosar afirma que *"lo único realmente peligroso sería que nos encerrásemos a nosotros mismos dentro de determinadas escue-*

las o sistemas, cayendo así en un error semejante - o tal vez peor - del ya señalado con respecto a la excesiva limitación folclórica."

Llama poderosamente la atención la casi completa coincidencia entre los criterios sostenidos por músicos europeos de ayer, con los de aquí y ahora; y tal hecho, expresado en tantas y tan autorizadas voces surgidas en tan alejados marcos de espacio y de tiempo, revela la extrema complejidad y delicadeza del problema de la auténtica manifestación musical del alma de una nación.

Habiendo examinado a nivel histórico y geográfico las opiniones transcriptas, y teniendo en cuenta los hechos directamente observados en nuestro ámbito territorial y cronológico, nos creemos mejor situados para apreciar los orígenes, caracteres y pasos dados por el nacionalismo musical en el Uruguay; desde sus primeras e incipientes manifestaciones hasta las etapas culminantes de su largo y matizado proceso.

Nuestra Música Nacionalista

El problema del logro de un auténtico carácter "nacional" en la música es común a todos los países americanos sometidos a la influencia europea. Y quizás tal influencia sea en el Uruguay mucho más acentuada que en otras regiones donde subsiste algún resto de música genuinamente aborigen, como sucede en México, América Central, Perú y en la parte noroeste de la Argentina. Si es que realmente existió, nuestra música aborigen es prácticamente desconocida; y las más minuciosas investigaciones musicológicas son sumamente cautas en la exposición de sus resultados. Debemos entonces aceptar las cosas tales como se nos presentan: de hecho, toda la música que se practicó aquí, desde la época colonial hasta nuestros días, es de clara procedencia europea. En su ensayo "Eurindia" (7), Ricardo Rojas define nuestra situación como un conjunto de *"Anomalías de Nuestra Cultura"*, capítulo del cual, transcribimos los párrafos que siguen: *"El genio americano perece en una atmósfera que no es la suya, porque históricamente es de Europa; y el genio europeo también perece en ella, porque geográficamente esa atmósfera es la de América"*. Queda así perfectamente definido el conflicto entre el medio natural y las influencias foráneas, cuyo efecto sobre la formación cultural y técnica de nuestros compositores resume en este otro pasaje: *"Al aparecer los primeros compositores argentinos se vio que no eran sino insignificantes epígonos de lo europeo, sin carácter ni originalidad ..."El conservatorio, la beca y el crítico habían segado en ellos las fuentes*

de la emoción indiana y de la aptitud personal. Hijos o discípulos de europeos, se jactaban de serlo, sin advertir, en su candorosa vanidad, que así renunciaban a ser padres o maestros"... "Europa nos ha dominado sin esfuerzo con su extraordinaria música; pero una cosa es la admiración de nuestro público y otra, el vasallaje de nuestros maestros". Carentes de personalidad, se la negaban también a su patria; la propia nacionalidad no existía para ellos, y luego se lamentaban del fracaso porque ellos, a su vez, no existían para el público".

Todo lo que el ensayista nota acerca de la Argentina parece aplicable a lo ocurrido (y todavía ocurre) en nuestra patria uruguaya.

El *acento nacional* en la música uruguaya se manifiesta a través de tres etapas no siempre separadas por rasgos definidos; aunque sensibles para todo buen observador. Intentaremos mencionarlas por orden cronológico de su aparición.

a) *Por influencia directa del medio*

Corresponde al proceso natural de "folclorización" de la música popular europea, al ser practicada tanto en ambientes cultos (salón montevideano, Casa de Comedias) como en el ámbito rural. Ya hemos visto cómo formas tan definidas como la contradanza, el minué, la polca, el vals y la mazurca se han transformado aquí, en términos de "tempo", acentuación dinámica y armonías. Para algunos investigadores, sería imprescindible buscar en la música popular española el "germen fecundo" de la música popular americana, transformada por el indio y el "negro" (Rojas, op. cit.). Así puede observarse, tanto en especies líricas como la VIDALITA y el ESTILO, como en las coreográficas, como el PERICON y el TANGO.

b) *Por expresiones larvadas*

Obedecen éstas a varias causas independientes, como ser la conciencia de la necesidad de consolidar o acentuar el carácter regional adquirido aquí por una forma extranjera; y también por reflejo de diversas circunstancias ambientales.

En el primer caso se ubica el italiano Gerardo GRASSO (1864-1937), autor del aún vigente *Pericón Nacional*, estrenado en 1887, y de una serie titulada *Auras Criollas*, de fecha posterior.

En un plano algo más avanzado, hallamos la música del uruguayo Miguel ALMADA (1865-1900), cuya pieza pianística *Miniaturas Uruguayas*, conocida en 1896 (según algunos testimonios fehacientes), comprende tres ritmos de origen folclórico: Milonga, Estilo y Pericón diferenciados entre sí por un acertado contraste de tonalidades y *modos*; lo cual significa una novedad digna de atención, ya que enriquece una forma folclórica con toques que no desvirtúan el espíritu propio de cada ritmo.

Como ejemplo del otro caso, no podemos hallarlo mejor que en la obra del pianista y compositor montevideano Dalmiro COSTA (1836-1901).

La manifestación aún *larvada* (término aplicado a este efecto, por el pianista Hugo BALZO (1912-1982) del nacionalismo, aparece en su célebre habanera *La Pecadora*, donde una velada sugestión de Milonga es perceptible aún dentro de una deslumbradora técnica pianística.

Por otra parte, en la pieza *Nubes que Pasan*, y más aún en *Fosforescencias*, puede advertirse una leve premonición (más acaso que influencia) del impresionismo francés que se hallaba en su etapa inicial. A Hugo Balzo debe nuestro público una información detallada de la obra de aquel artista excepcional que en medio de su vastísima producción - en su mayor parte, perdida - deja sentir los efectos de su conocimiento del arte de Gottschalk y Thalberg, músicos tan brillantes por su técnica como originales en sus respectivas obras.

c) *Por equivalencias*

En esta etapa están comprendidas, sin duda, las más elevadas expresiones del sentimiento nacional. En ella confluyen, sin duda, los aportes de las dos etapas anteriormente examinadas; pero en lo tocante a recursos o procedimientos resulta evidente la decisiva influencia del impresionismo francés del último cuarto del siglo XIX.

Bajo la consigna impresionista "más que expresar, sugerir", el artista se permite evadirse del dato exterior y concreto para atenerse sólo a lo que éste provoca; un *estado de ánimo*. Se produce así un juego psíquico de equivalencias entre valores ópticos, ambientales y sonoros, que el artista maneja a su parecer, casi en la forma que la abeja transforma el néctar de las flores en miel. (A este género de mutaciones, el poeta Mallarmé dio el nombre de *correspondances*).

Mediante la puesta en juego de tales *correspondances,* el artista puede llegar a un resultado cuya calidad estética depende casi exclusivamente de su personalidad psíquica, donde toman parte la facultad de percibir un hecho y su capacidad para expresarlo luego en términos que pueden diferir -poco o mucho- de los originales; pero que conservan algo esencial de éstos. Es lo que Manuel de Falla denomina *verdad sin autenticidad*; y no se vea en esto una contradicción, porque si alguien relata algo verdaderamente escuchado y lo hace empleando otras palabras (es decir, en forma "no textual") no falta a la *verdad* del asunto; aunque evidentemente, no haya *autenticidad* en cuanto al detalle. A este género de equivalencias corresponden las breves definiciones que en forma aislada e independiente dieron dos artistas uruguayos: *Folclore Imaginario* - o *Ideal*, para Lauro Ayestarán; *Acento Nacional,* para Francisco Espínola.

Dado que en la expresión musical no siempre se traducen "estados de ánimo" originados por sonidos, entendemos que la locución adoptada por el escritor Espínola comprende un campo mucho más vasto que la que incluye lo folclórico; ya que admite la posibilidad, tantas veces demostrada, de traducir impresiones del más variado origen.

Culminación, Decadencia y Resurgimiento

A casi un siglo de su aparición, nuestro nacionalismo musical deja ver una trayectoria algo irregular, con sensibles altibajos de validad estética. Dados los límites que hemos impuesto a este modesto trabajo, debemos prescindir de muchos acontecimientos reveladores de indiscutible factura técnica; pero casi siempre ajenos a la concreción de un verdadero *acento nacional.* Acaso no haya exageración en estas palabras del compositor contemporáneo René Marino Rivero: "la historia de *nuestra* música empieza con el advenimiento del nacionalismo" Y para el poeta Fernán SILVA VALDES (1887-1975), los músicos nacionales que sólo siguieron los modelos europeos, "eran músicos uruguayos, pero sin patria", pues carecían- según él - del genio necesario y del amor al terruño, para dejar impreso el sello de su personalidad propia y la del alma de su país". Declaramos estar de acuerdo con lo esencial de tales apreciaciones; aunque no con todos sus detalles.

Sentado lo anterior, tratemos ahora de examinar esa trayectoria sinuosa de nuestro nacionalismo musical.

En su hora inicial parecería predominar la segunda de las maneras de lograr ese acento nacional o regional: la que definimos antes como "larvada". Sin embargo, también puede apreciarse la influencia del medio. Dos o tres ejemplos tomados de la misma época, bastarán para ilustrarlo. Así, para la manera larvada tenemos los ofrecidos por los ya citados Gerardo Grasso y Miguel Almada; y para la segunda, los primeros *Tristes* para guitarra y el coro *Las Flores del Campo*, de Eduardo Fabini, en las cuales el "medio" opera por reacción.

Podríamos hallar en, este último caso, una confirmación del ya mencionado concepto de Daniel Vidart, puesto que allá en Bruselas, Fabini "*había perdido el campo para encontrar su paisaje*". Lo innegable es que el joven compositor no perdía oportunidad de evocar ese paisaje, ya que ante sus condiscípulos del Conservatorio Real no se cansaba de improvisar, en la guitarra, estilos y vidalitas para -según sus propias palabras - "*hacerles ver a esos muchachos, cómo sonaba la guitarra en mi tierra*". Estos sones fueron también escuchados por otro joven músico uruguayo: Alfonso BROQUA (1876-1946), en quien lograron suscitar idéntica reacción: el avivamiento de la nostalgia del terruño común a ambos. Decidido hasta entonces de convertirse en operista, el contacto con Fabini lo hizo desistir de su planeado viaje a Milán, para regresar a Montevideo. Y este apresurado regreso marca, innegablemente, el momento del surgimiento de nuestro más elevado nacionalismo musical.

Ya en nuestra capital, Broqua se aboca a la composición de un poema lírico basado en fragmentos del poema "Tabaré", de Juan Zorrilla de San Martín. Lo concibe como una cantata para voces femeninas tratadas *a solo* o como coro a dos o tres voces, con orquesta de cámara. Su estreno tiene lugar el 30 de junio de 1910, en el Teatro Solís, bajo la dirección de su autor, obteniendo un discreto éxito de público y de crítica. Sin embargo, nadie entrevió la verdadera trascendencia de aquel hecho augural: el de constituir la primera manifestación de un nacionalismo musical culto y técnicamente refinado, libre de todo amaneramiento. Como en un salto, Broqua había superado la etapa "larvada", la influencia negativa del medio europeo y las dificultades inherentes al género de la obra, para entrar en el plano de las "equivalencias". En esta inesperada superación tiene sin duda decisiva influencia el impresionismo francés. Nuestro músico así lo reconocía, puesto que además de ser muy sensible a esa atmósfera, veía en ella los "recursos para auscultar las voces interiores, y liberarnos del documento folclórico que tantas veces conduce a un superficial

pintoresquismo musical" (palabras que el autor de este trabajo le oyó en París, en el año 1937). En sus obras siguientes a este *Opus 3* indicado en la partitura de *Tabaré*, Broqua cambia algo su modalidad, más salvo en contadas excepciones, permanece ajeno al folclore. Su música se torna quizás más abstracta y técnicamente audaz; aun cuando siempre mantiene un velado *"sello de origen"*.

Casi en la misma época hace su aparición en el ámbito creativo nacional, otro compositor admirablemente dotado: Luis CLUZEAU MORTET (1888-1957), quien en 1918 da a conocer varias de sus "Ocho Primeras Piezas Criollas para Piano", serie que comprende las muy significativas *Carreta Quemada, Evocación Criolla, Fiesta en el Rancho,* y la que pronto se haría famosa: *Pericón,* que el pianista Arturo Rubinstein llevó en triunfo por toda Europa y Norteamérica.

Cluzeau Mortet avanza en el camino señalado por Broqua; aunque resulta popularmente mucho más accesible gracias a una melodía noble y clara, sostenida por una armonización sencilla, pero siempre eficaz y oportuna. La vastísima producción de Cluzeau comprende más de un centenar de obras, destacándose su valiosa contribución al género *lied.*

En el campo sinfónico son particularmente interesantes los poemas *Soledad Campestre, Preludio y Danza* y *Sinfonía del Este.* También exploró el ambiente urbano, siendo su mejor exponente la recia pieza titulada *Tamboriles*, escrita en 1952.

Estaba reservado a EDUARDO FABINI (1882-1950) el logro de la más elevada expresión del alma rural uruguaya; dada ahora en el más genuino lenguaje sinfónico: nos referimos al poema CAMPO, obra de larga y entrecortada incubación en el ambiente de la Fuente del Puma (Depto. de Lavalleja), entre los años 1910 y 1921. Clasificada como "poema sinfónico", género inaugurado un siglo antes por Franz Liszt, *Campo* se distingue de sus congéneres europeos (los de Liszt, Ricardo Strauss o A. Scriabin) por la carencia de todo "plan literario", esto es, una referencia extramusical de orden poético, religioso o filosófico.

En esta primera obra para gran orquesta, Fabini parece obrar por estricto mandato de la naturaleza que tanto amaba. Cuando alguna vez se le preguntó cómo había surgido esa música, Fabini condensó todo el largo y complejo proceso de su creación, en estas seis insustituibles palabras: "salió así, no sé por qué... Y en otra entrevista concedida a la prensa, nos da la clave de todo: "probaba

las armonías en el piano o en el armonio, y *la Naturaleza me daba el tono."*

Es pues la influencia decisiva del *medio* operando por directa acción. Todo sucede como si el ambiente escogido para la composición obrase como una caja de resonancia, capaz de reforzar todas aquellas vivencias que al contacto directo con el campo y sus habitantes, el músico había cosechado, desde su niñez, en el ámbito semipastoril de su nativo Solís de Mataojo.

El estreno de *Campo* tuvo lugar el 29 de abril de 1922, en el Teatro Albéniz (Montevideo), bajo la dirección de Vladimir Shavitch; acontecimiento que señala una primera culminación de nuestro nacionalismo musical, y que como tal fue inmediatamente reconocido en el Uruguay, y poco después, en los principales centros musicales de Europa y los Estados Unidos de América. Todo lo relativo a esto ha sido ampliamente comentado y analizado por músicos, musicólogos, críticos, sociólogos y poetas; aunque por desdicha, en forma bastante dispersa entre artículos periodísticos, textos de conferencias y ensayos. Creemos sin embargo oportuno reseñar las circunstancias históricas que marginan la gestación de tan importante obra, puesto que constituyen un buen ejemplo de la tantas veces mentada influencia del medio, en sus múltiples aspectos geográficos, temporales y sociales.

La unánime aceptación que *Campo* logra en todos los medios culturales, no puede ser producto de factores meramente casuales. Como todos los acontecimientos trascendentes, reconoce causas remotas y próximas; entre éstas, la estrecha vinculación con otros sucesos (no siempre de orden artístico) que definen un clima social y espiritual (8).

La década 1921-1930 señala en América una época de singular florecimiento y de avance en todos los aspectos imaginables. No puede ser coincidencia, pues, que una música genuinamente americana -por su espíritu, más que por su forma y su técnica- haya tenido lugar dentro de ese período, particularmente luminoso en la vida de nuestra República.

La aparición de la obra de Fabini está marginada por muchos acontecimientos "concomitantes"; y no todos de orden artístico.

En primer lugar, la relativa prosperidad económica, que de por sí permite que germinen y fructifiquen los más nobles anhelos humanos, al respaldar una madurez cívica cimentada en el pleno reinado del Derecho, que asegura la libertad de pensamiento y expresión.

Como avanzada de nuestra concepción política, ese decenio

comprende, entre otros hechos, la *primera elección directa* de un Presidente de la República (comicios de noviembre de 1922); el Ingeniero don José Serrato, quien asume el poder el 1º de marzo de 1923, justamente al día siguiente de la inauguración de la estatua ecuestre del Prócer Gral. José Gervasio Artigas, en la Plaza Independencia.

En el orden edilicio, Montevideo asiste a la construcción de su primer rascacielos (Palacio Salvo); a la terminación de las obras del Palacio Legislativo (agosto de 1925); y la inauguración del Estadio Centenario (julio de 1930). Más no se detiene aquí la enumeración de acontecimientos que hacen de aquel período, una verdadera época de realizaciones. En 1922 se instala en Montevideo la primera estación emisora de *radiotelefonía*, a la que sigue, en 1923, la segunda, de mucho mayor alcance; en 1929 se promulga la Ley de Creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (S.O.D.R.E.), cuyas emisiones comienzan a fines de ese mismo año, desde un estudio instalado en el Palacio Legislativo, primera sede de la Discoteca Nacional.

Y en cuanto a la actividad artística, ese decenio señala la aparición de los poetas Pedro Leandro Ipuche, Juana de Ibarbourou, Julio Raúl Mendilaharsu y Fernán Silva Valdés; de la pintura "localista" del doctor Pedro Figari, así como la inolvidable visita del poeta hindú Rabindranath Tagore (1924). También fue huésped de Montevideo el sabio alemán Alberto Einstein (1925). Hacia fines de 1930 se crea la primera Orquesta de Cámara del SODRE, cuyos conciertos son ofrecidos en la sala del Teatro Urquiza, ahora adquirido por el Estado, y rebautizada como "Estudio Auditorio", nombre que conservó hasta el día infausto en que fue devorada por las llamas (setiembre de 1971). Esta sucinta reseña nos induce a pensar: ¿puede concebirse un panorama más rico y variado, y más lleno de satisfacciones de orden artístico, político, deportivo y cultural...?

Si es evidente que una obra de los caracteres de *Campo* es fruto del talento individual, no lo es menos que el proceso de su concepción y de su llegada a destino estuvieron condicionados por aquel ambiente, propicio a las realizaciones. Llega a la luz en un clima que estimula la valoración de lo nuestro. Por las vías del sonido, ilumina nuestra conciencia de uruguayos, y *nos sitúa* en el vasto cuadro americano.

Descubre ese *"paisaje que todos llevamos adentro, pero que ignoramos hasta que él* (Fabini) *lo despierta!* "(palabras de Román Viñoly Barreto, en 1936).

Las consecuencias del estreno de su primera obra sinfónica no

se hacen esperar. Vencida su natural timidez, Fabini se consagra ahora a la composición, y lo hace con otro ritmo, otra premura, como si presintiese que aquel período de expansión de la vida nacional habría de durar poco...

En rápida sucesión nacen así los *lieder*, la cantata *La Patria Vieja*, canciones infantiles, la obertura *Isla de los Ceibos;* transcribe para orquesta los dos *Tristes* nacidos un cuarto de siglo antes, y concibe la *Diana a Rivera*, que instrumenta para banda, el maestro italiano Benone Calcavecchia. "Ganar tiempo" parece ser ahora su consigna.

Si la creación de *Campo* había llevado once años de irregularmente distribuído trabajo, en menos de diez escribe la mayor parte de las obras que comprende su producción total.

Otros hechos musicales confirman el estímulo de aquel período de expansión espiritual uruguaya. Así, en 1928 se conoce el *Candombe*, obra de un compositor de veinticuatro años de edad: Carlos GIUCCI (1904-1958).

Por primera vez aparece en nuestra música instrumental culta, el reflejo del ambiente de Montevideo; y el ya triunfante nacionalismo uruguayo conoce un matiz hasta entonces inexplorado: el *urbanismo*.

Durante muchos años, ese ejemplo constituye un hecho aislado; y habrá que esperar aún algún tiempo para que por coincidencia o influencia, otros músicos admitan la posibilidad de adoptar otros modelos fuera de la temática campesina. Entre tanto, la misma fuente de inspiración logra otras expresiones; entre ellas, la lírica. Así, en 1929 se estrena en Buenos Aires la ópera *El Matrero*, con música del argentino Felipe BOERO y texto poético del uruguayo Yamandú RODRIGUEZ. Y en Montevideo aparece un año después, *Paraná Guazú*, con música de Vicente ASCONE y libro de Humberto ZARRILLI. En adhesión a las celebraciones del primer centenario de la Jura de la Constitución (1830-1930), el compositor uruguayo Ramón RODRIGUEZ SOCAS (1887-1957) escribe el poema sinfónico-coral *Grito de Asencio*; una de las mejores páginas debidas a su pluma, donde el acento épico alcanza momentos de verdadera emoción y jerarquía estética. Con el mismo motivo, en ese "año del Centenario" se recibe un inesperado envío desde París: la "impresión sinfónica" *Noche Campera*, de Alfonso Broqua. Ambas obras fueron estrenadas en 1931, durante la primera temporada de la Orquesta Sinfónica del SODRE, organismo cuyo primer concierto público tuvo lugar el 20 de junio del mismo año; cuando ya los primeros síntomas de la depre-

sión económica que siguió al *crac* de la banca estadounidense (octubre de 1929) marcaban el final de aquella época privilegiada que había hecho posible el advenimiento de tantas elevadas obras del espíritu...

Como suele acontecer en tantos órdenes de cosas, el primer apogeo del nacionalismo musical uruguayo llevaba en sí los gérmenes de su decadencia. El ejemplo ofrecido por sus principales cultores fue seguido por muchos artistas menos dotados, que se atuvieron más al efecto exterior que a las verdaderas causas que determinaron el nacimiento de obras de real importancia. A la auténtica expresión del alma nacional siguió un superficial *pintoresquismo;* agravado tantas veces por una notoria insuficiencia de recursos técnicos y por la carencia de cultura general. Como dice Pedro Ipuche Riva, ese período (por suerte, breve) parece dominado por un "académico antiacademismo", expresado generalmente en falsas "audacias". Y sus cultores ignoraban, sin duda, que Claude Debussy había afirmado: "La práctica profundizada de una regla es indispensable para quien se propone transgredirla con inteligencia". Y también, que "la audacia nacida de la ignorancia, no es audacia, sino extravagancia."

La visible decadencia de ese corto período justifica la reacción "formalista" de algunos jóvenes compositores, como en el caso de Carlos ESTRADA (1909-1970), cuya *Serie Antigua*, estrenada en 1936, constituye una franca oposición a aquel falso nacionalismo.

Pero estaba reservado a otro músico uruguayo, aún mucho más joven, el descubrimiento de una inesperada vía de salida para la decadencia.

Nos referimos a Héctor TOSAR ERRECART (n. 1923), cuya *Toccata* para gran orquesta fue estrenada el 18 de julio de 1940, precisamente el día en que su autor cumplía diecisiete años de edad. En un plano mucho más abstracto que Carlos Giucci. Tosar deja entrever un velado acento nacional - en este caso, más bien regional - localizado en la urbe: sin ninguna referencia externa a ritmos folclóricos ni ruidos.

No cabía duda: Tosar estaba mostrando *una posibilidad más* en el hallazgo de equivalencias ambientales y sonoras. Cierto es que en años posteriores, Tosar demostró su pericia en el manejo simultáneo de procedimientos foráneos puestos al servicio de los más diversos enfoques estéticos: entre ellos, expresiones veladamente nacionalistas, como en su *Danza Criolla* y la *Oda a Artigas.*

Era el momento para que aquel clima de ciudad, descubierto por Giucci, reapareciera dotado de nuevos y variados recursos, como en la vigorosa pieza pianística *Tamboriles*, de Cluzeau Mortet, y en la obra homónima del guitarrista Abel CARLEVARO (n. 1918).

Pronto vemos surgir expresiones cada vez mejor definidas de este "nacionalismo urbano". Las hallamos en la *Partita* para orquesta, del joven José SEREBRIER (n. 1938) y especialmente en toda la obra de Jaurés LAMARQUE PONS (1917-1982), a quien debemos, entre muchas y enjundiosas obras, la suite *Según Figari*, donde el tamboril afro-montevideano aparece como tal y "a descubierto"; en música incidental para varios filmes, la ópera *Marta Gruni* y el límpido y admirable *Concierto para Piano, Cuerdas y Percusión*.

Sin embargo, la temática de ambiente rural no había sido totalmente abandonada, y entre sus más bellas expresiones cabe citar *Tierra Adentro*, de Carlos Giucci (piano y orquesta), la música para el ballet *Rancho en la Noche*, compuesta por Alberto SORIANO (1915-1981) sobre texto de Francisco Espínola, las series *Impresiones Folclóricas* y *Hombres de Nuestra Tierra*, del cantor y guitarrista Daniel VIGLIETTI (n. 1939), y en la obra de varias compositoras uruguayas, entre quienes cabe distinguir a Socorro MORALES DE VILLEGAS, Celia CORREA LUNA, Estela SANGERMANO y Amelia REPETTO. Una nueva e importante manifestación lírica del acento campesino aparece en 1958, en la ópera *El Regreso*, de Ricardo STORM (n. 1930), y también en algunas de sus obras puramente instrumentales.

En la obra de los compositores surgidos en los últimos veinte años sólo muy raramente se ve continuado el proceso de resurgimiento del nacionalismo musical. Casi todos ellos se hallan en una época experimental, donde ponen a prueba todos los recursos ofrecidos por la tecnología moderna, así como tratan de hacer uso de las más variadas tendencias musicales; como ser el atonalismo ("cáncer de la música moderna, según Howard Mitchell y M. Cagargo Guarnieri...), el serialismo, el aleatorismo.. y los demás *ismos* llegados desde el extranjero. Como se comprende, el carácter experimental ya señalado, que implica una constante e intensa búsqueda, impide emitir el más rudimentario juicio sobre el valor de toda esa copiosa obra.

Para intentarlo es imprescindible la intervención del tiempo; y esto, en dos sentidos. Primero, como factor de la evolución individual de cada artista, al ir descubriendo paulatinamente sus propias posibilidades y limitaciones, a la vez que afinando su técnica de expresión. Y segundo, para permitir que todo ese cúmulo de bús-

quedas, experiencias más o menos felices y expresiones individuales se haya proyectado con suficiente claridad en el panorama de nuestra creación musical contemporánea. No podemos saber si de tales trabajos surgirá, de pronto, una nueva e inesperada forma de acento nacional, reactualizando lo sucedido, en su época, con la obra de Giucci, Tosar, Lamarque Pons, Soriano y Viglietti.

Consideramos necesario que esa búsqueda continúe; pero también, que se tenga conciencia simultánea de la *época y del lugar.* Y en esto juegan parejamente la honestidad, la sinceridad y la intuición. Cuando en 1926 fue conocida *La Isla de los Ceibos,* de Fabini, Santiago Dossetti escribió: "ajeno a todas las preocupaciones estéticas, captó el ritmo de la hora". Lo captó por intuición. Pero la intuición suele traer un "hermano gemelo": el talento". Años más tarde, Fabini "reconstruyó" todo un pasado aborigen perdido en la bruma del desconocimiento y del tiempo, creando la música para el ballet *Mburucuyá.* No traduce aquí aquellas mismas y aquietadas emociones de un paisaje directamente conocido. Se atreve a "extrapolar" en el tiempo y hacer uso de medios fónicos enteramente nuevos en su producción, como el xilófono y las cuerdas de violín atacadas *oltre il ponticello,* anticipándose en casi treinta años a los "hallazgos" europeos de Xenakis, Ligeti, Penderecki y Berio.

Habían cambiado, sin duda, sus recursos; pero no su visión, aún cuando transfigurada, de algo que le era intensamente amado y asimilado: su terruño. Hasta el momento (1985) no percibimos, por parte de nuestros jóvenes músicos, ningún síntoma de ese *amor,* que por ser tal, impulsa naturalmente hacia la belleza y la comunidad entre los seres. Si tuviéramos tendencia al pesimismo, estaríamos tentados de calificar a esta pléyade de nuevos compositores, como representantes modernos de aquellos *músicos uruguayos pero sin patria,* de que nos hablaba Fernán Silva Valdés. Es nuestro mayor anhelo que no sea así; y que esa ausencia de manifestaciones de época y lugar sea sólo aparente, y debida a nuestra natural incapacidad para apreciar y asimilar las novedades; como tantas veces acaeció en la historia del arte.

Si insistimos en reconocer la utilidad del criterio de H. Taine (1), debemos comenzar por examinar el medio histórico y social en que las actuales generaciones viven y actúan. Y entonces surge, con toda claridad, la evidencia de su honda diferencia con aquel "medio" en cuyo seno se desarrollaron todas las etapas de nuestro nacionalismo musical.

En efecto: vivimos en un mundo estremecido por millares de problemas económicos y sociales, y atravesado continuamente

por señales radioeléctricas que nos traen informaciones de toda índole. Y aunque no todas esas noticias corresponden a hechos artísticos, preciso es reconocer que todas -eso, sí - están modificando constantemente el clima general y el tono de nuestra vida. Al fin y al cabo, toda manifestación artística consiste en una suerte de reacción, en el más amplio sentido que a esta palabra pueda darse.

En esa "maraña" de ondas que nos vienen y se nos manifiestan en imágenes televisivas y en sonidos, el hombre de nuestros días capta-quiéralo o no- expresiones musicales procedentes de todas las regiones del orbe, y como siempre hay que contar con la existencia de algún resabio de tendencia a la imitación, es cada vez más posible que nuestra música despierte, por reflejo, el deseo de calcar o de imitar procedimientos foráneos, y por ende a alejarnos de un espíritu propiamente nacional; por amplio y generoso que éste sea en el sentido de aceptar y asimilar lo extranjero. No podemos ser exclusivistas, porque seríamos entonces llevados a ese *nacionalismo estrecho* que con tanta razón repudiaba don Manuel de Falla. Los ejemplos históricos ya citados al principio muestran cómo una identidad de procedimientos no impidió que aquellos grandes clásicos exhibieran un discreto - o a veces, marcado - acento nacional, un sello de origen. El fenómeno se reproduce siglos después en América, donde el sinfonismo de George Gershwin, Héctor Villalobos, Alberto Ginastera y Eduardo Fabini, de neto origen europeo, se traduce en expresiones auténticamente nacionales. No culpemos pues al exceso de información que constantemente nos llega, querámoslo o no, de la ausencia actual de sentido patriótico (en su más noble acepción), en la música de la mayoría de nuestros compositores jóvenes.

Más valdría que cada músico aceptase gustosamente ese cúmulo de informaciones, a condición de examinarlas a fondo con el fin de adoptar lo que en ellas pudiese servir a sus propios e individuales fines artísticos; lo cual en nada impide que quiera y pueda inventar otros recursos. El compositor francés Georges Migot es muy preciso cuando afirma que "El folclore puede ser considerado como la *protección* de las grandes comarcas musicales, en cuanto puede crear, para cada una de ellas y se encarna en ellas, una autonomía musical. Lo cual nos salvará de esa especie de esperanto musical y sonoro que se intenta imponer en el mundo" (el destacado está en el original de la versión castellana).

Conclusión

De lo anteriormente expuesto se deduce la extrema complejidad de causas y efectos que determinan las manifestaciones del nacionalismo musical. Por eso, la más elemental obligación de quien lo estudie, es la de tener suma cautela en las calificaciones; máxime, cuando se teme que sean éstas, prematuras. La certera frase de Giuseppe Verdi, debe ser nuestra infalible guía: *Il tempo ci dirà ...*

Es indispensable que la búsqueda prosiga. Que los jóvenes compositores comprendan la responsabilidad de la misión que les ha sido asignada: la reconquista del *acento nacional*, que puede tomar infinidad de formas, sin perder su esencia. Dada nuestra idiosincrasia racial, sería oportuno espigar en las fuentes latinas; especialmente las españolas, lo que configuraría una suerte de *ritorno all'antico;* más sin retroceder en el tiempo. El "Retablo de Maese Pedro" y el "Concerto" de Falla deberían ser nuestros modelos y sabios consejeros.

Cuando el más alto exponente de nuestro nacionalismo musical, Eduardo Fabini, falleció (1950), muchos creyeron estar ante lo que denominaron "problema de sucesión"; sin advertir que la vida sigue su curso y se renueva constantemente, pese a la muerte de cada individuo.

No intentemos entonces resolver un problema imposible; pero sí, observar la *actitud* que aquel gran músico nacional sostuvo a lo largo de toda su existencia: el amor a su tierra y la sinceridad absoluta en su expresión artística.

Por lo tanto, la verdadera y más digna forma de sucesión consistirá en un renacimiento del más hondo y noble sentido de nacionalidad y afirmación de conciencia de cada época.

Los términos del *"drama cultural americano"* han sido exhaustivamente estudiados por los más eminentes pensadores; desde José Enrique Rodó en adelante. Pero a veces está reservado a los poetas dar, en una imagen, un destello genial, una síntesis que parece imposible o difícil fuera del ámbito misterioso de toda creación artística.

Nuestra herencia racial europea y nuestra condición de nativos del suelo americano no son entre sí tan contradictorios como algunos filósofos y sociólogos lo pretenden. No sólo en la comprobación de los hechos reales, sino en la visión del poeta, tenemos fehacientes ejemplos. Y si no, ¿queréis una imagen más bella de esa integración, que la que Juan Zorrilla de San Martín nos da en su *Tabaré*?

- Porque en el fondo y a la postre, todos los uruguayos somos, en cierta medida, indios de ojos azules...

Montevideo, octubre de 1985

BIBLIOGRAFIA

1) Taine Hipólito	Filosofía del Arte (ENI)	
2) Vidart Daniel	La Vida Rural Uruguaya	(ENI, Mdeo, 1955)
3) Cortazar Augusto	¿Qué es el Folklore?	RSODRE Nº 6, Mdeo. 1958
4) Ayestarán Lauro	A propósito del Nacionalismo Musical	CLAVE Nº 25, Mdeo. 1958
5) Falla Manuel de	Escritos sobre Música y Músicos	Ed. Losada, colección Austral, Bs As. 1950
6) Tosar Héctor	Problemas de la Música Contemporánea (Nacionalismo Universalismo)	CLAVE Nº 25, Mdeo. 1958
7) Rojas Ricardo	Eurindia	Ed. Losada, Bs. As. 1951
8) Lagarmilla Roberto	Eduardo Fabini	Ed. Medina, colección "100 Temas Básicos" Nº 14, Mdeo. 1971
Lagarmilla R.	Músicos Uruguayos	Ed. Medina, col. "100 Temas Básicos" Nº 5, Mdeo. 1970
Lagarmilla R.	Alfonso Broqua, Precursor de la Música Uruguaya	RSODRE Nº 1, Mdeo. 1955
Lagarmilla R.	La obra musical de L. Cluzeau Mortet	RSODRE Nº 6, Mdeo. 1958
Lagarmilla R.	A 100 años del nacimiento de Alfonso Broqua	E/D. Sd. Montevideo, 28 novb. 1976
Barrios Pintos Aníbal	Eduardo Fabini	Ed. ARCA, colección "Figuras", Nº 2 Mdeo. 1976
Salgado Susana	Breve historia de la música culta en el Uruguay	Ed. Biblioteca del P. L. y AEMUS, Mdeo. 1971

ABREVIATURAS:

AEMUS: Asoc. Estudiantes de Música Montevideo
Bs. As.: Buenos Aires
CLAVE: Revista musical Clave, Montevideo.
Ed.: Editorial
E/D Sd.: Diario EL Día, Montevideo.
ENI: Editor no identificado
Mdeo.: Montevideo
P. L.: Poder Legislativo
RSODRE: Revista del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE), Montevideo.

De cómo las artes se adulteran, envejecen y mueren

por Jorge Abbondanza

En el Uruguay no puede surgir un Alain Resnais, por la sencilla razón de que un individuo con el potencial creador, la sensibilidad, el impulso expresivo, la lucidez y el refinamiento equivalentes al de ese realizador, nunca tendría en nuestro medio las posibilidades de desarrollar sus fuerzas a través del trabajo o la oportunidad de volcarlas en el cine, porque una película -y la compleja infraestructura que supone su producción- cuestan demasiado dinero. También cuesta caro mantener latente el clima cultural indispensable para que los talentos nacidos en un país encuentren a su alrededor la atmósfera estimulante para movilizar su ingenio, y no un erial donde la inventiva desfallece y las urgencias económicas obligan a postergar toda tarea creadora en beneficio de una ocupación cualquiera que permita comer. Lamentablemente, el problema es también un círculo vicioso: como la cultura es una herramienta esclarecedora que enseña al hombre a ver con mayor agudeza el mundo que lo rodea, su declinación provoca en cambio la miopía y disminuye toda posibilidad de observar con ojo penetrante esa realidad. Y entonces en un medio culturalmente pobre, habitado por testigos debilitados, no abunda la gente capaz de luchar para que esa cultura se recupere. Abundan más bien los sectores adormecidos, donde se tiene la sensación de que las cosas marchan bien y en cualquier momento puede brotar un Alain Resnais por generación espontánea.

Es que todo -incluso la cultura, sobre todo el cine- puede reducirse a un problema de costos. Es frecuente oir quejas sobre el modo en que un país vive sometido a las influencias artísticas de

otros, pero es menos fácil establecer cuánto costaría a ese país emprender una campaña de emancipación, de manera de alcanzar su propia fisonomía estética y una conciencia cultural asociada a un desarrollo autónomo de tendencias y lenguajes, logrando así que la realidad local se refleje por ejemplo en el cine que se ve (o la música, el teatro y los libros que se escriben). Es una operación muy sencilla comprobar que la cartelera cinematográfica de Montevideo está habitualmente inundada de films norteamericanos, con visibles porcentajes de otros films británicos, franceses o alemanes. Menos sencillo sería planificar la promoción del cine nacional, de lo cual depende no sólo el éxito que puedan llegar a tener algunos talentos en la materia, sino el redescubrimiento de una identidad cultural capaz de cambiar al país y a su gente.

Sumergido desde hace generaciones en esa marea de importación, es improbable que un espectador montevideano llegue a ver con claridad las diferencias que lo separan de otro congénere dispuesto a saborear placeres cinematográficos en París, Nueva York o Londres. Más bien se inclina a pensar que todo lo identifica con ese remoto prójimo cuya sensibilidad se ha abastecido en las mismas fuentes, los mismos nombres, las mismas celebridades, teorías y corrientes. Sin embargo, el poblador de París, Nueva York o Londres integra una sociedad cuyas disponibilidades, urgencias, recursos y carencias no son parecidos a los nuestros, y esa red de condiciones ambientales -fijadas por una circunstancia social, económica, geográfica y política- es lo que determina el perfil de una cultura y los rasgos de un arte nacional, como derivado directo del medio. Pero la legitimidad de esa cultura o la autenticidad de ese arte pueden ser también un privilegio y no ya una necesidad. Algunos países las tienen, otros deben conformarse con tomar prestado el desarrollo y hasta las pautas ajenas.

Insensiblemente, absorben así -a través del cine, por ejemplo- manifestaciones que corresponden a una herencia y un entorno que no son los suyos, determinadas por realidades que ellos ignoran, desarrolladas al amparo de una atmósfera completamente alejada de sus apetencias y necesidades, impulsadas por la agresividad de medios masivos de comunicación cuya potencia también se identifica con un poderoso medio generador: el de los grandes centros de irradiación cultural, y no con las débiles pantallas retrasmisoras de los países marginales. Entonces se produce una deformación, porque el individuo se acostumbra a reaccionar ante obras cuyo poder incitante es dictado por mentalidades y coyunturas que le son ajenas, y a identificarse con ese mecanismo como si también participara del medio que lo provoca y de la sociedad que

lo disfruta. De ahí que encuentre más familiar la violencia del Lejano Oeste que los rasgos del folklore sudamericano: la alienación (de "alien", extranjero) es la consecuencia de ello y determina el carácter dependiente de todo un proceso cultural, así como su irremediable adulteración.

En el origen están los costos, claro. Es más barato distribuir una película extranjera que producir una propia; es una inversión más segura traducir el éxito de un dramaturgo extranjero que correr la aventura con un autor nacional, cuando además se sabe que esos talentos de ultramar se han perfeccionado al amparo de condiciones propicias, hasta alcanzar la solvencia que sólo deriva de una intensa ejercitación. Por eso hay algunos medios artísticos muy fértiles y otros muy arduos. Por eso no es fácil arreglar el mundo y menos un país donde durante mucho tiempo el extranjerismo fue una especie de condecoración cultural: la gente conocía de memoria la filmografía de Bergman y se extasiaba ante las creaturas enajenadas de Antonioni, pero prefería que no le contaran por qué era tan difícil hacer un cine nacional y tenía miedo de aburrirse ante un estreno brasileño, argentino o boliviano. Otra gente considera indispensable conocer la versión de una obra de Albee, Pinter o Beckett, pero suele retraerse ante un estreno de Maggi, Paredes o Langsner. Otra gente baraja — como los expertos cosmopolitas del arte plástico — las denominaciones "neo-expresionismo" o "conceptualismo", demostrando mucho menos entusiasmo ante la fantasía nativa de un Carlos González, la entrañable visión rural de un Juan Storm o el cuño histórico de los viejos dibujos de Teresa Vila. Otra gente considera una profanación que un medio musical académico, dedicado a divulgar a Hindemith o Strawinski, pueda también albergar variantes más latinoamericanas (quizá más populares) en la materia.

Todo ello ha constituído - constituye todavía hoy - una formidable desubicación provocada por la aureola de prestigio en que llega envuelto el producto extranjero y -en el otro extremo- por el desamparo en que tratan de sobrevivir las manifestaciones verdaderamente nacionales de la cultura. Los creadores también han padecido ese desfasaje, no sólo en el calco de modelos europeos que era el cine de Rodolfo Kuhn o Manuel Antín en la década del 60, sino en el agitado vaivén de estilos y formas que recorrían los pintores locales para estar al día ante influencias consagradas en el Hemisferio Norte. Tanta frivolidad sólo puede combatirse con la serenidad y el razonamiento.

Conviene pensar, por ejemplo, que la aparición de escuelas y tendencias - ya sean el Nuevo Cine Norteamericano, el Minimal Art o el Teatro del Absurdo - no son hechos casuales. Responden a la situación que vive la comunidad donde aparecen, una situación con la cual forman un todo coherente e indisoluble y a la que siempre sirven de comentario, convirtiéndose en una referencia inequívoca de ella. Por eso los Estados Unidos en la época del macarthysmo produjeron un cine liviano y escapista que era el semblante del clima intimidatorio en que vivía por entonces la industria de Hollywood. Por eso la España de Franco produjo en los mejores niveles un cine cuyas alusiones a la realidad eran eufemísticas, replegadas, indirectas, sirviendo como indicadores de una censura que impedía el testimonio más claro y frontal. Por eso una exasperada sociedad de consumo, en sus alturas más opulentas y febriles, produjo la escuela "Pop" que fue en el arte plástico una forma de trasladar irónicamente esa vorágine.

Con una candidez conmovedora, pero también con una orfandad conceptual que es hija de la dependencia en materia cultural, los pintores uruguayos copiaron - con honrosas excepciones - dicha corriente que había nacido en una sociedad y unos apremios tan distintos a los nuestros. Y con una mansedumbre igualmente estremecedora, el espectador local se conformó con aquel cine escapista sin saber a qué presiones respondía y sin sentir la necesidad de un lenguaje que reflejara su propia realidad, en lugar de la realidad de lejanas - y reprimidas - metrópolis. El descalabro se ha agravado a través de la televisión, desde la cual se explica al espectador uruguayo cómo se conquistó el Oeste, cómo se combate la delincuencia neoyorquina o cómo vive la burguesía de Los Angeles, desarraigando así a un público que conoce mejor las batallas libradas por Custer que las de Lavalleja o Rivera; la criminalidad portorriqueña del Bronx que la del Cerrito de la Victoria, la vida familiar de los suburbios californianos que la de Sayago o Carrasco. El torrente de la cultura - y la avalancha de la sub-cultura - que llegan de afuera, han sido agresivos además de diluviales, y las ventajas de su respaldo industrial serán siempre insalvables. Pero ello no debe impedir la emisión de llamados de alerta ante el fenómeno que provocan: la desfiguración de todo un semblante nacional.

Encima de esos males hay otros. Si se revisa el cine que se filma y se estrena hoy en buena parte del mundo, se comprueba una escasez de exigencia, una oleada de mercantilismo, una pendiente a la frivolidad y una vocación por lo trivial que configuran el síntoma de una enfermedad que se agrava. No hay más que echar

un vistazo a la lista de campeones de boletería en medio mundo para ubicar allí la tontería de fábulas *(Regreso del Jedi)*, danzas *(Flashdance)*, truculencias *(Martes 13)* o propaganda política *(Rambo)* que pertenecen a la categoría de viejas matinées que se creían evaporadas. Tan grave como esas flojedades son las carencias internas de la mercadería que se consume: en mucho cine comercial que se hace hoy con una pretensión de calidad, falta una orientación rigurosa, una clara intención dramática, un ojo crítico, un sentido de utilidad social, un respeto por la verdad histórica y una voluntad de trasmitir ideas estimables o fermentales.

Claro que el cine no es una isla: dedicar toda la atención a un área de la actividad creadora a escala artística, equivale a correr el peligro de sectorizar el juicio y olvidar que poco más allá de la frontera de ese arte hay otro donde ocurren cosas similares por causas similares, cuyas consecuencias también son similares. A escala internacional, el teatro es un ejemplo de ello. Comparar la escena de hoy con la que floreció a partir de la post-guerra de 1945, es descubrir una declinación hacia el estancamiento de formas y sustancias. la desaparición de maestros, la escasez de figuras magnéticas, el desvanecimiento de fuerzas renovadoras. Se evaporó la vanguardia neoyorquina de Beck y Chaikin; Grotowski se retiró de la actividad, Visconti murió y Strehler envejece sin que aparezcan italianos capaces de tomar su lugar; el nivel de lo que estrenan Albee, Miller o Williams ha bajado durante años hasta la insignificancia; no existen jóvenes ingleses capaces de prolongar la era de los Olivier, los Scofield, los Gielgud, las Ashcroft; no hay otro Beckett ni otro Pinter a la vista. El futuro podrá parecerse al vacío si las cosas no cambian en un año o dos, porque el cine de hoy tampoco ha dado otro Bresson, otro Kurosawa, otro Antonioni, todos los cuales rozan ya la ancianidad.

El dinamismo de una sociedad es el barómetro de las fuerzas creativas que pueden gestarse dentro de ella. Una sociedad aterrorizada por el presente (petróleo, violencia, inflación, desempleo, contaminación, despotismo, guerra fría) e inseguridad de futuro (misiles, calamidad nuclear) no es el mejor campo para que germine la cultura artística que hemos conocido, para que mantenga su volumen de valores o se enriquezca con brotes renovadores. Se trabaja en ella a plazo fijo, con una sensación de apremio y de brevedad: *"el teatro ya no es lo que era"*, *"cada día es más difícil hacer cine"* se lee en las respuestas de muchas personalidades ante el interrogatorio de cualquier periodista.

Acaso todo ello no anuncie el derrumbe de un mundo sino apenas del desmantelamiento de las artes viejas, que como el cine mismo deben agonizar ante el avance prepotente de la televisión, ante las promesas del video-cassette y las comodidades de consumo doméstico que abre a las masas. La sociedad en crisis ya no parece dispuesta a recargar las baterías de sus tradicionales vehículos expresivos (un cuadro al óleo, una sinfonía, una obra en tres actos, una película bien hecha). Ya no hay energía para perpetuar los esplendores de Federico Fellini o la Royal Shakespeare Company, que dentro de poco serán lujosos fantasmas del pasado. Aunque quizá lamentarlo sea un signo de inmovilismo tan lamentable como el de los clasicistas que renegaron hace ciento cincuenta años del romanticismo teatral de Víctor Hugo, el de los conservadores que se alzaron hace sesenta contra las primicias de Pirandello, el de los rutinarios que rechazaron hace veinticinco las frescuras de la Nouvelle Vague. Acaso lo más sensato sea prender el televisor y sentarse a esperar.

Siete cartas de Rafael Barradas a Julio J. Casal

Una estrecha relación amistosa vinculó al pintor Rafael Barradas con el poeta Julio J. Casal. Testimonio de esa relación son las siete cartas que aquí se publican. Pero estas cartas no son sólo testimonio de una amistad, sino también expresión de la intimidad de su autor, que en ellas vuelca, junto con la narración de aconteceres de su vida, la exposición de algunos de sus ideales estéticos. Las cartas se reproducen de acuerdo con las copias mecanografiadas que actúan en la Academia Nacional de Letras. Los originales manuscritos se custodian en el archivo Julio J. Casal, del departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. La reproducción facsimilar de los dibujos correspondientes a la carta segunda proviene de la revista ALFAR, Montevideo, Año XXVI, Nº 87, 1948. Rafael Barradas, como Don Francisco de Goya y Lucientes, escribía con faltas de ortografía. Esta peculiaridad se mantiene en los textos que a continuación se publican. A. S. V.

Primera

Madrid, 4/919 -Abril-

Alguien silba afuera... Es mi hora. Ya siento mi carruaje rodar en la noche... Ya han tomado su fisonomía propia, esa sombra larga de *esta* botella...(en ésta botella yo tengo café que voy poniendo de á poco en un cacharro y lo voy calentando en un viejo calentador de hojadelata, que ya tiene *persona*lidad... mi cacharro, mi botella, mi copa, ¡ que cosas buenas! ¡ y las sombras de estas cosas, que intimas!)

Nuevos horizontes

Julio J. Casal

("Interiormente siempre han vibrado las más hondas cuerdas...)

Julio, he recibido tu libro. Tu precioso, tu formidable libro. Me has dado una alegría enorme. Y tu carta? tu carta de amigo grande, de amigo puro. ¡Qué suerte tan extraordinaria el habernos encontrado *ahora*, cuando ya hemos pasado los dos el libro Figueira... cuando ya hemos dejado tan lejos nuestros palotes... en pintura yo, en literatura tu, tu tan personal, tan nuevo. Es que ahora somos *grandotes*: -ya no le tememos al hermano mayor del vecino que hemos dado de "piñes"...(Mira que decir "te doi un piñe cuando eramos botijas y decir "botija" todo ésto es encantador...)

Como me acuerdo de aquellas primeras carambolas de cuatro tablas que tu me enseñabas a tirar en aquel viejo billar, en aquella casa de comidas frente a tu casa en la calle Yaguarón...

Yaguarón! Mira Julio que es raro eso de Yaguarón como Paisandú y Queguay y Guaná (donde vivía una novia mia por la cual me hubiera o quise suicidarme dos o tres docenas de veces...)

Es algo raro, entre burlón y nostalgico lo que me pasa (o mejor) nos pasa con todas aquellas cosas tan lejanas, que nos produce una extraña melancolia al igual que cuando hojeamos esos albumes (que parecen misales) donde nos encontramos con fotografias amarillas, borrosas, con un sabor de espiritusmo... y allí vemos á nuestro abuelo con una americana ribeteada, y un chaleco abrochado casi en la nariz... y más atrás, en otra hoja que muestra un como paspartu vacio, nos inquieta... al lado un retrato de dos recien casados, *ella* con la cintura oprimida por aquellos corset (de semento armado) *él* con unos pantalones que le forman como una acordeón, de la rodilla hasta los zapatos muy punteagudos y estrechos que parecen dos martillos.

Pues es algo asi... lo que nos pasa con nuestro pasado. Es que aveces parece que nunca hemos sido aquello ó que nunca hemos dejado de serlo.

Es un estraño espejismo. Es como en esos viejos retratos. que tienen algo de burlón pero también algo misterioso. que parece hacernos reconocer a nosotros mismos detrás del abuelo de nuestro abuelo.

Es el camino que la razón no reconoce. es algo así como nuestro ultrapasado...Todo ésto Julio. me encanta es algo así como si soñara...Conserva una quintaesencia de visión de *nuestras pasadas cosas*, como la que tengo de algunas aldeas suizas que pasé una hora en ellas y luego abandoné para seguir *mi viaje* siempre adelante.

Mis viajes Julio. mis viajes...mis viajes siempre solo. siempre sin dinero. siempre sin dinero y siempre solo. con mi sombra larga delante o detrás de mi. con una sombra parecida a la de ésta botella. que me mira encantada...Nunca me esperó nadie en ninguna estación ni en ningún puerto. y esos brazos que se abren en las estaciones y en los puertos. que se cierran y apretan...á mi me hacian mucha falta. Julio. mucha falta.

Hoy ya los tengo...gracias a Dios. mi madre. mi hermana. mi hermano. mi mujer y Julio.

Algún día (si te interesa) te hablaré de mis viajes...Desde ahora te adelanto la promesa de no hablarte nunca de Museos. de obras. de academias. de maestros. de tendencias...Estas cosas son cargantes. y sobre todo que yo poco puedo decirte de los Museos de Europa porque no me interesan ni poco ni mucho.

Por donde más he *rodado* ha sido por ésta querida España. Yo quiero mucho a España. casi casi...más que a mi país. En mi país han sido muy indiferentes a mi esfuerzo: en mi país yo no intereso a nadie. El hecho de haberme formado o deformado. solo. sin ayuda de esas pensiones disparatadas que se dan en nuestro país (?)...el hecho inaudito "archiinconcebible" de que *aun* no esté tuberculoso...no es lo suficiente para justificar el derecho que tenía yo de pretender que "esa gente" de mi país me concedieran un pasaje de emigrante...para volver á mi patria. *allá* por el 1915.

Todos los amigos (?) que pasaban por mi lado y que paseaban por Europa a cuenta del Gobierno. todos sin excepción. quedaban en *hacer algo* para mi regreso a la patria...y hasta muchos se llevaron obras mias a cambio de un huevo frito con patatas...

En fin Julio, hoy gracias a Dios, he hayado consuelo perdonando y sonriendo...

Julio, yo quisiera ilustrar algún trabajo tuyo. Si un día encuentras la manera de realizarlo sería para mi un placer enorme hermanar tu lira vibrante a mi pluma vibrante tambien...

Ese poema EL AFILADOR - es gigantesco, Julio: yo soy amigo de un afilador asi que "Al mostrarse rudo, tal vez nos mintió."

Si Julio, yo tuve un amigo afilador...cuando el hambre me arrojó a las carreteras catalanas allá en el 1913.

Yo me encontré con el afilador en la polvorienta carretera, en mi largo viaje de Barcelona a Madrid (que no pudo ser más que hasta Zaragoza).

Con el afilador había hecho el proyecto de venir a Madrid a pie por esas carreteras de Dios.

Con él comí por esas posadas y ventas, y con él no comí muchas veces
Con él dormí en los pajares y en los establos, junto á las patas de las caballerias...con el me freí al sol y me engarrotaba con días plomizos.
Con él repartí mi trabajo y mis impresiones de pintor de avanzada (como nos llaman en Paris, aquí nos llaman bolchevikis...)

Pero, el camino fue muy malo. En el mes de Diciembre y buena parte de Enero, las carreteras son muy poco hospitalarias y de trecho en trecho recostado a los palos del telegrafo *los ogros* acechan con mirada fosforecente y uñas como serruchos a los capirucitas rojas...

Mis alpargatas y las de mi afilador, se rompieron demasiado, y dentro de las alpargatas nos rompíamos nosotros, también demasiado...y asi fue que llegamos á Zaragoza, besamos el Pilar...y ya no pudimos más: el afilador y yo acordamos pedir camas en el Hospital de Santa Engracia, y en la sala de San Virgilio ingresamos resignados a pudrirnos en aquellas camas donde se habían pudrido ¡quien sabe cuantos! en aquellas camas numeradas, y tan solas a pesar de las 40 que le rodeaban...

Aquella tarde dormí mucho en mi cama Nº 14 y cuando des-

pertè pude ver un albarán sobre mi cabeza. con un marquito de hoja de lata que decía Rafael Perez Barradas - NACIONALIDAD Uruguayo (Montevideo) PROFESION Pintor Vibracionista.

Mas tarde un mèdico *me vio*... y ya *ni a mi ni a mi amigo* el afilador. nos faltó tabaco. - ni las sonrisas de una monjita que se llamaba María. que era muy guapa y que yo le discutía al afilador que era Colombina disfrazada de monja. y éste decía que era Santa Teresa de Jesús por obra y gracia de la metensicosis...

A los 20 o 25 días Dios quiso que nos pusiéramos buenos. Colombina. digo. Santa Teresa de Jesús. nos dio para alpargatas nuevas y para cafè... y salimos del hospital de Nuestra Señora de Santa Engracia y nos metimos en el Cafè Moderno...

(Fuè en *[illegible]* cuando alguien que no sería nadie. traduciendo mal un artículo que apareció en el Heraldo de Aragón con motivo de un banquete que me ofrecieron un pelotón de artistas y estudiantes. se corrió la noticia tragicómica que Barradas y su amigo el afilador habían muerto tuberculosos en el Hospital de Zaragoza.)

-Julio. poeta hermano. aún vibro.
Toma. dame un abrazo.

Luego del cafè Moderno. yo *ya no volví* á la carretera. una tras otra me bebí grandes cantidades de cafè. y fui pintando. pintando mucho. y mi obra me ligó a Zaragoza y a Colombina o Santa Teresa de Jesus (según mi amigo) más de un año.

Mi afilador siguió carretera adelante.
"Huraño el semblante. la mirada hosca"
y no había vuelto á saber nada de él. hasta que ayer cual sería mi sorpresa! me lo encontrè (en tu libro)
"Cuando arrastra el viejo carro de madera"
como una cruz...
Que alegría me dió! Siempre igual. siempre como ayer.
"Huraño el semblante" andar de marqués.
El también me reconoció y desde la página me pidió tabaco. Yo le di tabaco y le di cafè y nos abrazamos y lloramos juntos. lloramos y reímos todo a lo largo...

Y Julito. y Marinès? Qué bellos serán. Dios te los cuide Julio. ¡Qué buena debe ser tu señora.! Veo que eres feliz. *Me dices* "mi

señora me comprende, Rafael, me comprende" Julio Dios ha premiado, tu bondad primero, tu laboriosidad intelectual, después, creas mucho, y por encima de todo eres bueno, yo recuerdo perfectamente, tu siempre has sido muy bueno, estoy seguro que si yo viera ese albums de fotografías amarillentas, ese tu albums, (tu misal) yo te diría con seguridad que tu eres bueno desde tu ultra-pasado ...

Yo también me alegro cada día de haberme casado con una maña "mucho buena".

Me casé en Zaragoza, a raíz de ese viaje que te hablo antes. La Pilarica parecía que sonreía cuando yo di mi nombre a una ex-pastorcica, hija de pastores nieta de pastores y bisnieta de pastores...

Quien sabe si en el *album* de la familia de mi mujer (suponiendo que pudieran tener esas fotografías amarillentas, que cojo a manera de símbolo) quién sabe digo, si resulta que el 400 abuelo de los abuelos de mi mujer como ex pastor, hubiera sido uno de aquellos que bajaron de las montañas con leche y miel para ofrecerselo al Divino hijito de la Pilarica allá en Jerusalen.

O, si no es por eso que sonreía, sería porque le daba la divina gana, el caso es que la hija de un viejo pastor de calzón corto y pañuelo en la cabeza (y que se empeña por lo regular, en ser más bruto que su borrico) es mi mujer, por lo tanto él mi suegro, con un corazón grandote como un borrico y que es capaz de dar hasta los pantalones (es decir medio pantalón, pues es baturro por dentro y por fuera.)

Yo soy muy feliz con mi baturrica.

¡Es claro! que hoy la ex-pastorcica es una señora europea. Y hoy mi mujer, aun conserva en su mirada el ocre de las tierras de Teruel y aquellos reflejos de los crepúsculos, y aveces cuando yo estoy triste... vuelve á sus ojos esa mirada tan particular que tienen los pastores cuando sienten al lobo...

Hoy mi (ex-pastorcita) es *Doña Pilar,* habla de Chopin y de Fray Angélico, de mi vibracionismo y de Bolcheviquismo. Y me inquieta porque cada día pierde *aquella* su personalidad, aquello tan lindo que tienen las pastorcitas entre bobas y místicas... pero que le voy hacer... lo que no pierde es lo otro, lo más bello en la vida

es muy buena, como tiene que ser la madre de mis hijos que vendrán...de mi album...de mis fotografías amarillentas...

Julio te envio esos recortes, porque se que tu me quieres y te alegrarás de mis cosas.

Ponme a los pies de tu señora y a los ingenuos caprichos de tus niños.

Recibe un abrazo de tu hermano pintor

Barradas

Tu/C. León 8-2ºDª

Si no me equivoco tu me prometiste escribir un artículo sobre *Nosotros* .
Será divino. Si lo haces ya sabes que lloraré de alegría.

Otra vez te hablaré de *mi pintura*

EL VIBRACIONISMO

Un abrazo Julio.

Segunda

Madrid -15- Junio 1921.

Queridísimo hermano Julio-

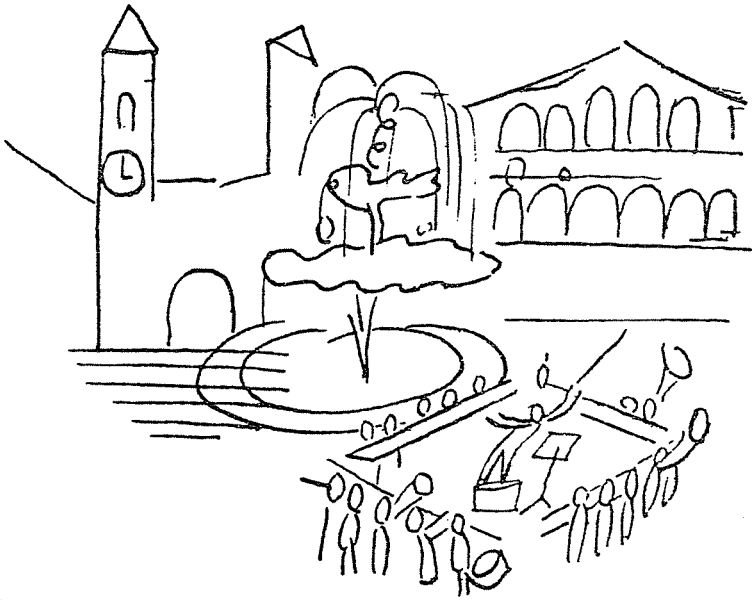
Recibí tu carta -Los originales estan componiéndose en la imprenta, me han dicho que dentro de 8 días tendremos pruebas para corregir, cosa que si tu aun no estás de viaje te mandaré enseguida.

Con dos pliegos más puede ir casi todos los poemas que tu me mandastes en tu libro original. Conviene no sacrificar esa cosa media cuadrada que tiene el libro, eso le dará mucho sabor. Como tardes un poco en realizar tu viaje te lo podrás llevar tu mismo - pues ésto podrá estar pronto para principios del mes entrante- de lo contrario ya lo arreglaríamos.

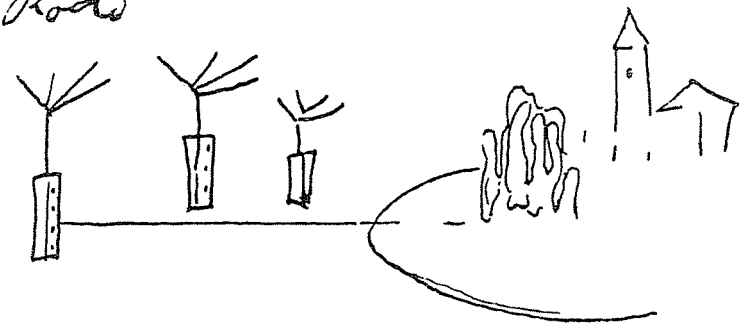
Te mando un dibujo original para "Vida". No le pongas más título que DIBUJO DE BARRADAS luego como subtitulo en la pagina del dibujo (*no del sumario)* puedes ponerle -EL MARINERO-

Este es un cuadro muy profundo que estoy haciendo que cuando le veas te gustará-

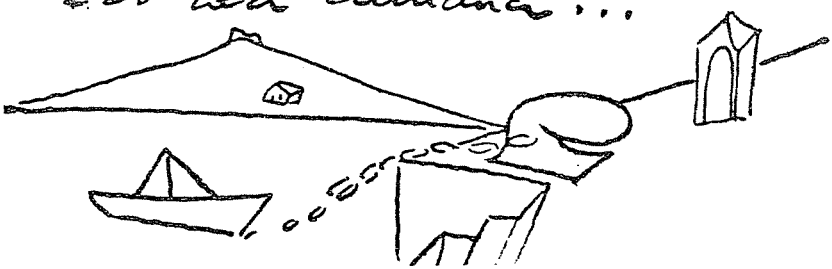
Que tal va ese viaje a Montevideo?
Dime cosas de ello. No creas a mí también me gustaría dar una vuelta en el tren del Norte.-



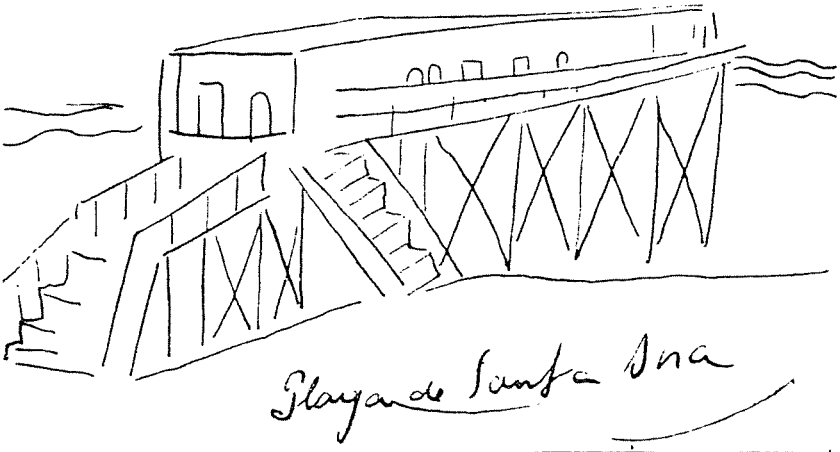
y pasear por el Jardín Rodó



e ir a la aduana...



y ver aquellas casillas, de baños (que ya no están...)

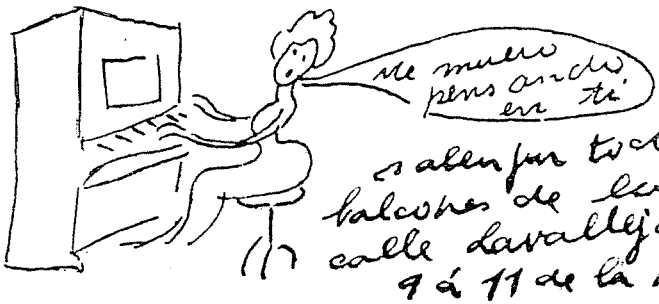


y saludar a mi gran amigo y maestro — Gedeón

Y pasar los carnavales —

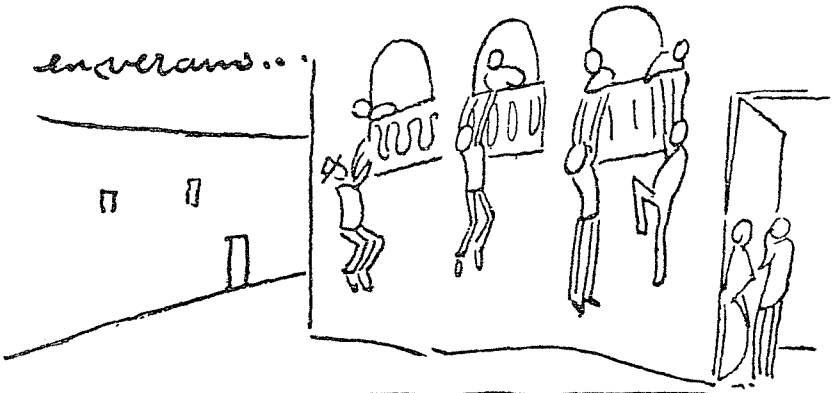
con el
oja ja.
y esa y todo...

Y sobre todo sentir los
Valses de Metallo que

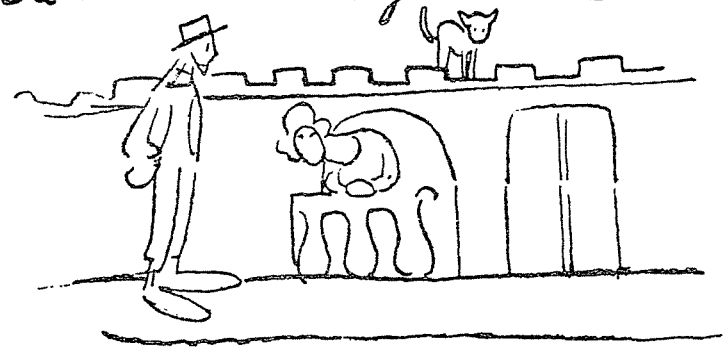


salen por todos los
balcones de la
calle Lavalleja de
9 á 11 de la noche.

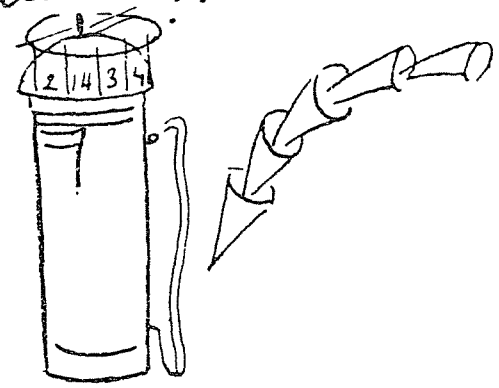
en verano...



y ver aquellas casitas bajas de la calle Jaguaron —

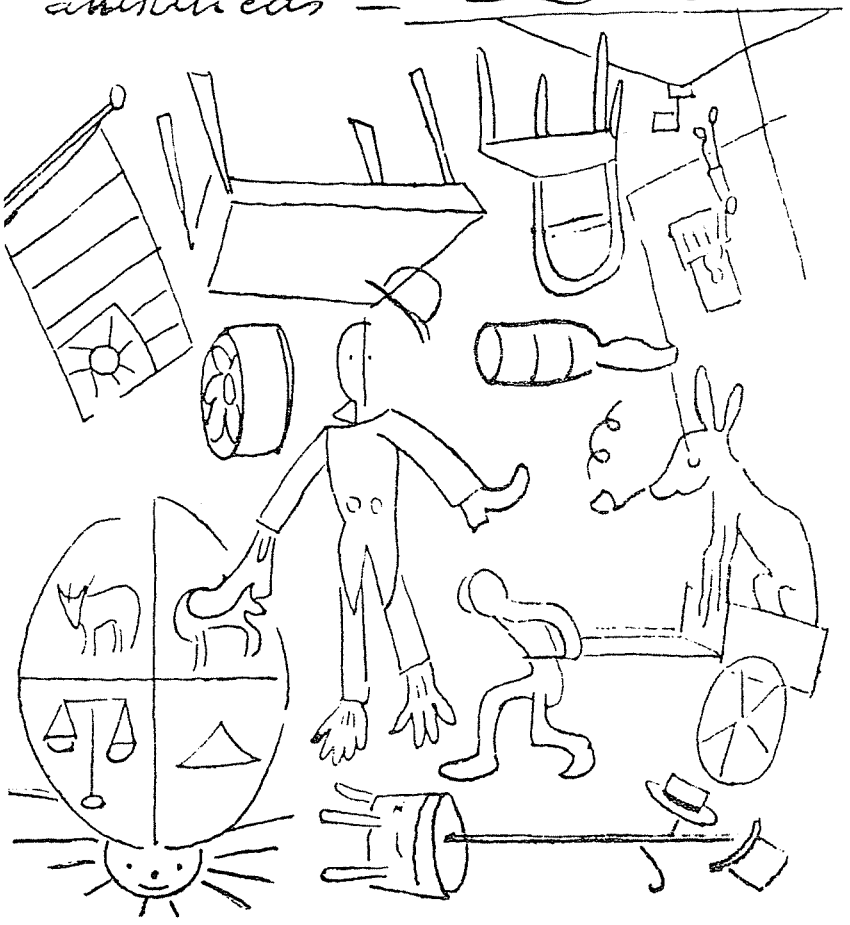


y aquellos buzones —



y el Mirador rosado

y sobre todo poner las cosas en su sitio ... en cuestiones artísticas —



Tercera

Octubre 15

Queridísimo hermano Julio

Hemos recibido lo que tan finamente envía tu señora a la mía con motivo de su santo.

Todos estamos muy agradecidos a tanta atención y cariño de parte de Uds.

Pilar y Carmen escriben a tu señora.
Es tal el aristocratismo con que hacen Uds. las cosas que yo desde mis estados fakíricos las reconozco siempre, bien perfiladas, con dulsura y grandeza.

Te mando por certificado -impreso- algun dibujo mío y un trabajo de de Ignacio (como sabes mi hermanito).

Manuel Abril y Ramón Gomez de la Serna, y Guillermo de Torre, me han dicho que te mandarían trabajos.

Yo hice entrega de "56 Poemas" a Abril y Ramón -que me pidieron te diera las gracias.

Que es ese proyecto que tienes de fundar en Madrid una revista? Dame más detalles de tus proyectos, pues ya sabes cuanto me interesan tus cosas, tus pasos de poeta.

Crees que podemos empezar á pensar en tu "Arbol" como sabes. Carmen ya trabaja para ello, tiene páginas deliciosas.

También te mando "Color" con un dibujo mío muy moderno, que te agradará. He creado el tipo del motorista, tipo nuevo muy siglo XX. "El Arlequin de acero".

Esta revista "Color" es la que me ha defendido un poquito este verano, pues en Madrid no entienden aún de la esquisitez de estos trabajos mios.

En estos días, se está estudiando en "Calpe" los trabajos míos hechos en colaboración con Ramón Gómez de la Serna, para crear en "Calpe" la sección "Libros de niños".

Tengo mucha labor hecha.

El otro día Abril estuvo hablando con Ortega y Gasset, sobre mi y tengo la satisfacción y a la vez la garantía (para un día) de que Ortega y Gasset cree en mi arte y me considera una cosa seria. Esto como tu verás, hermano Julio es la mejor compensación que puede tener mi esfuerzo luego de tanta incomprención que me rodea.

Si lo de "Calpe" sale bien -creo que dará un buen brinco mi situación económica, pues tengo hechos 10 libros de 30 dibujos c/u, a todo color que traducido a pesetas son muchas, y ésto podría nibelarme de todos mis atrasos.

Ahora si, que ya lo tengo pensado con frialdad, si no resuelvo mi situación dentro de un mes, ya daré *el milagroso salto mortal.* Salto mortal que, o me muero, o caigo en París, o New York o en el Cairo, no se dónde podré caer, pero que daré el salto (yo siempre he sido gran saltarin tu lo sabes...)

Esperaré, es cosa de días el saber que determinación tomaré.

De Montevideo, aún no hemos tenido noticias. Eugenio D'Ors ha escrito a [nombre ilegible] y a Brun.

Esperaremos lo prudencial...

Si tomo determinación te pediré algunos consejos pues ésto de mi *Salto Mortal Milagroso* será una cosa de gran transendencia en mi vida y en el Arte. Yo te escribiré antes de tomar carrera hacia el trampolín, (porque en cuanto tome carrera ya no me detiene una grua.)

Bien, queridísimo hermano, escríbeme diciéndome cosas. Tus cartas me dan gran alegría siempre.

Te abraza fuerte tu hermano

Rafael

[Al dorso del folio 6]: Para dentro de unos días, espero noticias concretas de mi asunto "Calpe".
Dentro de unos días iré a ver a Ortega y Gasset y este gran hombre se enterará de mis cosas, y espero habra novedades.

Tuyo Rafael

Cuarta

Noviembre 15

Hermano Julio

Recibí tu querida carta.

Si que estaba un poco preocupado por si estarías malo.

Ahora tengo que salir de viaje á Barcelona por asuntos de teatro. Si escribes hazlo a Madrid- y manda las revistas al nombre de Carmen.

Mucho te agradezco el regalito del cajón ¡que bueno eres! y cuanto te lo agradecemos todos- En seguida te prepararé esos proyectos de portada "Arbol" en cuanto venga de Barcelona.

Porqué no le pones dos líneas a Gil Bel pidiéndole haga una cosa sobre mi arte.
Hoy es el que mejor lo hará.

"Gil Bel"

Utebo

Pcia. de Zaragoza.

Hazlo porque Gil Bel es un amigo exquisito que incluso te lo agradecerá y yo quedaré más contento que hagáis lo que sea - vosotros. Podrás volver a reproducir aquellos dos cuadros [palabras ilegibles]. Como tu dices nadie se acuerda de aquella América-Galicia. Así tendrías 5 obras. Ya es bastante porque prefiero cinco un poco grandes que ocho y todas pequeñas.

Cariños de todos para tu señora y niños. Te abraza tu hermano que te [palabra ilegible].

Rafael.

Quinta

Mi hora.

Sésamo Abrete, y al dar vuelta una esquina, entre un arbol y un farol te veo a ti, Julio, que también me has visto entre el mismo árbol y el mismo farol.

Tu llevas mucho oro en tu cabeza y debajo de un brazo un libro.

"Las rosas de la tarde más blancas que un sepulcro..."

Luego me lees un delicioso poema tuyo. Después yo te muestro algun croquis y también te leo algo, y me firmo "Barón de los Imposibles". Tu te ríes. Yo también me río, y aunque en lo que hemos leído decíamos *"de la muerte..."* nos reímos o reían nuestros 18 años... y entre tanto por la *Calle Durazno,* ruedan hojas amarillas del Otoño, y tras unos cristales unas *dragoncitas* rubias nos miran y también ríen.

Luego, no he visto más a Julio. Con alguien he hablado de Julio en Buenos Aires, en París y en Nápoles, y mañana hablaré de Julio *allá.* ¿Dónde será *allá*? Julio, quién es Julio!

Es algo muy puro, tan puro como yo mismo, tan mío como mí mismo, como mi carruaje que rueda en esta hora, como mis ruidos de esas puertas, como ese sonido cónico de agua que cae de no se dónde.

Y quería escribirte mañana. Si supieras Julio cuánto he sufrido en este viaje Europa, pero cuánto le quiero!

Desde un tiempo a esta parte parece que mis obras caminan....-

Yo tengo la seguridad de *mi triunfo* (con relación a los demás) porque Dios lo tiene así dispuesto.

Mi arte es un poco complejo para los que tienen la sinigual desgracia de creerse *entendidos...*

Tu/c. -León 8-Escríbeme Julio. Tuyo Rafael P. Barradas.

[Lo transcripto corresponde al único folio conservado, escrito en el anverso y el reverso, numerados, respectivamente, 3 y 4].

Sexta

[Falta el comienzo]... una exposición de dibujos de la última hornada? Tengo más de 100 pero podríamos poner unos 30 o 40 son pequeños del tamaño de una hoja de block -que esto con un cristalito sin marco hecho como esas fotografías con una cinta negra que pegue el cristal y el cartón de atrás saldría tan barato que un dibujo vendido pagaría gastos.

El precio de los dibujos -de mis mejores cosas, gran Julio- cosas muy serias, pues son estudios graves y concienzudos -el precio lo dejaría a tu elección entre p.e. 10 duros a 20 o 15 -lo que tu comprendieras -Tu podrías organizar una cosa simpática en algún casino o en algún sitio de calidad, tu que eres lo que eres en la Coruña y en todas partes.

No dejes de estudiar esto que pudiera resolver el problema de ese cajoncito de pinturas que presiso para hacer grandes cuadros esta primavera y verano- Julio, Julio, que quisiera jugar el todo por el todo, y este otoño marcharme a París con ciertos cuadros que pintaré con esa pinturita...

Escríbeme para saber que te parece. Luego me gustaría que dieras una conferencia al inaugurar mi exposición, y lo que creas. Esto si te parece que sea cosa dentro de este mes...

Tengo para tí un dibujo colosal. Escríbeme de seguida. Cariños de todos para María Concepción y los botijitas. Te abraza Rafael.

Séptima

"Que llueva...que llueva
La virgen de la cueva..."

Exquisito: Julio exquisito.

Eso tiene un encanto enorme. Ese poema, Julio, me hace pensar en la calidad de esos caballitos de madera y pasta que tienen ese olor a caretita de a 2 cobres y de orozú de palo... También se asocia con aquellos escudos despuntados "de lata" "abollados" que había sobre la puerta de los colegios de *Misia Margarita - María Manrrupe - Amelia Viera,* que perfume tienen estos nombres: ¡Me

parece estar revolviendo el baul de un hermano emigrante que fuera yo mismo.· hace ya tantos años que parece mentira...

La pared de enfrente -¿Que cosa estraña tiene la pared de enfrente cuando somos pequeños-pasado mañana? ¿ Qué será de Mariana; aquella maestra rubia que yo era su *preferido* y su *monstro* ? Mariana, Mariana.

Una vez me pegó y me mando, hacer 1000.

Debo obedecer
Debo obedecer
Debo obedecer
Debo.....
D.....
...

Y yo la engañaba y en cada cuadradito de la santa pizarra ponía garabatos que parecía decir -Debo obedecer-

Qué será de Mariana? Vi una chica tan parecida en París ante de la guerra y luego en una película vi una chica vestida con traje de la + roja...tan parecida...

"Que llueva, que llueva
La virgen de la cueva"

Baños de Urquiza - Guruyú - Palermo - La Leva... Punta Carretas, Aparicio Sarabia.

Más aún: Calle Sierra, *El Buen Pastor*

"María, madre mía
Gran consuelo del mortal"
-y- La mejor hija que tenga
La mejor te la daré

Luego: pasa un testa de leon
Roberto de las Carreras-

Cafe Moka - San Roman - Mazantini - Don Tomás Claramunt

Calle Durazno. Una Farmacia y un buzon, dos niñas en un balcon de mármol | La carta concluye sin punto final ni firma, como si hubiera quedado inconclusa. Abarca un folio escrito en ambos lados y sin numeración].

BIBLIOGRAFICAS

La gran novela inconclusa

Francisco Espínola: *Don Juan, El Zorro*
Montevideo - Arca, 1984 (Tomos I y II, 464 pp)
Estudio Preliminar de Arturo Sergio Visca

En oportunidad de la edición de *Don Juan, el Zorro,* publiqué en *Correo de los Viernes* (Montevideo, Nº 158 a 162 y 175, mayo y agosto de 1984), una serie de seis breves notas destinadas a examinar diversos aspectos de la obra, en cuya reconstrucción - a partir de numerosas versiones manuscritas, mecanografiadas o parcialmente impresas- participé junto a Arturo Sergio Visca, en una labor que llevó años de paciente investigación.

En esa serie de artículos enfoqué, al modo de apuntes primarios de aproximación, los trabajos verificables de elaboración de la novela, tomando como base ese heterogéneo cúmulo de materiales que Espínola dejó a su muerte, en 1973, y que su familia primero, y Visca después, conservaron y cuidaron rigurosamente en memoria del excepcional autor de *Raza Ciega*. También hice hincapié en lo que considero uno de los más nítidos aciertos que la novela presenta: la creación de personajes. Y me detuve en algunos de ellos, destacando y examinando los rasgos que los caracterizan y los convierten en criaturas memorables, de esas que acompañan al lector para siempre.

Como esta reseña tiene características similares a aquellas, debo volver sobre algunas de las observaciones que apunté en dicha oportunidad. Luego del trabajo restaurador, dirigido por

Visca, *Don Juan, el Zorro* quedó articulada sobre la base de diez capítulos y tres apéndices. Los capítulos presentan diversas formulaciones particulares de acuerdo con las diferentes etapas en que fueron concebidos, lo que muestra el primer elemento que caracteriza de inconclusa a esta novela. Los dos primeros apéndices, asimismo, constituyen fragmentos con destino a formar parte del cuerpo narrativo que nunca fueron insertados en el mismo y en consecuencia hoy sólo permanecen como tales, como apéndices, como fragmentos autónomos, que iluminan desde su marginalidad la obra definitiva no alcanzada.

Junto a esos dos elementos caracterizantes se ubica un tercero, que surge del estudio preliminar, en el que se reproducen otros textos inéditos, de índole preparatoria, también destinados a la "orquestación final" de la novela, como llamaba el propio Espínola al trabajo con el que habría de completar y ajustar la versión definitiva, trabajo que no pudo llevar a cabo porque la muerte lo encontró en aquel desgraciado mes de junio de 1973.

Pero *Don Juan, el Zorro,* a pesar de su naturaleza inconclusa, es una gran novela. Es una obra que construye un mundo original e inconfundible que la memoria del lector registra y asimila, incorporándolo como vivencia plena, como experiencia indeleble. Y sus personajes, verdaderas criaturas de ficción, condensan realidades humanas irrefutables. Cuando digo "realidades humanas" me estoy refiriendo, efectivamente, y aunque parezca paradójico, a esos *animales* que Espínola hace *vivir* en su narración, confiriéndoles una *vida* que va más allá de sus nombres y sus hábitos y que aún trasciende lo que, en primera instancia, podría categorizarse como "fábula nacional".

La categoría "fábula nacional" ofrece una aproximación, una perspectiva primaria de lo que es la novela. Pero esa denominación no es suficiente para traducir de modo cabal el mundo que encierra. *Don Juan, el Zorro es,* en efecto, una narración que dibuja un escenario reconocible en su inmediatez: el campo uruguayo de fines del siglo XIX, con sus pulperías, sus ranchos, sus comisarios zonales , sus habitantes en general. Estos últimos caracterizados por atuendos y usos cotidianos, también fácilmente identificables. De allí, aunque no es la única fuente caracterizadora pero si la más evidente, surge lo "nacional".

¿ Y la "fábula"? Pues simplemente ese desfile de "animales" que protagonizan la ficción refleja un tipo universal y tradicional

de literatura, del que se conocen tantos antecedentes, algunos célebres e ilustres.

Pero, no bien se completa la visión totalizadora de *Don Juan, el Zorro*, queda de manifiesto la distancia que existe entre la leyenda popular (con su pintoresquismo a cuestas), expresada en la "fábula", y el mundo narrativo diseñado por Espínola que la ha tomado como punto de partida para reelaborarla desde una concepción que apunta a lo periférico y a lo anecdótico sólo como meros apoyos de la ficción.

Así, los "animales" de la fábula cobran una dimensión humana arquetípica. Visca observa (en su ya citado estudio preliminar, de obligada lectura) que las diversas etapas de gestación de la obra concluyen con la versión más adelantada, en la cual "los personajes", al contrario de lo que ocurre en los cuentos populares con el zorro como protagonista, se *desanimalizan*(...) Esta *desanimalización* de los animales o *humanización* de los mismos, supone, notoriamente, un cambio total en la perspectiva narrativa (última) con relación a las (...) anteriores, en las cuales los personajes conservan bien acentuadamente sus rasgos animales (la cigüeña y el teru-teru vuelan, el zorro mata y devora a un corderito mamón, la mulita conserva su "caparazón humilde y parda", etc.) mezclados con otros que los humanizan también muy acentuadamente".

La cita, aunque extensa, resume con estricta claridad uno de los aspectos que perfilan a *Don Juan, el Zorro*. Ya no se trata, entonces, de una mera fábula, en la cual los personajes (animales) dialogan o protagonizan situaciones de acuerdo al modelo tradicional.

En la novela, cada uno de los personajes encarna una individualidad humana, con su particular sicología. El escenario se levanta sobre una realidad nacional, como un complejo de relaciones propias de un modo de ser colectivo, en un tiempo y en un lugar ubicables. Sobre ese entramado el autor funda su mundo novelesco.

Es así como se desarrolla la narración, en base a una concepción humanizada de los personajes. Son seres humanos y no animales quienes protagonizan y forman parte de la invención espinoleana. La elección de sus nombres, el zorro, la mulita, el tigre, el peludo, el zorrino, el cimarrón, la lechuza, el aperiá, el macá, el cuervo, el pato, el lobo, el avestruz, el ñacurutú, y tantos más, responde al proceso mismo de gestación de la novela, que parte de la leyenda popular y llega a una elaboración propia e intransferible.

Pero esos seres humanos, tan humanos a pesar de sus nombres, constituyen, en definitiva, una *fauna*. Y esto no es sólo un mero juego nominal: desde la perspectiva, traspasada de humor y dolorosa ternura, que Francisco Espínola tuvo de sus congéneres, los hombres también conforman una *fauna* , una *fauna* impregnada de humanidad.

Si *Don Juan, el Zorro* hubiera sido completada, tal vez habría integrado, como lo sugiere Visca, el más alto nivel de la novelística hispanoamericana contemporánea. Pero aun, en su índole inconcluso, constituye una contribución fundamental a la narrativa continental de este siglo. Quien lea esta novela, no podrá olvidarla. Y en lo que a nosotros respecta, ya forma parte del ser colectivo.

Wilfredo Penco

Serafín, el memorioso

Serafín J. García: *Primeros encuentros*
Montevideo, Arca, 1983, 124 pp.

Cuenta Serafín J. García que el día en que conoció personalmente a Zum Felde, en la década del 30, el recordado crítico uruguayo le recomendó que siguiera escribiendo, pero le dijo también que si no lo hacía, de todos modos *Tacuruses*, su primer libro de versos, publicado en esos años, habría de perdurar en la historia de nuestra literatura.

No se equivocó Zum Felde en su certeza -como en general sucede con sus juicios críticos maduros y aún juveniles- pues hoy, transcurridos tantos años y ya fallecidos ambos autores, aquella afirmación sigue vigente, más allá de las reservas específicas que pudo o pueda merecer *Tacuruses*, obra de perfil lo suficientemente nítido como para no pasar inadvertido en esa línea de creación de nuestra literatura que se ha dado en llamar criollista.

Sin embargo, ese libro no sólo debe ser juzgado por su validez estética -si se la reconoce- sino también como fenómeno sociocultural de peculiares características, porque constituyó -y esto es fácilmente verificable, sin discusión alguna- un fenómeno editorial sin precedentes y sin duda único en el país y en su tiempo.

Tal vez sea esta última la razón que explique, de manera más contundente, la identidad inescindible entre Serafín J. García y *Tacuruses*. Hay autores que lo son de un único libro, aunque hayan escrito muchos más. Es el caso, de algún modo, de este escritor uruguayo que transitó variados géneros y no fue por cierto avaro en su producción, a pesar de lo cual aquella primera obra de versos alcanzó una repercusión, en nuestro medio, que las demás suyas no igualaron ni se pudieron aproximar.

Lo señalado anteriormente no impide observar más de cerca, desde otra perspectiva (o desde la misma, pero relativizada) el conjunto de su labor literaria, que habrá que abordar, en esa globalidad, para definir con más estricto rigor su inserción en la historia de nuestras letras.

A la espera de ese abordaje, necesario al igual que el de otros escritores uruguayos, cuyas obras también aguardan una visión o una revisión puntuales, en esta oportunidad nos limitaremos a lo que convoca, como motivo central, la presente reseña: el último libro que Serafín J. García publicara en vida.

Primeros encuentros, que tal es su título, se inscribe en un tipo de literatura de escasa frecuentación entre nosotros, en la que antes no había incursionado el autor y que puede denominarse, provisional y ambiguamente, en la medida en que sus fronteras no aparecen precisamente definidas, como literatura de evocación.

No es, en sentido estricto, un libro de memorias o una autobiografía, como el propio Serafín indica en una breve nota preliminar, aunque la memoria es el motor fundamental que permite rescatar fragmentos de un tiempo y un espacio transfugados en sus circunstancias y que la escritura detiene, apresa y fija en crónicas y semblanzas de corte testimonial.

En todos los casos, el pretexto se circunscribe, en el texto, a las anécdotas que encierran los primeros -y a veces únicos- encuentros que mantuvo fundamentalmente con escritores y otros creadores uruguayos, latinoamericanos y españoles. Pero a la anécdota inicial se suman otras de igual naturaleza, descripciones físicas y morales de sus interlocutores, valoraciones de sus obras, y referencias estrictamente autobiográficas.

"Soy un hombre sin historia", afirma Serafín en la ya mencionada nota introductoria, con una "vida tan común como anodina".

"sin aventuras que importen, sin hechos destacables". La rutina, la grisura, la mediocridad parecen ser, según se infiere de esa página inicial, las notas dominantes de su existencia. O, tal vez, una excesiva modestia las encubra como virtualidad. De todos modos, esas observaciones sobre sí mismo no resultan estimulantes y lo que lleva a no abandonar la lectura son los nombres que, como llamadores, eslabonan las páginas siguientes. Son los elegidos por el recuerdo, dos españoles, un chileno, un cubano, un argentino, cuatro brasileños, y el resto compatriotas. Todos ellos conocidos como escritores o plásticos.

Algunos muy conocidos: Neruda, Nicolás Guillén, Alberti, Jorge Amado. Y entre los uruguayos abundan los que, como el autor, constituyen nuestra literatura criollista: Silva Valdés, Ipuche, Yamandú Rodríguez, Romildo Risso, Juan José Morosoli.

También, humoristas como Peloduro y Wimpi, un narrador y un poeta inolvidables -ambos también dotados de inagotable humor-: Felisberto Hernández y Alfredo Mario Ferreiro. Figuras de otras generaciones -Pérez Petit, Zum Felde y Emilio Oribe- y dos plásticos (cercanos, por la temática de sus obras al ámbito que es constante en la de Serafín): Carlos González, interesante grabador, y José Belloni. La nómina se completa con José Bergamín, Alvaro Yunque y los brasileños Graciliano Ramos, Jorge de Lima y Erico Veríssimo.

La mayor parte de los encuentros se producen en Montevideo, algunos en el departamento natal -en Treinta y Tres y en Vergara-, los otros en Río de Janeiro, en Porto Alegre y en Buenos Aires. Y abarcan, en el tiempo, un período que comprende los años 30 a los 50. No todas las entrevistas tienen un mismo carácter; algunas apenas duran algunos minutos y otras establecen el principio de una larga amistad. Los personajes con quienes se relaciona el autor tampoco dejan en él igual impresión. En su mayoría, las semblanzas que se desprenden del recuerdo quedan aureoladas de indisimulable cordialidad y simpatía o respeto y admiración sostenidos. Hay algunos casos en que la reticencia o la cautela predominan antes que la efusividad: Neruda y Bergamín son las muestras más evidentes de esta distancia establecida con cierta tristeza, con cierto desencanto. Pero cuando la relación adquiere otro signo, la subjetividad afectuosa, aún controlada, tiñe toda la evocación.

Lamentablemente algunas crónicas quedan demasiado centradas en la mera anécdota o están excesivamente determinadas por

referencias autobiográficas del autor. En las que esto no sucede - en las de Oribe. Ferreiro. Felisberto, por ejemplo- el retrato resultante aparece más acabado.

Pero más allá de estos desniveles, hizo bien Serafín J. García en impedir que estos recuerdos murieran con él. Ahora lo sobreviven y forman parte de nuestra memoria, la memoria colectiva, que proyecta en una esquina a un Jorge Amado joven, portando su máquina de escribir, o detrás de su escritorio, en la Biblioteca Nacional, la delgada, solemne y grave figura de Zum Felde, y más allá, en una desaparecida sala montevideana, a un apresurado Neruda, y en otro lado, tal vez en su barraca de Minas, a Morosoli, y así, en casas, consultorios, bares y esquinas, dos decenas de personajes que se refractan en un testimonio que quiso, sobre todo, ser auténtico.

Wilfredo Penco

Poemas de Matilde Bianchi

Matilde Bianchi: *Déjame caer como una sombra*
Ediciones de la Banda Oriental - Montevideo, 1985 (37 páginas)

Una dilatada trayectoria literaria cuenta en su haber Matilde Bianchi, quien se dedicó a la enseñanza de Idioma Español y cultivó la crítica en diversos órganos periodísticos y culturales, ya de Montevideo, ya de países extranjeros, principalmente España, donde residió varios años. En 1953 publicó *Cenit bárbaro*, premiado por el Ministerio de Instrucción Pública. Años después, editó *Marcha y contramarcha*, mencionada en el certamen de la Sociedad Uruguaya de Autores. Es oportuno recordar que dicho título constituyó una novela, pues la autora se ha movido igualmente en el género narrativo como en el género lírico.

Precisamente, en este último publicó *Los tangos de Troilo*, en Buenos Aires, con prólogo de Cátulo Castillo, y *Adiós a la sopa de cebollas*. También publicó, en otra línea poética, *Cantar del Che*, en homenaje del guerrillero abatido en tierras bolivianas.

Hay más para anotar en este curriculum, que se va adensando de vida, de experiencias, de viajes, de trabajo cultural, de nostalgias por su tierra y por sus amores. En 1982 apareció en Gijón, España, *Originales y fotocopias*, un volumen de trece cuentos dobles, presentado también en Montevideo. En 1984 retomó el lenguaje poético al editar *Violetera de playa*. El presente volumen es también de carácter poemático, y a él nos referiremos a continuación.

Consta de dos partes: *"Primeras cartas"* (de setiembre de 1977 a abril de 1978) y *"Ultimas cartas"* (de mayo de 1978 a octubre de 1979).

Un vistazo inicial permite comprender el tono epistolar, de confesión, de discurso variado, como si el pensamiento fluyese pasando de una zona a otra del alma, o de la memoria. No se deben desdeñar las referencias temporales, inusualmente precisas, con que Matilde Bianchi pauta el tiempo comprendido por las cartas. En este sentido, quien lee sus textos ha de imaginar al destinatario, al "tú" aludido y sin el cual no son posibles las epístolas. Pero la sensación de soledad, de desamparo surge por momentos, y tiñe de coloraciones intensas ese discurso envolvente, a veces en clave de ruego, otras veces en clave de reflexión, amarga y resignada, y también cargada de ternura y de evocación dolorida. Madurez, oficio: estos socorridos vocablos acuden de modo inevitable al leer este libro, porque lo que impresiona en primera instancia es la autenticidad de lo vivido, la rica experiencia cosechada (y sufrida). Si fuese lícito escoger, nos inclinaríamos decididamente por *"Ultimas cartas"*, porque nos parece un arrebatado, tumultuoso y melancólico canto de amor. Pero *"Primeras Cartas"* es un texto que contiene aciertos frecuentes, tanto más plausibles en relación con las dificultades que la autora enfrentó y resolvió. Deben subrayarse el manejo flexible de distintos niveles expresivos, a través del cual maneja parejamente el tono coloquial, la referencia culta, la alusión a las letras de tangos, los oportunos juegos de la ironía, los cambios de estado anímico, las fechas, las localizaciones. Por momentos, irrumpen estallidos, eclosiones, profesiones o credos que levantan el tono sin exageraciones y nos obligan a un continuo reacomodar nuestra capacidad de percepción, en un juego donde radica, tal vez, uno de los más ciertos encantos de "*Primeras cartas*". Por ejemplo: *"Creo en Jesús crucificado y/ en los durazneros florecidos,/ creo en mis muertos/ que son los muertos tuyos./ Creo en la danza efímera,/ en la primavera y en el huerto./ Creo en la maldición y en la montaña./ Creo en el océano/ y en los altares*

prehistóricos/ y creo en la desgracia/ y en la dicha ajena./ En el caballo creo y en el césped/ creo en Mayakovski que dijo/ abajo la cultura/ creo en el pan tostado/ y en el panadero/ y después, sépanlo todos,/ que no creo, no creo, no creo."

Tal vez sea injusto establecer distinciones de calidad entre "*Primeras cartas*" y "*Ultimas cartas*"; pero lo cierto que esta parte final del volumen, más breve, es también más concentrada y más unitaria temáticamente. El verso inicial de dicha parte, que dice "*Déjame caer como una sombra*", y que da título al volumen, cierra, aunque no exactamente en la misma formulación, el texto.

Entre el principio y el final corre una sostenida palabra de amor, una visión del abandono y del éxtasis, una comprobación pesarosa de que el amor, precisamente, esa fuerza, o sentimiento, o compromiso total de la persona, o como se pueda denominar, imprescindible para la vida, es al mismo tiempo causa de la pena y de la sensación de olvido, recuento de días felices que no habrán de repetirse, y flotando por sobre todo, el extrañar, el echar de menos, así, en bruto, revelando el vacío, la oquedad irremediable. "*Los poetas*", escribe Matilde Bianchi, "*como los jugadores"/ juegan para perder/juegan para jugar.../ Ay, cómo extraño tu caída/ cómo extraño tus ojos ya sin ti,/ cómo extraño tu desesperación/ tu corazón crispado/ y mi gran cola/ de pavo real, llena/ de lentejuelas de llanto/ y tu dolor por mi mano amasado./Déjame, entonces, pues,/ caer, caer,/ como una sombra*".

Alejandro Paternain

Irrupción de un nuevo narrador

Juan Carlos Mondragón: *Aperturas, miniaturas, finales.*
Ediciones de la Banda Oriental - Montevideo, 1985 (90 páginas)

Tal vez no sea tan nueva la trayectoria de Juan Carlos Mondragón como el título de nuestra reseña lo pretende. Sin embargo, es cierto que estamos ante el primer volúmen de cuentos de un autor que ostenta una brillante carrera como docente y como publicista en nuestro medio, así como también en el terreno de la creación narrativa. Porque Mondragón ha obtenido hace unos años una mención en el concurso de cuentos organizado por el semanario *Opinar* y ha logrado, recientemente, otro lauro de importancia: el primer puesto del premio Jules Supervielle convocado por la Alianza Francesa, en diciembre de 1984, por su ensayo *El arte de comparar (La estética del fracaso en Isidoro Ducasse).*

Irrupción de un nuevo narrador, decimos, y debemos agregar: de un ganador neto, pues a los mencionados triunfos debe añadirse, mérito nada menor, el hecho de que el presente volúmen haya sido distinguido con el primer premio en un importante concurso organizado por la Editorial Banda Oriental y la firma Olivetti. En esa oportunidad, se alzó Mondragón con la victoria, después de enfrentar su texto a unos noventa concursantes, muchos de ellos respondiendo a firmas cotizadas en nuestro ambiente literario. La sola mención del jurado alcanzará para medir las exigencias que afrontó este escritor, un montevideano nacido en 1951: Heber Raviolo, Washington Benavides y Wilfredo Penco fueron los miembros del tribunal. Recibieron menciones, luego de concedido a Mondragón el premio, escritores como Anderssen Banchero, Mario Levrero, Elvio Gandolfo, Tarik Carson, Elbio Rodríguez Barilari, Suleika Ibáñez. "*Un sólido narrador*", como señalaron los miembros del jurado, se había abierto camino y entraba por la puerta grande al territorio de las letras nacionales.

"Un mundo poblado de referencias culturales" dice Washington Benavides en el prólogo al libro. Y agrega: "*Un entramado de lecturas y conocimientos sostiene este libro complejo. Una complejidad que no tira por la borda la amenidad de su lectura. El juego de máscaras continuas, la interpolación permanente de la realidad y la ficción, no detiene su lectura; por el contrario, creemos que la activa; creemos que nos impulsa a caminar esta galería de espejos (¿enfrentados?); para decirlo con brevedad: nos provoca, nos torea.*"

No puede ser más exacta esa apreciación. Diríamos que Mondragón hubiese buscado contradecir una tendencia evidente en nuestras letras actuales, al dotar a sus cuentos de una inusual capacidad para entretener y cautivar la atención. Porque la monotonía, la morosidad, la demorada delectación en ambientes, seres, cosas, ostentadas por la mayoría de nuestros narradores, amenazan convertir al "corpus" de la narrativa nacional en una comarca donde sólo reinaría el tedio, liso y llano.

Mondragón encuentra siempre un sesgo original y una andadura ágil para plantear, desarrollar y resolver sus cuentos. Algunos de ellos podrían parecer piezas marginales, si pensamos en un concepto excesivamente tradicional del cuento. "Montevideo en video Ducasse" el texto que abre el libro, sería ejemplo de lo que acabamos de apuntar, pues se asemeja a un ensayo, vibrante y brillante, en que se evoca y recrea la figura del poeta franco-uruguayo. Pero más que un cuento, se nos aparece como un prólogo al volúmen, escrito por el propio autor. Un prólogo donde se asientan las premisas fundamentales del volúmen y donde se apuntan las grandes líneas temáticas que van a ser tratadas. El mundo de lo fantástico, la captación de lo anormal en las conductas y en el pensamiento humanos, la permanente recurrencia a un tono poético cargado de sombras, de evocaciones que bordean lo trágico, de remordimientos y conciencias desquiciadas, son los gérmenes que Mondragón hace crecer con sabiduría y excelente pulso técnico.

Un aire como de juego circula por varias de estas piezas, breves muchas de ellas, pues las hay que no sobrepasan las tres páginas. Debe repararse, en este sentido, en el título escogido -"*Aperturas, miniaturas, finales*"- que aluden no sólo a la estructura de tres partes en que se organiza el volúmen, sino que responde a la terminología del ajedrez, pues así, con esos vocablos, se denominan las fases primordiales de una partida ajedrecística. Puede pensarse, claro está, en que dichos vocablos van más allá de sus connotacio-

nes ajedrecísticas y apuntan a los desarrollos de muchos ciclos vitales, a la condición humana misma, con sus principios y sus culminaciones, que el autor acierta a explorar en hondura y con hábil dosificación de recursos.

Ese gusto por el juego, a menudo un juego patético, se nos impone, tal vez, por el conocimiento personal que tenemos del autor; un hombre dispuesto a la risa y a la alegría, a la calidez del trato y al vivo sentido de la solidaridad y la ternura. No obstante, el mundo que aquí revela Mondragón impresiona por sus coloraciones sombrías, por su visión ácida y a menudo desencantada, por su concepción desolada de la existencia. Pero este narrador, "*estamos seguros de ello*" apunta Benavides, "*nos dará -todavía- mucho y muy bueno para leer. Sus amplios créditos se desprenden de este libro*". Un juicio y un pronóstico que resultan, sin duda, totalmente compartibles.

Alejandro Paternain

Entre el pasmo y el hechizo

Marosa Di Giorgio: *Mesa de Esmeralda - Entre el pasmo y el hechizo.*
Editorial Arca. Montevideo. 1985. (131 páginas).

Ya es proverbial que el nombre de Marosa Di Giorgio se ha constituido en uno de los más prestigiosos de los últimos años en la literatura nacional. También es cierto que sus obras no han de ser leídas por la cantidad de público que merece. En realidad, los textos de esta escritora son exigentes y su nivel, de manera continua, alcanza alturas hacia las cuales no resulta fácil acceder. Por lo pronto, constituye, o ha constituído, un problema arduo dilucidar el género en el cual los libros de Marosa han de ser incluidos ¿Poesía? ¿Relatos fantásticos? ¿Original combinación de prosa poemática, de reflexión y de personal mitología?.

Habitualmente, se ha salido de la encrucijada proponiendo, con criterio amplio, que el género donde esta obra puede ser situada con mayor comodidad es el poético. Desde sus primeros libros (recordamos, en especial, *Historial de las violetas*), Marosa Di Giorgio se mantuvo inalterable en un mismo estilo, una misma temática, una misma formulación de su singular universo creador. No ha de haber en nuestras letras, un ejemplo más claro y convincente de unidad y coherencia artísticas. Puede incluso decirse, sin temor al equívoco, que Marosa escribe siempre un mismo libro, que crece por acumulación, y en el cual es casi imposible discernir etapas, señalar zonas donde sea visible el aprendizaje.

Así se ha verificado en *Los papeles salvajes,* o en *Clavel y tenebrario,* o en *La liebre de marzo.* Así también ocurre en *Mesa de esmeralda,* donde el mundo de Marosa se reitera sin fatigar y se presenta otra vez para mostrarnos esplendoroso despliegue de huertas y frutas, de animales y sombras, de ángeles y recuerdos, de azúcares y susurros, de llantos contenidos y de horrores vislumbrados en un ámbito familiar y, a la vez, misteriosamente ajeno.

Si tuviésemos que condensar en un solo vocablo la impresión que nos produce el lenguaje de Marosa, no vacilaríamos en decir *misterio*. Misterio de sentido y misterio de los acentos, misterio de vidas aludidas y reveladas un instante, misterio de una fantasía que corre desbordada pero que se halla, a un tiempo, sujeta por una muy firme conciencia artística. *Mesa de esmeralda* se estructura en cinco partes: "*Tratado del querubín*", "*Cumbres borrascosas*", *Mesa de esmeralda*", "*En todos los vestidos bordaban nomeolvides*", "*El mar de Amelia*". En todos ellos se insinúa el deslumbramiento y la hermosura del mundo, pero también la más desgarrante angustia. Confinados en huertos y jardines, los seres que pueblan este mundo oscilan entre una condición emblemática y una carnalidad desrealizada, como fantasmales siluetas nutridas por la memoria, y también por el desamparo, la perversidad y la inocencia. Junto al querubín aparece el monstruo; junto a las aves apacibles, las sombras preñadas de amenazas; junto a las tardes de tormenta, los amaneceres de colores suaves, las palabras de terciopelo y raso.

De esta obra dijo Angel Rama, hace ya algunos años, que era un mundo autoabastecido, un mundo cerrado y sustentado en la más fulgente y pura fantasía de las letras uruguayas contemporáneas.

Hoy día, surge como neta imposibilidad contrarrestar dicho juicio, o siquiera matizarlo. Marosa Di Giorgio representa ese tipo de temperamento creador que no necesita experimentar vías diversas, que no echa nunca mano de los ejemplos tomados de afuera o de la historia literaria o de la tradición expresiva.

En la página 41 leemos: *"Quedé pasmada, hechizada. ¿Postal o cuadro, naturaleza muerta? Esa uva color perla, traslúcida, radiosa, y la uva grande, celeste, color rosa, una mariposilla por aquí y allá, nabos rosados, rojas manzanas, un caracol blanco, breve, tirado en cualquier parte. Y ese nido en el suelo como un cesto con huevos ocres, pulidos: luz discreta. El áspid, su figurita azul, centro de todas las cosas monstruosas y bellísimas inficionando un huevo".*
"Quedé embelesada, aterrada. Era mi retrato, remoto, el más antiguo de la Creación y el principio del mundo".
"Yo estaba ahí"

Entre el pasmo y el hechizo, entre la belleza y la monstruosidad, transcurren estos textos, de una excepcional hermosura y de un valor ya consagrado y firme.

Alejandro Paternain

En los años veinte

Los musicantes. Prólogo de Ruben Loza Aguerrebere. (Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1985. 72 págs.)

A través de una ya larga trayectoria narrativa, María de Montserrat ha evidenciado que se mueve con pareja destreza en el cuento y la novela. Así lo ponen de manifiesto los tres libros de cuentos (*Cuentos mínimos,* 1952, *Con motivo de vivir,* 1962, *El sonido blanco,* 1979) y las cuatro novelas (*Los habitantes,* 1968, *El país secreto,* 1977, *La casa-quinta,* 1982, *Los grandes sueños,* 1982) que lleva publicados. A los citados debe agregarse *Los luga-*

res (1965) que congrega la novela breve que da título al libro y varios cuentos. El conjunto de esos ocho libros componen un mundo imaginario de rasgos muy nítidos y que configuran una personalidad narrativa bien definida.. Algunos de esos rasgos, que se hacen ostensibles ya desde su iniciales relatos, son la vivacidad imaginativa, el don para penetrar honda y sutilmente en el entramado síquico de sus personajes y el modo elíptico de contar, que, mediante alusiones y elusiones, enriquece el tejido narrativo con sugerencias que incitan y excitan la imaginación y sensibilidad del lector. No menos subrayables que los indicados son otros dos trazos definitorios de la narrativa de la autora de *La casa- quinta*. Es el primero su nunca eludido compromiso con lo que constituye su circunstancia vital; es el segundo la tendencia a utilizar como materia narrativa sitios y personajes del *Montevideo que fue*. Esa recurrencia al pasado para hacer de él su materia narrativa es asimismo visible en el nuevo libro de María de Montserrat, recientemente publicado. En efecto: los siete cuentos *(Los musicantes, La Ney, La imprenta, El tranvía, Espíritu de los tiempos, Las plagas* y *La muerte del Duke)* que congrega en el volumen se ubican temporalmente en el Montevideo de la década del veinte.

Previamente al destaque de algunos de los trazos caracterizantes de estos siete cuentos, es preciso referirse al modo en que la autora hace su inmersión rememorativa en el pasado. Esa inmersión no está hecha desde una postura dolida o complacientemente nostalgiosa. ¿Cuál es, entonces, el modo de inmersión asumido por la autora para la elaboración de los siete cuentos que componen *Los musicantes?*, Podría ser caracterizado como una *rememoración objetiva*, similar, hasta cierto punto, a la recuperación del pasado que el historiador realiza mediante documentos, pero no para ofrecer una *verdad histórica* sino, sustancialmente, una *verdad narrativa* - y, desde luego, estética -que puede coincidir, pero no necesariamente, con la *verdad histórica*. De ahí se infiere, sin esfuerzo, que tampoco en estos cuentos se carga el acento sobre el costumbrismo menuda y superficialmente descriptivo. La autora, pues, se apoya en el pasado para su creación, pero, y sin dejar de ser fiel a ese pasado, crea un *mundo ficticio* estéticamente válido por sí mismo. Podría afirmarse que en los cuentos de *Los musicantes* la atmósfera vital de los años veinte montevideanos es, dialécticamente, conservada y trascendida o superada. Se conserva, porque indudablemente esa es la atmósfera vital, narrativamente elaborada, que se *respira* en los cuentos, pero se la trasciende porque lo que en definitiva interesa en las situaciones y personajes es

lo que hay en ellos de permanente humano más allá de las determinantes de tiempo y lugar, aunque esas determinantes, que se hallan en las raíces de la creación, sean *presencias* narrativas que contribuyan a dibujar la particular fisonomía de los cuentos y les den a los mismos su personalísimos textura y satinado. Tras estas precisiones, destinadas a fijar la perspectiva desde la cual se debe acceder a la lectura de *Los musicantes*, corresponde considerar algunos otros aspectos de los cuentos que componen el libro.

En los cuentos de *Los musicantes*, lo mismo que en sus novelas y cuentos anteriores. María de Montserrat denota su fértil imaginación para crear (o recrear a partir de la realidad) situaciones y personajes. Las situaciones elaboradas en los siete cuentos reunidos en el volumen ofrecen una rica diversidad de tonos, aunque todos, dado la índole de la intencionalidad creadora que los textos ponen de manifiesto, muestran una sostenida modulación realista. Así, por ejemplo, en el cuento inicial, *Los musicantes*, la situación configura una atmósfera esperpénticamente dramática, mientras que en *Las plagas*, a través de un cuadro de apariencia meramente costumbrista se concluye creando una situación que sugiere, kafkianamente, la idea de la postergación indefinidamente sostenida. Una situación de tono muy distinta a las de los dos cuentos recién citados se encuentra en el titulado *El tranvía*, en el que discretamente se rememora a dos famosas, en su época, figuras femeninas, grotescas y enternecedoras, a las que se les llamaba *Las cotorritas del Cordón*. El tono que se diría melancólicamente irónico del cuento surge de la contraposición de la ruina de la casa de sombreros femeninos de Mme. Dumas, cuyo negocio ha devenido obsoleto, porque, inevitable consecuencia de los cambios que en su transcurrir apareja el tiempo, *"dentro de poco, nadie, ni hombre ni mujer llevarán sombrero"*, según afirma la misma Mme. Dumas, y la presencia en el tranvía de ese personaje - rememorante de *Las cotorritas del Cordón* - cuya indumentaria, y en especial su colosal sombrero, pone en evidencia que para quien así vestía el tiempo se había detenido en un ya lejano pasado. El lector mismo podrá comprobar que cada uno de los otros cuentos que componen el libro tiene su particular entonación, surgida, como en los tres que se han usado como ejemplos, de la creación de una situación originalísima. En cuanto a los personajes, corresponde subrayar que en cada uno de los cuentos hay una pequeña galería de entes de ficción con perfiles precisamente definidos. Tanto como las situaciones, esos personajes - tan sagaz y penetrantemente vistos - quedan fijados en la memoria del lector. La autora los visualiza en su ser físico e interior. Son, casi sin excepción, seres que de por sí no pre-

sentan ningún rasgo excepcional. Pero la mirada cálidamente humana de la narradora descubre en ellos el rasgo original que le permite recrearlos como también originales criaturas de arte. Y así vistos en su singularidad humana, desfilan por las páginas de estos cuentos personajes que la creadora ha hecho inolvidables: Rudi, el viejo Lionel, Carla y Pedrin, en *Los musicantes;* Santos, en *La Ney;* Vera, en *La imprenta;* el Fanfa, en *Las plagas...* Y junto a ellos, sus deuteragonistas, igualmente memorables. Para finalizar estas rápidas anotaciones sobre los rasgos caracterizantes y valores de *Los musicantes*, conviene señalar que a las calidades literarias ya subrayadas es preciso agregar otra: la ágil andadura narrativa de estos cuentos que arrastra al lector, sin pausas y con sostenido interés, desde la primera hasta la última línea.

A.S.V.

Esta revista se terminó de imprimir en los talleres de la Imprenta Nacional, el día 14 de marzo de 1986. Depósito Legal Nº 210.213.