



Quince ensayos

Hugo Rodríguez Alcalá

A manera de prólogo: «un ensayista paraguayo» △▽

Por Justo Pastor Benítez¹

Antes de cumplir los dieciocho años, Hugo Rodríguez-Alcalá vistió el uniforme verde-olivo y partió para la guerra del Chaco. Frutos de la vida de campamento fueron dos libros de versos: Estampas de la Guerra (1939) y A la sombra del pórtico (1942). Sus Horas líricas, libro de redacción anterior a la de los nombrados, obtuvo el premio del Ministerio de Educación (1939). Hacía también periodismo en aquellos años y llegaba a la redacción de El Diario con unas cuartillas temblorosas. La forma de sus versos era de puro estilo peninsular, trovas, sonetos, romances, a veces con un dejo de romanticismo. Se ajustaba mucho a las reglas. Sólo veinte años después logró libertarse de esas formas tradicionales y escribir poesías cristalinas, casi etéreas, a la manera de Juan Ramón Jiménez o de Antonio Machado.

Hacia 1940 integraba en Asunción un grupo lírico, de donde surgieron auténticos valores como Hérrib Campos Cervera, Augusto Roa Bastos y Julio Correa, a los cuales se agruparon en una bohemia limpia y sin estupefacientes, Vicente Lamas y José Concepción Ortiz. El grupo se reunía ocasionalmente en la librería del escritor Hipólito Sánchez Quell y, por su obra, tuvo la trascendencia de la generación de

Crónica (1916) pero fue más fecundo. Marca la afirmación de nuestro parnaso. Y con el aporte de Elvio Romero, Carlos Villagra, Rubén Bareiro Saguier, Bilbao Zubizarreta y otros, se ha despejado «la incógnita» del Paraguay. Para escapar de la neblina espiritual que se insinuaba, Hugo Rodríguez-Alcalá emprendió el vuelo buscando una rama para sus cantos y aire libre, como lo hicieron Campos Cervera, Roa Bastos y Elvio Romero. Se marchó a los Estados Unidos, donde sistematizó sus conocimientos y se doctoró, por segunda vez, en Filosofía y Letras, por la Universidad de Wisconsin. Hoy es titular de una cátedra de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Washington. El ambiente norteamericano, donde permanece hace unos veinte años, no ha deformado su contextura hispánica en tierra guaraní. Es un scholar sin aire de dómine. Sigue escribiendo en castizo español, asomado siempre hacia el panorama hispanoamericano.

Desde su iluminado mirador difunde los valores de su raza y de su pueblo, haciendo conocer al Paraguay. No es su labor poética lo que ocupa mi comentario, sino el ensayista que ha surgido. El ensayo ha sido un género poco cultivado en el Paraguay, cuyos escritores prefieren la historia, la biografía y algunos la novela, con buen éxito como Augusto Roa Bastos y Casaccia Bibolini. La filosofía como disciplina ha tenido también pocos cultivadores, fuera de Ignacio Pane, Manuel Riquelme y los dos Ayala. Ahora tiene promesas en la Facultad de Humanidades. Vale decir que hoy el país se halla empeñado en la espina dorsal de toda cultura, como es la filosofía, escapando de la declamación, de la hojarasca, del conocimiento sin método y sin sistema.

El ensayo, de carácter filosófico, tiene ahora su expresión en Hugo Rodríguez-Alcalá y Osvaldo Chaves. Ese mismo ensayo suele proyectarse a lo social, a lo literario, a lo político, como un enjuiciamiento que no tiene la sistematización de una tesis pero que tampoco cae en la vaguedad del comentario. Es género aparte. Rodríguez-Alcalá cultiva el ensayo, en dos ramas: la filosofía y la crítica literaria. Así se revela en los estudios sobre «Existencia y destino humano en Ortega y Gasset y Jean-Paul Sartre», que es un análisis del existencialismo; en su apreciación sobre los trabajos filosóficos de José Ferrater Mora; y los capítulos sobre «Carlos L. Bécker y el relativismo histórico» y «Eliseo Vivas y su crítica del naturalismo norteamericano», además de sus numerosos trabajos sobre el pensamiento de Alejandro Korn y de Francisco Romero.

Como la mayoría de los jóvenes hispanoamericanos, ha estudiado y sentido la influencia de Unamuno y Ortega y Gasset, tan dispares y aun contrapuestos en la interpretación del mundo y de la vida. Unamuno, inquietante y profundo en sus paradojas; Ortega, con su razón vital, su filosofía del «Yo soy yo y mi circunstancia», su objetividad de espectador y su estilo que ha dado nuevos matices al resonante español. Rodríguez-Alcalá no es un discípulo fiel ni un acólito de Don Miguel ni de Don Pepe, como dicen los peninsulares. Ha buscado manantiales en tierra americana. Ha ido a abreviar en dos filósofos argentinos, Alejandro Korn y Francisco Romero.

Antes de enunciar su propia convicción se fijó en la vida edificante del maestro Korn, médico doblado en filósofo; en su demoledora crítica del positivismo entonces vigente, en el contenido de su doctrina. Para encontrar en filosofía un par de Alejandro Korn habría que ir a Vaz Ferreira. Korn creó una cátedra que es escuela, trabajó por la renovación del pensamiento filosófico y dejó un continuador en Francisco Romero. Una síntesis del largo y paciente estudio de la obra de Korn se encuentra en el ensayo

de Rodríguez-Alcalá «Razón y sentimiento en Alejandro Korn» en que verifica un dualismo en la actitud del filósofo, en forma de escepticismo irónico en cuanto a religión y metafísica en la prosa, y de fe ardorosa en los versos del maestro. La filosofía de Korn se concentra en el título de su obra más famosa: «La libertad creadora». Su pensamiento fue cónsono con su existencia. Vivió, predicó y defendió sus convicciones y afrontó la muerte con una serenidad socrática.

Los ensayos de Rodríguez-Alcalá adquieren mayor consistencia al ocuparse de su maestro preferido: Misión y pensamiento de Francisco Romero (México, 1959). En su análisis constata que la doctrina romeriana se halla constituida por las nociones de estructura, trascendencia y valor. Romero representa en el continente la corriente filosófica de Max Scheler, Dilthey y otros, que ha venido a sustituir, diríamos a transbordar, el positivismo, en sus diversos aspectos de materialismo, evolucionismo e interpretación mecánica de acuerdo con las conclusiones de la ciencia. Bergson ya había formulado su crítica del mecanicismo y estructurado la teoría de la evolución creadora; se había ya señalado también que el evolucionismo reposaba por su lado en un concepto metafísico como es la persistencia de la fuerza.

En el fondo se trataba de un renacimiento de la metafísica. Son las llamadas ciencias del espíritu en contraposición a las ciencias físico-naturales que culminaron en el siglo XIX. La filosofía de Romero tiene similitudes con la de Ortega y Gasset, renovador del pensamiento filosófico hispanoamericano, pero se separa de ella con su concepto de conciencia intencional y la diferenciación de individuo y persona. Romero, como Korn, es un implacable crítico del positivismo, escuela que tantas rutas abrió a la cultura hispanoamericana y la libertó del escolasticismo, además de crear la sociología como ciencia de interpretación de la sociedad. Romero ha influido mucho en la formación de estudiosos paraguayos como Hérib Campos Cervera, Hugo Rodríguez-Alcalá y Osvaldo Chaves.

Entre los ensayos críticos de Rodríguez-Alcalá descuellan el consagrado al lírico Alejandro Guanes, cuya biografía traza con emoción; el penetrante estudio que dedica a Hérib Campos Cervera, el poeta de la muerte como lo llama, vindicador de la poesía en español en nuestro país, cantor del hachero y del sembrador, y humanista él de vida sufriente; se destacan también el análisis que hace de la obra en prosa y en verso de Augusto Roa Bastos, novelista consagrado, y el estudio sobre el vibrante luchador y aedo Elvio Romero. Como examen literario resalta el consagrado al novelista y sociólogo Francisco Ayala, que difunde cultura por toda América, con su formación moderna, limpia de prejuicios.

En todos esos ensayos campea la generosidad así como el afán de dar a conocer en escenarios más amplios los valores paraguayos, en contraste con la anormal situación política agitada, que impide trabajar con la suficiente tranquilidad espiritual, circunstancia que obliga a varios escritores a vivir fuera del país.

Como todo espíritu altruista, Rodríguez-Alcalá tiene su mensaje; por su pluma se expresa una promoción lírica y fecunda, cuya labor analiza en el opúsculo «Sobre la poesía paraguaya de los últimos veinte años», Nueva York 1959.

En plena granación, cuando avanza el otoño, ha vuelto a sus momentos líricos, manantial que suele resurgir a borbotones en las almas fértiles. Sus poesías de hoy son

más refinadas en la emoción; transparentes, como en el manojo de Abril que cruza el mundo... (1960). Sirva de ejemplo de lo dicho la titulada

Luces en la colina

Fuera, luces en la colina:

puntos blancos, rojizos y amarillos.
Con la lluvia de otoño que ha dejado
al pasar, un silencio cristalino,
hay un sosiego milagroso
que inunda el corazón, al fin tranquilo.

Dentro, las dos rosas rosadas

en el florero exiguo,
y las manzanas rojas en la fuente
y el cuadro y el reloj
¡Todo tan íntimo!

Lejos quedó el rumor de voces agrias

y de ocultos suplicios.
Como esas luces diminutas
que en la colina clavan dulces brillos,
los minutos de paz están ardiendo
sobre mi corazón, al fin tranquilo.

Río de Janeiro

Febrero, 1961

Advertencia preliminar



El lector se preguntará por qué el autor elige un título algo extraño para este libro: en efecto el título hace que se codeen Borges y Roa, López y Mitre... Esto está bien. Los dos primeros, Borges y Roa, son escritores, los más brillantes de sus respectivas patrias en lo que va del siglo. Los otros dos, López y Mitre, políticos y presidentes que comandaron, ha más de un siglo, ejércitos enemigos.

Pero ¿Pancho Villa y Don Segundo? Pancho Villa, mexicano de carne y hueso, es personaje histórico, al paso que Don Segundo Sombra es personaje de ficción y, según más de un crítico miope, apenas el fantasma de un gaucho. (Lo cual, claro está -me refiero al héroe güiraldino-, es un craso error).

¿A qué se debe que el Norte y el Sur, esto es, que Martín Luis Guzmán, gran escritor de México, «creador» digamos, de Pancho Villa y autor «fingido» de las *Memorias* de este, se dé la mano con Güiraldes, creador de Don Segundo?

La respuesta podría ser muy pormenorizada. No quisiera darla entera aquí, en esta breve advertencia. Mejor reducir la justificación del encuentro de Villa y de Sombra indicando lo siguiente: Villa, según Guzmán, fue maestro literario de su *creador*; Don Segundo, por su parte, lo fue de Güiraldes. Este, se recordará, declarase discípulo literario de su inmortal criatura.

Güiraldes dice haber sido alumno de su héroe; Guzmán declara ante Enmanuel Carballo -como se verá si se lee el ensayo correspondiente:- «Villa era un fabuloso conversador; yo, público entusiasta. Su lenguaje campesino, viejo de siglos, daba la impresión de estar recién acuñado: se advertían en él los cantos, los relieves, las efigies...». Por eso se tuvo por discípulo literario del campesino Doroteo Arango, convertido por obra y gracia de la Revolución en el General Pancho Villa.

¿Y por qué Doña Bárbara y Don Segundo? Pues que lo averigüe el lector, a quien no se le exige ser un adivino...

Asunción, julio de 1987

H. R. A.

- I -

△▽

Letras paraguayas

**El vanguardismo
poético en el Paraguay**

*...l'idée de surréalisme tend simplement à la
récupération totale de notre force psychique par un
moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en
nous, l'illumination systématique des lieux cachés...*

△▽

André Breton

El movimiento de vanguardia no se inició en el Paraguay en la tercera década del siglo, como en los demás países americanos. Circunstancias insalvables lo retardaron unos veinte años. Durante la tercera y cuarta década, el Paraguay pasó por uno de los períodos más arduos de su historia. El país no se había recuperado espiritualmente de la enorme catástrofe de la guerra de 1864 a 1870. La reconstrucción nacional no pudo menos de ser un proceso largo y penoso. El Paraguay había sufrido una devastación casi sin paralelo en la historia militar del mundo². Cuando sus ejércitos fueron exterminados, las mujeres y los niños hicieron frente al enemigo. Niños de doce a quince años con barbas postizas fueron masacrados en atroces batallas. Al terminar la guerra, el Paraguay era un inmenso osario. Su población quedó reducida a la quinta parte; sobrevivieron apenas veintiocho mil hombres, en su mayoría ancianos, inválidos o lisiados³.

—14→

Los vencedores trataron de imponer al vencido una humillante interpretación de la historia reciente. El Paraguay era, según ellos, un pueblo bárbaro esclavizado por un monstruo. La guerra de la Triple Alianza fue una cruzada de liberación. Ni siquiera se le reconocía al país vencido el prodigioso heroísmo con que luchó hasta el final exterminio de los últimos combatientes semidesnudos, hambrientos, esqueléticos, en un confín del territorio patrio en marzo de 1870. El valor demostrado por el Paraguay no se inspiraba en el patriotismo, sino en el miedo al tirano. El cálculo de la indemnización no fue menos deprimente para la moral de los vencidos: el Paraguay debía a sus adversarios de ayer trescientos millones de libras esterlinas, esto es, diez veces más de lo que Francia debió pagar a Alemania en 1870⁴.

La primera generación de escritores surgida después del gran desastre creyó que era su deber elucidar la verdad sobre la historia de la guerra. El país, según un historiador representativo del nacionalismo vehemente de comienzos del siglo, «necesitaba levantarse y caminar recordando lo que fue y lo que en realidad es»⁵. De aquí que los escritores de aquella época fueran casi todos historiadores impelidos por un afán polémico de vindicar el honor de la patria

vencida. Y hasta las luchas políticas de las primeras décadas del siglo asumieron parcialmente el carácter de una polémica en torno a la interpretación de la reciente historia patria.

La anarquía de la era de la reconstrucción refleja el desconcierto espiritual de un país floreciente y altivo hasta 1865 y totalmente aplastado en 1870. Ahora bien: si durante esa época la inteligencia paraguaya parecía desentenderse del siglo XX para ocuparse de lo que sucedió al país en la sexta década del siglo XIX, una grave cuestión internacional obligaría a esa misma inteligencia a concentrar su atención en los siglos coloniales. Y fue que Bolivia, apenas terminada la guerra de la Triple Alianza, reclamó derechos sobre el territorio del Chaco. Esta reclamación se fue haciendo cada vez más perentoria y peligrosa. Era menester justificar históricamente la soberanía paraguaya sobre la llamada Región Occidental de la república. Y se dio el caso de que los intelectuales paraguayos de tres generaciones -profesores, diplomáticos, escritores, parlamentarios, etc.- se vieron obligados a mirar el pasado aún más hacia atrás, esto es, hacia los mismos orígenes de la nación, porque de los días de la conquista y de la colonia debía de haber en los archivos la cédula real de Carlos V o Felipe II en virtud de la cual se establecían inequívocamente jurisdicciones favorables a los derechos paraguayos.

Por esta razón puede decirse que en el Paraguay de los primeros decenios del siglo XX un pergamino de los siglos XVI o XVI resultaba —15→ más importante que un tratado de comercio o un contrato de irrigación del territorio nacional.

Por una parte, había que salvar la mitad del territorio patrio de la codicia del vecino; por otra, era menester probar que los caídos en la guerra de la Triple Alianza habían sucumbido en una causa justa y que su caudillo, el mariscal Solano López, merecía un puesto de honor entre las grandes figuras históricas de América.

Estas eran las necesidades inaplazables durante los primeros treinta años del siglo. La atención que exigieron de los intelectuales paraguayos explica no

sólo que «la historia devorara la literatura», sino que el país se pusiera como de espaldas a lo porvenir y viviera un tiempo decapitado, sin esa dimensión esencial de la existencia humana que es el futuro. El Paraguay, entonces, en vez de inventarse un plan de vida para el mañana y de ponerse al día en lo atinente a las letras y las artes, regresaba espiritualmente en el tiempo para asistir, imaginativamente, a sus orígenes o para contemplar, con el entusiasmo vindicador de los nacionalistas, el espectáculo de su pasión y muerte entre 1864 y 1870.

Por eso, la generación paraguaya coetánea de los vanguardistas de México, Cuba, Perú, Chile, Argentina, etc., no podía vacar al ocio creador y consagrarse a experimentos literarios.

Bolivia, que después de la guerra del Pacífico (1879-1883) había perdido su litoral marítimo, ansiaba abrirse camino por el Chaco y así obtener un acceso fluvial al Atlántico. Durante la tercera década se intensificó la infiltración militar boliviana en el territorio disputado. A comienzos de esa misma década estalló en el Paraguay una prolongada revolución campal entre los mismos caudillos del partido que ocupaba el poder. En el fragor de la contienda civil, nadie advirtió en el Paraguay que la vecina república jalonaba de fortines la región del Pilcomayo, región peligrosamente cercana al corazón mismo del territorio patrio. La publicación de un mapa boliviano con indicación de los nuevos fortines produjo gran alarma. El gobierno paraguayo ordenó a su vez la fundación de fortines para hacer frente a la furtiva invasión. El ya entonces viejo conflicto internacional pasó a ocupar ahora el centro de las preocupaciones nacionales y a convertirse en arma política de la oposición. Se fundó, en efecto, un nuevo partido -la Liga Nacional Independiente-, cuyo propósito inmediato fue combatir al gobierno acusándolo de lenidad en su diplomacia y de criminal negligencia en cuanto a preparación militar para defender el Chaco.

¿Cómo iba a ser posible una vida literaria activa, renovadora, en aquel escenario de luchas fratricidas, sobre todo ahora, en esta tercera década, en que la amenaza de una guerra internacional se cernía sobre —16→ el país?

Cuando en 1923 apareció en Asunción la revista *Juventud*, ninguno de sus fundadores, jóvenes prosistas y poetas formados en el Modernismo, sabía lo que, en lo que atañe a las letras, estaba aconteciendo en Buenos Aires. Y no es de extrañar que los mejor dotados en la generación de la revista *Juventud* abandonaran poco después la literatura de creación para dedicarse, como Efraím Cardozo, poeta en su iniciación, a la historia. El primer libro del joven Cardozo, muy significativamente, se titula *El Chaco y los virreyes*. La defensa histórico-jurídica del Chaco lo apartó de la poesía y de la narrativa de ficción.

El Paraguay de la tercera década del siglo, tan necesitado de mejorar sus instituciones de cultura, tuvo que sacrificar grandes sumas de dinero para comprar armas y adquirir cañoneras. Al finalizar la década, la guerra se hacía inevitable. En 1931 Daniel Salamanca asumió la presidencia de Bolivia. Este mandatario, obstinado y enérgico, creía que la guerra «era indispensable para la salud moral» de su patria⁶.

El primer incidente sangriento en el Chaco había ocurrido en 1927. Al año siguiente los paraguayos habían capturado e incendiado el fortín Vanguardia. Los dos países rompieron sus relaciones diplomáticas. Entre tanto, la lucha política en el Paraguay asumía su máxima virulencia. Había huelgas, manifestaciones y continua agitación en todos los sectores políticos. La propaganda comunista se hizo activa y vociferante. El mejor orador parlamentario, Modesto Guggiari, deudo del presidente de la República, fue expulsado del partido con otros miembros del Congreso. En octubre de 1931, una manifestación de estudiantes y políticos que llegó en iracunda protesta hasta el Palacio de Gobierno fue dispersada a tiros. Hubo muertos y heridos. En la Universidad, un comité de estudiantes y políticos opositores proclamó la revolución. El presidente, José P. Guggiari, delegó el mando en el vicepresidente y solicitó juicio político. El ejército permaneció fiel en la grave crisis. El Congreso, por su parte, absolvió de culpa al primer magistrado.

En el hervidero de pasiones políticas que era el Paraguay, un gran militar, al mando de las mejores tropas del Chaco, estudiaba silenciosamente el arduo problema de la defensa. «Discípulo de Foch y precursor de Rommel»⁷ José

Félix Estigarribia tenía una concepción táctica y estratégica original. En junio de 1932 estalló la guerra. La lucha terminaría exactamente tres años después, en junio de 1935, y fue una serie de brillantes victorias de Estigarribia y del pueblo en armas. Durante tres años cesaron las querellas políticas; el partido en el poder y la oposición pusieron de acuerdo para la defensa en una «unión sagrada».

—17→

La victoria, más que un éxito militar, fue para el Paraguay el mayor acontecimiento del siglo. Devolvió al país aplastado en 1870 una cabal confianza en sí mismo y lo reafirmó en sus valores tradicionales. En efecto, esta victoria sobre un contendiente varias veces más poderoso económica y demográficamente operó en el Paraguay algo así como un exorcismo en lo que mira al maleficio infundido por el enorme infortunio de 1870.

Pero la exultación de esta victoria fue de muy corta duración. A los ocho meses del armisticio con Bolivia, en febrero de 1936, una revolución derrocó al Dr. Eusebio Ayala (el llamado con justicia «El Presidente de la Victoria») y lo encarceló con otros altos dignatarios. El mismo héroe máximo de la guerra, el general Estigarribia, fue arrestado y puesto en prisión. Presidido por el coronel Rafael Franco, el nuevo gobierno dictatorial derogó la Constitución de 1870, disolvió el Parlamento y declaró por decreto que el Estado paraguayo se inspiraría en principios afines a los de la Alemania nazi y la Italia fascista.

Los encarcelamientos y destierros y demás medidas represivas tenían hondamente conmovido al país. La cuarta década del siglo resultaba aún más crítica que la anterior: a la cruenta guerra internacional sucedía ahora la anarquía, la continua intervención de las Fuerzas Armadas en la política nacional, hasta que al año siguiente otra revolución, en agosto de 1937, derrocó al gobierno del coronel Franco; asumió la presidencia un profesor universitario, el doctor Félix Paiva. Durante su mandato se firmó el Tratado de Paz con Bolivia, tratado que no satisfizo a un sector de la opinión nacional. Por fin se había firmado la paz, pero la paz interna sería logro mucho más arduo. El malestar político y social se agravaba día tras día. La Universidad misma era

un centro de agitación y rebeldía. Se creyó entonces que la única solución sería llevar a la primera magistratura al general Estigarribia. El héroe había sido ya desagraviado por el pueblo y el ejército después del infame vejamen de su prisión y destierro. Su prestigio había crecido a los ojos del país cuando en el extranjero fuera aclamado por muchedumbres entusiastas y colmado de honores. En 1939, el general fue electo para la primera magistratura; en agosto de ese año recibió del doctor Paiva las insignias del mando.

El gobierno de Estigarribia apenas duró trece meses: en setiembre de 1940 murió trágicamente el general en un accidente de aviación. A su muerte se inició la dictadura del general Higinio Morínigo, que iba a durar ocho años.

—18→

LOS RENOVADORES

Un mérito singular de los escritores que llegaron a su madurez hacia 1940, y de los que entonces fueron sus discípulos, consiste en que, precisamente entre los años 1940 y 1947, a despecho de las tensiones políticas suscitadas por la dictadura de Morínigo, lograron llevar a cabo una verdadera revolución literaria, cuyo resultado fue un definitivo *aggiornamento*, particularmente en la poesía y en la narrativa.

Josefina Plá (1909) y Hérib Campos Cervera (1908-1953) fueron en un principio los dos únicos caudillos y doctrinarios de la renovación artística. Muy pronto, un discípulo excepcionalmente dotado, Augusto Roa Bastos (1917), se les unió ya de igual a iguales en una suerte de apostolado, pues, como se verá, el afán renovador de los años cuarenta tuvo algo así como un carácter religioso, y la misma poética de estos escritores cierto carácter «místico». En las tertulias literarias de la Asunción de aquel tiempo intervenían, con o sin la presencia de los tres nombrados, escritores jóvenes unidos en estrecha amistad, que eran Elvio Romero, Oscar Ferreiro, José Antonio Bilbao, José María Rivarola Matto, Hugo Rodríguez Alcalá.

Josefina Plá, dotada de un fino sentido histórico, dueña de una sólida cultura adquirida en varias lenguas y sagaz escudriñadora del alma paraguaya, comprendió muy bien que el público al que iba a dirigirse necesitaba un análisis histórico de lo que el arte ha sido en las sucesivas etapas de su evolución. Merced al curioso fenómeno ya aludido antes, el Paraguay, a consecuencia del trauma de 1870, era una sociedad para la cual el pasado seguía siendo presente⁸. Un vehemente nacionalismo vindicador -cabe insistir- mantenía viva y obsesionante la visión del pasado heroico. El lenguaje de este nacionalismo era un lenguaje romántico, muy afín en su espíritu al sentimiento nacional nostálgico suscitado por la evocación de una época feliz abolida por el desastre. Literatura y nacionalismo vindicador fueron durante varias décadas la misma cosa. No podía prosperar una narrativa de pura ficción mientras relatos de contenido histórico, como *El libro de los héroes* de Juan E. O'Leary, fueran la fascinación de un pueblo inclinado hacia un pasado de gloria y de infortunio. Los escritores eran, como queda dicho, historiadores; la historia -muy bien lo comprendió Josefina Plá- «devoraba la literatura». Como el tiempo se había detenido en el año culminante de la catástrofe, la historia ejercía un sortilegio funesto porque el pasado importaba más que nada. El rezagado romanticismo ambiente se explica, pues, como un fenómeno correlativo al anteriormente descrito. Es cierto que la victoria en el Chaco había cambiado la actitud espiritual del país.

—19→

Pero todavía en aquel tiempo hubiera sido estéril postular una renovación literaria tan radical como la del Vanguardismo, merced a la mera preconización de ideas estéticas que para la mentalidad todavía romántica de la época hubieran parecido absurdas. De haber ella simplemente glosado el primer manifiesto de Andrés Breton no hubiese suscitado más que incrédulas, si no burlonas, risas.

A un público «historicista» había que dirigirse «históricamente»:

Ciencia y técnica, que han derrotado el dogma

representativo de la poesía clásica y romántica, han nutrido a su vez el germen de la nueva poesía, han ampliado el campo de la visión poética, abriendo al pensamiento zonas desconocidas o prohibidas. ¿Será menester recordar que el poeta, cuanto más personal, más expresa a su tiempo? Él es suma y resultado de las fuerzas subterráneas que confluyen hacia la transformación social... Él es producto tan lógico de su tiempo como otra cualquiera manifestación social o científica. La poesía moderna no es el derivado de tal o cual doctrina o teoría: ninguna poesía lo es. Pero paraleliza el desarrollo intelectual y social: la flor es producto del árbol, pero a su vez suma y compendio de lo que el árbol es y de lo que la especie del árbol será. Y así, la moderna poesía tiene por campo propio, como zona de sus elaboraciones, esa zona psíquica, porción del mundo espiritual, Cenicienta, cuando no ignorada, hasta ahora, de las disciplinas intelectuales: el subconsciente: aquello que Sócrates llamó «su Daimón»⁹.

Como se ve, la poetisa, a lo largo de este párrafo, hace suya la afirmación fundamental del surrealismo conforme a la cual la «zona prohibida» del subconsciente es campo propio de la nueva poesía. Bien se cuida en subrayar el hecho de que de esa zona han de surgir revelaciones e iluminaciones. No discurre polémicamente acerca de la rebeldía surrealista contra la lógica, la moral social ni las normas convencionales, ni proclama el erotismo como forma de liberación. Ella se propone persuadir en lo que atañe a aquel postulado surrealista y no quiere «escandalizar» con aseveraciones demasiado audaces:

Los poetas modernos parten -agrega-, en su reivindicación de un nuevo contenido, del simple

argumento de la evolución. Todo, bajo la mirada de Venus Urania, evoluciona: y la lírica no puede ser excepción, máxime cuando su gráfico histórico obedeció hasta ahora a la ley progresiva. Quedamos, pues, en que la poesía está sujeta a evolución; pero es más: los nuevos poetas afirman que la actual —20→ época es aquella en que la poesía tiene cargo de arte representativo¹⁰.

No hay arbitrariedad alguna en los postulados del arte nuevo. Estos son resultado inevitable de una evolución inflexible: «Cada arte tiene su época climatérica, y mientras el ciclo no se completa, no le llega nuevamente la hora. Porque cada edad, cada civilización, poseen su ritmo espiritual, y las artes son las formas diferenciales de ese ritmo». En Grecia triunfa la escultura, en el Renacimiento la pintura, en el siglo XIX la literatura. «La arquitectura llena el dilatado medievo -arguye la escritora-, porque la arquitectura es el arte de espiritual cohesión, de ideal colectivo o de organización social férrea. La música florece al decaer las artes plásticas y como acompañamiento a la sorda marejada espiritual de la que, agotado ha rato el magnífico impulso renacentista, se prepara a surgir la Enciclopedia».

Como este ensayo de Josefina Plá es un verdadero documento histórico, vale la pena que las citas sean largas. Transcribimos, pues, unos párrafos más, los específicamente relativos a la poesía:

La poesía recibe nuevo empuje en las grandes crisis espirituales de la civilización, cuando el individuo, en el derrumbe de todas las estructuras éticas y sociales, se ve enfrentado de nuevo al cosmos y abocado a reconquistarlo, a rescatarlo, renovándose en una acción fáustica. No es de extrañar, pues, que la literatura sea, desde hace siglos, y en un tempo

constantemente acelerado, el arte de elección. La literatura, de todas las artes la más inmediata al cauce primordial de expresión, el lenguaje; que es el mismo lenguaje en culminante valor oracular. ¿Acaso el hondón humano, turbado y removido como nunca, no ofrece hoy una de las más terribles crisis que la humanidad pueda recordar?

A esta altura de los tiempos, «la poesía adquiere rango de liberadora: su misión es "abrir la puerta a las nuevas almas": hacer conciencia lo subconsciente». La nueva poesía, claro está, no podrá verterse en viejos moldes, porque entre la poesía de ayer y la de hoy hay una radical diferencia. La de ayer es concepto, «la nueva es intuición».

Sólo al llegar a esta altura de su discurso y al preconizar una renovación raigal del lenguaje poético, la poetisa asume una actitud un tanto desafiante. Todo el ensayo ha sido un sereno esfuerzo de persuasión merced a un análisis en que cada aserto se apoya en argumentos claramente desarrollados. Ahora la «cortesía» y la «medida» de la ensayista apuntan un hecho, lo denuncian con cierta dureza y exclaman: «Es la forma —21→ la que desconcierta al público trotero de la rutina: la ausencia de ritmo pegadizo, de rimas vitalicias, de los símiles repetidos a lo largo de los lustros, como si poseyeran un empleo fijo a sueldo de las musas. "Es una revolución" -dicen-. Sí, una revolución, si así os parece».

La prédica renovadora de Josefina Plá tuvo una insospechable, amplísima difusión. Y es que supo ella comprender, con tino y oportunidad, al público al que se dirigía. Muy especialmente a sus discípulos, porque ella ejercía y sigue aún hoy ejerciendo un múltiple magisterio. Además de poetisa es ceramista, grabadora, dramaturga, cuentista, amén de crítica literaria e historiadora del arte, y ha sido profesora de cerámica, de grabado, de dramaturgia y, sobre todo, animadora de por lo menos dos generaciones literarias.

En su obra lírica dominan dos temas centrales: el del amor y el de la muerte. Acaso uno de sus poemas más impresionantes y mejor logrados sea el primero del libro *Invención de la muerte* (1965):

Pasos

De noche.
En una noche cualquiera. Bajo la noche.

Pasos

que tendrán la misma medida de tu paso
una ráfaga pasará presurosa
alertando a las hojas para un color distinto...

En todo el poema hay una atmósfera de pesadilla. Esos misteriosos pasos

...Sonarán como reloj que se despierta
con su sueño enmohecido
señalando la hora que ya no es de este tiempo.

¿Desde qué secreto ámbito vendrán sonando estos terribles pasos? El poema lo dice oscuramente:

Los pasos desde un sótano que nunca hemos abierto.

Pisadas por las cuales pasan
de largo todas las visitas que aún se esperan.

Pasos que volverán. De noche. Cualquier noche.

Bajo la noche... Pasos.

Hérib Campos de Cervera estudió ingeniería en la Universidad de Asunción sin terminar la carrera. Pero utilizó sus conocimientos matemáticos para ejercer la profesión de agrimensor. Como agrimensor pudo conocer gran parte de su país en sus dos regiones, la oriental y la occidental, a ambos márgenes del río Paraguay. Tenía el poeta vocación filosófica y estaba al tanto, según él mismo decía, de cuanto se publicaba en español sobre temas filosóficos. Se afanó en el estudio de varias disciplinas, como, por ejemplo, la etnografía, a la que se consagró en los últimos años de su vida. Sufrió dos destierros, que, como suele ocurrir en lo que mira a intelectuales paraguayos, le fueron muy útiles para su desarrollo espiritual, pues gracias a ellos se alejó de las luchas políticas de su patria y pudo intimar con varios de los mayores poetas hispánicos de aquel tiempo: Lorca, Alberti, Guillén, Neruda. Fue durante la visita de Lorca al Uruguay cuando se convirtió a la nueva estética. En esos días Campos Cervera formaba parte del grupo de admiradores que rodeaban a Lorca. Cuando volvió al Paraguay trajo del destierro un haz de poemas en que se advertía aquella conversión. Entonces fue cuando con Josefina Plá inició el movimiento de renovación literaria. Ambos poetas, casi de la misma edad, iban a atraer a poetas más jóvenes menesterosos de orientación y ávidos de novedades¹¹.

Doctrinariamente, Campos Cervera era un surrealista ortodoxo que hacia 1940 postulaba el automatismo psíquico conforme al primer manifiesto de André Breton. «Hay que escribir sin pensar en lo que se escribe, sin controlar racionalmente lo que vaya saliendo», decía en las tertulias de la confitería Vertúa y en los corrillos crepusculares de la calle Palma. En la práctica, concienzudo artífice, el poeta se desentendía de la escritura automática y estaba adscrito a lo que Paúl Illie llama «el modo surrealista español». En efecto, sus poetas favoritos eran Lorca y Alberti y, en aquel tiempo, el inevitable Pablo Neruda.

Campos Cervera, disciplinado en filosofía, debía de comprender que el surrealismo era una revolución filosófica, una suerte de realismo dialéctico, un monismo mágico y materialista. El poeta había meditado largamente sobre el famoso aserto de Breton: «*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de*

*l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»*¹². De aquí que su actitud ante el fenómeno poético asumiera un carácter «místico» y que su discurso tuviera a menudo el cariz sibilino del de un ocultista.

Si Swift, según Breton, por otra parte, era surrealista en la maldad, Sade en el sadismo, Hugo «*quand il n'est pas bête*» y Rimbaud en la —23→ práctica de la vida, Campos lo era en este sentido de la manera más cabal. Obseso por sueños propios y ajenos, enamorado de cuanto fuera extraño e insólito, ilógico y alucinatorio, vivía el poeta un tipo de existencia para cuya definición la palabra surrealista resultaba indispensable. Habiéndole yo contado un día una anécdota sin mayor importancia, a mi juicio, el poeta quedó profundamente impresionado: a una estudiante mía, de dicción difícil de entender, le había rogado yo que articulase mejor. La muchacha se disculpó con estas palabras: «No puedo, profesor: tengo la dentadura postiza». Campos Cervera, durante más de una semana, no habló de otra cosa que de esa dentadura postiza. La cual, independientemente de su dueña, decía las cosas más extraordinarias en un verdadero delirio surrealista, y cada nuevo interlocutor del poeta oía una versión aún más alucinada acerca de los prodigios de aquel conjunto de dientes, muelas y colmillos artificiales, agentes de un automatismo psíquico realmente estupendo.

El mayor vituperio en sus labios era el de motejar a alguien de *pasatista*. No había para él peor infortunio que ser *pasatista*.

Apasionado admirador de Lorca, Alberti, Neruda, no concebía otra manera de poetizar que la ejercida por estos amigos suyos. A un poeta muy joven entonces -el que ahora traza estas líneas- le dijo una vez, tras leer un poema inspirado en cierto episodio de la guerra del Chaco: «Tu poema no está mal. La versificación es excelente. Pero, mira: cuentas que este chófer tuvo que incendiar el camión para que no cayera en manos del enemigo; que como el fuego produjo un corto circuito, la bocina de tu camión lanzaba un largo y trágico alarido como la queja de un elefante con la trompa lacerada... Bueno,

che, no está mal; pero ese camión debería penetrar en el vientre del chófer como Lorca me dijo que los trenes neoyorquinos le pasaban por la mitad del vientre». Inútil argüir que el escenario del poema no era Nueva York, sino el Chaco, y que Lorca podía tener las visiones que se le antojasen sin que eso obligara a los demás poetas, en casos similares, a someterse a tan ardua cirugía

sobre tan dura e inhospitalaria
mesa de operaciones... ferroviaria.

Hacia 1945 Campos Cervera había escrito los mejores poemas de su etapa vanguardista, tales como «Hachero» y «Sembrador». Este último es el más inspirado poema bucólico de la lírica paraguaya. La guerra civil de 1947 le inspiraría, otra vez en el destierro, su famoso «Un puñado de tierra», que pasó a antologías continentales, y unos —24→ cantos en que glorificaba a los héroes caídos durante la lucha fratricida.

Poemas patrióticos como los de Aragon y Eluard -que eran marxistas como él- no llegó a escribir nunca. Y eso que la guerra del Chaco, en que luchó heroicamente su propia generación, fue un acontecimiento de enorme trascendencia para su país.

La lucha fratricida, sí, le inspiró poemas de resonancia apocalíptica que revelaron en el lírico de los años cuarenta a un poeta de poderosa voz épica.

Vivía el poeta con Mima, su esposa, en una casita linda y muy limpia frente al parque Carlos Antonio López. Tenía una biblioteca de *libros nuevos* primorosamente forrados por él mismo. Colgaban de las paredes, entre los estantes, telas, armas y máscaras indígenas obtenidas durante sus andanzas de agrimensor por las tribus del Chaco. En esa casita se reunían sus amigos en tertulias literarias. Su predicamento intelectual era grande hacia 1945. El poeta daba conferencias, inauguraba exposiciones pictóricas, ejerciendo con

autoridad indiscutida el apostolado del arte nuevo. Sus autores favoritos en otros idiomas eran Faulkner, Joyce, Charles Morgan, Rilke, Paul Eluard, Desnos. Cuando estalló la revolución de 1947, Hérrib, en cuya casita había panfletos comprometedores, fue testigo de la lucha en el mismo barrio en que vivía. En un poema escribió:

Yo estaba en el costado de la furia
Cuando ellos manejaban las aristas del trueno;
los he visto poblando de centellas azules
Las heladas esquinas de la noche...

Cuando vinieron a buscarlo los esbirros de la dictadura y llamaron al portón de su casita a culatazos, Campos Cervera, disfrazado de campesino -sombrero de paja sobre los ojos, poncho raído-, salió a recibirlos. «Entren y busquen -les dijo-. Él ya se fue, se escapó por los fondos de la casa». Su guaraní perfecto era convincente. Apenas se fueron los soldados tras inútil búsqueda del supuesto prófugo, el poeta se escabulló por patios vecinos y pudo luego refugiarse en una embajada¹³.

Ya en el destierro, en Buenos Aires, Campos Cervera escribió su poema más famoso, y no el mejor, sino uno de los mejores. Me refiero a su elegía a la patria perdida, que tituló «Un puñado de tierra»:

Quise de ti tu noche de azahares;

quise tu meridiano caliente y forestal;
—25→
quise los alimentos minerales que pueblan
los duros litorales de tu cuerpo enterrado.
Y quise la madera de tu pecho.
Eso quise de ti,
patria de mi alegría y de mi duelo
¡eso quise de ti!

No tengo ya el remoto jazmín de tus estrellas
ni el asedio nocturno de tus selvas.

Nada: ni tus días de guitarra y cuchillos
ni la desvanecida claridad de tu cielo...

Hérib Campos Cervera falleció en Buenos Aires, en 1953, de resultas de la mordedura de un gato.

Augusto Roa Bastos, que más tarde lograría fama mundial como narrador, autor de las obras más traducidas de las letras paraguayas, *Hijo de hombre* y *Yo, el Supremo*, reveló sus excelsas dotes de poeta hacia 1942.

Débole a Josefina Plá, que con Hérib Campos Cervera constituye el vértice más alto e intenso en nuestro país -afirmó en aquella época-, el acceso a una espiritual convicción de lo que el arte nuevo encierra como actitud o estilo fundamentalmente innovados...[14](#).

Los mismos maestros de su mentor y amigo Hérib son los de Augusto Roa Bastos poeta:

Apenas penetran lentamente la comprensión colectiva los poemas situados en la zona templada de esa nueva esfera poética: Neruda, Alberti, Lorca...[15](#).

En un principio Lorca fue una influencia decisiva en el joven Roa, hasta entonces hábil imitador de los poetas españoles del Renacimiento. Sirvan de ejemplo de influencia lorquiana -del Lorca del Romancero gitano- los versos de este romance, ecos de «Preciosa y el aire».

La mano tibia del viento
.....

sobre tu espalda morena,
y en tu dormida epidermis
hinca sus dientes de seda...

—26→

Y este poemita, sin duda inspirado en las *Canciones* del poeta andaluz:

Era un muchacho rubio.
Triunfo.
Esqueleto amarillo
es ahora en los campos.
Gusanos.
Y la madre a lo lejos,
llorando...¹⁶

En la misma época escribe su admirable «Lamento de la espiga de la tarde», en el que se manifiesta una originalidad poderosa¹⁷.

En su prédica poética hay un fervor religioso. El poeta es para Roa Bastos un profeta; el místico y el poeta coinciden en lo esencial.

El poeta habla siempre, en el dolor de hoy, verbo de mañana. La masa ha de efectuar su conversión hacia la nueva poesía, y ha de realizarla a base de nuevas experiencias vitales... El místico religioso y el poeta no proceden por avances cognoscitivos, sino por levitación intuitiva. Su lógica no es la lógica consciente; es más, se vale de una lógica intransferible, la del sueño, pero, como dice Josefina Plá, tan inflexible como la consciente...

Si merced a la oración el místico se transfunde «en el Océano del Ser Divino», el poeta, merced a la metáfora, accede, si esta «encierra el valor del instante eternizado», a su verdad, «su verdad individual revelada en su creación».

Con extraordinaria rapidez y lucidez se instala Roa Bastos, apasionadamente consagrado al estudio de los «Grandes Nuevos», en la vanguardia de la literatura de su tiempo. Ahora, no sólo fecundo poeta, ensaya la novela, el cuento, el teatro, la crítica literaria. Hacia 1945 su predicamento iguala al de sus mentores de ayer y ejerce una incalculable influencia entre los escritores jóvenes.

En 1947 debe escapar del Paraguay a raíz de la guerra civil. En Buenos Aires publica, seis años después, los primeros relatos que le darán notoriedad internacional: *El trueno entre las hojas*. Ese mismo año -que es el del fallecimiento de Campos Cervera- el poeta renuncia a la poesía y se despide de ella en una sentida elegía a la muerte de su amigo y antiguo mentor, a quien expresamente reconoce como maestro suyo en poesía:

—27→

.....
aquí dejo mi adiós en estos versos
finales que te escribo,
para callar después, para cerrar la puerta
que me enseñaste a abrir
sobre el resplandeciente jardín de la poesía.

Mi mano de poeta
quede clavada aquí, sobre tu cruz,
por siempre.

La vida nos unió, la muerte quieta
no nos separará. Mi pobre sombra
viva atada a tu luz. Y mi silencio
cuelgue su cencerro
de arena
al cuello ardiente de tu melodía... [18](#).

Aunque la guerra civil dispersó el grupo de Josefina Plá, Campos Cervera, Roa Bastos y sus amigos, el triunfo de la nueva literatura era, hacia esa fecha, un hecho definitivo. El impulso dado por aquellos maestros se aceleró, en las décadas siguientes, con el esfuerzo de nuevas promociones. La renovación vanguardista de los años cuarenta fue y sigue siendo el acontecimiento literario de mayor trascendencia en el Paraguay.

—[28]→ —29→

△▽

Verdad oficial y verdad verdadera: «Borrador de un informe», de Augusto Roa Bastos

Uno de los cuentos en que culmina la maestría narrativa de Roa Bastos es «Borrador de un informe». Roa parece que se hubiera propuesto una serie de dificultades técnicas para exhibir la mencionada maestría, tal como un atleta que, en una carrera de obstáculos, multiplicara el número de estos a fin de hacer gala de la agilidad muscular con que los ha de ir salvando y suscitar el aplauso de los espectadores.

La técnica de «Borrador de un informe» es muy compleja. Hay un solo narrador, pero su narración es doble: una versión de los hechos la destina para un informe oficial, y esta versión es falsa o parcialmente falsa; la otra versión es la verdadera. Hay dos crímenes. Del primero se hace una relación exacta y, del segundo, una relación falsa. En la versión oficial, el autor del segundo crimen no parece ser ninguno de los dos posibles culpables, sino una víbora, una «yarárá criminal». Pero, en rigor, el culpable es el narrador mismo, según se desprende de manera intencionalmente oscura de la segunda versión de los hechos, esto es, de la no oficial.

Basta lo dicho para sugerir que la técnica de este cuento constituye un experimento de modernidad narrativa. Roa, en efecto, pugna por lograr aquí un

tipo de narración, en que el lector intervenga activamente para entender los hechos, para interpretárselos merced a un esfuerzo imaginativo mucho más «creador» que el exigido por la narrativa tradicional. El narrador-protagonista se desdobra, como queda dicho, para ofrecernos las dos versiones diferentes de los hechos y suscitar, al mismo tiempo, entre una y otra, algo como una zona penumbrosa de ambigüedad y de equívoco. Con el desdoblamiento del narrador, Roa obtiene así efectos muy sugestivos. Se puede decir que nos cuenta su cuento merced no a uno, sino a dos narradores: por una parte, — 30→ el funcionario que emplea para su «informe» un lenguaje oficial y hasta medio jurídico; por otra, el hombre enfermo y perverso que se desnuda ante el lector como en una confesión sin destinatario identificable. Porque, si nos preguntamos a quién habla el narrador en la versión no oficial no podemos hallar respuesta. Roa no nos lo dice. Nunca nos enteraremos de si el narrador, al contar la verdad verdadera, está poniendo acotaciones al borrador del informe en que redacta la verdad oficial, o si solamente está leyendo ante uno o más oyentes aquel borrador y, aquí y allí, agregando párrafos no destinados al superior jerárquico. Tampoco sabemos si el narrador está solo, al componer su informe, y, en un soliloquio secreto, se dice a sí mismo la verdad verdadera.

Desde el punto de vista de la modernidad de la técnica, nos interesa subrayar que el desdoblamiento del narrador resulta en una intrigadora relativización de los hechos, en una querida ambigüedad de lo narrado que el lector debe iluminar con sus propias luces de obligado «coautor». Porque Roa se cuida de que los sucesos no resulten claros y en todo el relato hay como un sutil escamoteo de explicaciones directas e inequívocas de lo que ha pasado o está pasando.

Otro rasgo de modernidad en la técnica que emplea Roa se advierte en el intermitente avance del relato: hay retrospectivas que interrumpen el progreso lineal de lo narrado. Y este recurso narrativo desempeña una función artística muy hábilmente lograda. No se advierte en Roa, como en más de un autor, el prurito, a veces demasiado obvio, de «estar a la moda» con un a menudo arbitrario saltar hacia atrás y luego hacia adelante, o viceversa.

Lo dicho y lo insinuado más arriba tiene por objeto subrayar aquellas «dificultades» técnicas que indicamos Roa se ha puesto a sí propio para convertir su relato en un verdadero *tour de force* de maestría narrativa.

El análisis que paso a hacer en seguida apunta a elucidar el propósito del relato, el «mensaje» que este encierra, y a determinar si tal propósito se logra plenamente o no. También me interesa hacer hincapié en los aciertos estilísticos más notables de «Borrador de un informe».

II

El propósito de Roa es, sin duda, satirizar una vez más el régimen político de su país. Este régimen político aparece en el cuento como injusto, arbitrario, corrompido.

—31→



Augusto Roa Bastos

—32→

El narrador es un funcionario subalterno a quien su jefe, el delegado civil de Caacupé, nombra interventor con plenos poderes para mantener el orden durante las fiestas de la Virgen de Caacupé, patrona del Paraguay.

Ya al comienzo mismo del cuento se nos revela el desprecio que el interventor siente por el pueblo humilde que va peregrinando hasta el altar de la Virgen. Esta actitud despectiva es simbólica de las de los de arriba hacia los de abajo:

...a estos haraganes cualquier pretexto les cuadra para estarse mano sobre mano papando moscas y pensando en cualquier cosa menos en trabajar... Después se quejan de su suerte. Y así es como también toda esta sangre estancada en la desidia y que va fermentando como las aguas de un pantano, les cría bajo el pellejo malos humores que luego revientan en hechos que ya no se pueden remediar...[19](#).

El país, según el narrador protagonista, se halla en plena prosperidad y progreso. Pero el gobierno tiene enemigos que tratan de derribarlo formando montoneras de agitadores y bandidos. Por eso el interventor ha tomado enérgicas medidas para evitar disturbios durante la fiesta: no sea que los montoneros aparezcan de súbito y hagan de las suyas.

Ahora bien, ¿quién representa a ese «gobierno progresista» en la región de Caacupé? Estamos lejos de la capital y de los ministros del Poder Ejecutivo. Roa entonces debe encarnar en el delegado civil del gobierno el símbolo del poder arbitrario y despótico que desde Asunción desgobierna el país. Este delegado civil, además, ha de ser militar, porque los militares son las *bêtes noires* contra las cuales el escritor dispara sus más iracundos dardos. Por esto, el delegado civil es un coronel, a quien sólo se llama en el «informe», simplemente, «el señor Coronel».

En la primera «acotación» al borrador del informe -llamémosla así- el interventor nos cuenta cómo el delegado civil le ha conferido plenos poderes: «Lo he designado interventor con plenos poderes. Vaya y tome de inmediato cartas en el asunto, insistió hincándome la punta de la fusta en el pecho»²⁰.

(Esta fusta del «señor Coronel» será mencionada dos veces por el interventor en el relato de la escena de la delegación de poderes. Así Roa no escatima detalle para la figuración más cabal del militarismo mandón que satiriza).

—33→

A renglón seguido el coronel ordena a su interventor que se incaute de todas las urnas de los donativos que en dinero y en especie han de hacer los peregrinos de la Virgen. El lector inmediatamente supone, pues, que lo que iba a ir a la iglesia, va tener diferente destino.

Si el coronel es un mandón sin escrúpulos, el interventor es un funcionario adulón y rastrero. Él mismo nos revela su indigna condición en esa especie de soliloquio en que consiste la versión no oficial de los hechos que narra: cuando el delegado civil da sus órdenes fusta en mano, el subordinado dice que él murmura... «algo, alguna rastrera objeción respecto al procedimiento procesal». Y es entonces cuando la arbitrariedad del sistema satirizado se manifiesta en todo su cinismo:

«Usted va representándome a mí» (contestó el Coronel) apuntándome otra vez con la fusta. «Va como delegado del delegado del gobierno». Y después, para alentarme: «Vaya y no se preocupe. Le voy a dar la tropa que necesite para que me restablezca el orden»²¹.

No se respeta, pues, procedimiento judicial alguno: es la fuerza bruta la que impone su voluntad con absoluto desprecio de las leyes. Y es ella la encargada

de restablecer un orden no turbado todavía. La tropa que va a necesitar el interventor consistirá en doscientos hombres armados hasta los dientes, distribuidos en diez carros de asalto.

Roa, sin duda, recarga las tintas en este como en otros relatos. No parece verosímil que un delegado civil necesite, para el logro de sus fines, humillar así a un subordinado que, por otra parte, no es un soldado raso.

Pero aquí no acaba todavía la «sátira al régimen» que trae «Borrador de un informe»; hay algo más aún contra ese régimen, simbolizado ahora en el juez y en el alcalde de Caacupé, respectivamente. No ha de quedar títere con cabeza. Es lo que sigue:

Dos enmascarados, a altas horas de la noche, entran en la casa del párroco del pueblo para robar las urnas de los donativos antes que estas sean incautadas, según las instrucciones que ha recibido el interventor. El cura párroco, sorprendido a medianoche por los ladrones en la lectura del breviario, coge un rifle y dispara contra ellos. Estos, que apenas han logrado entreabrir lentamente la puerta de la alcoba del cura, caen muertos fuera de la habitación. Cuando, tras el tumulto que sigue a los disparos, se descubren los dos cadáveres enmascarados, nadie puede tocarlos hasta que llegue el alcalde, cuya presencia es legalmente —34→ necesaria en estos casos. Por consiguiente, bajo sus máscaras, los dos cadáveres quedan sin identificar.

¡Hay que esperar al alcalde! Pero el alcalde no aparece por ningún lado. Entonces hay que ir a llamar al juez. Pero nadie puede encontrar al juez. Pasan varias horas. Por fin, ya en pleno día, el sargento de la policía interviene: arranca los antifaces y todo el mundo ve que nada menos que la autoridad del pueblo, en la jurisdicción municipal y judicial, respectivamente, ha intentado el robo «en la Casa Parroquial, que es como la prolongación de la misma iglesia...»²².

Ahora bien, si todo el mundo se entera hasta de los detalles de la escandalosa intentona que resultó en dos muertes, algo en cierto modo más grave quedará secreto; me refiero a una tercera muerte que ocurre durante las

solemnidades de la fiesta patronal. ¿Quién es el homicida? Nadie lo ha de saber, ni el mismo señor coronel. Insistamos aquí en que el criminal es el propio interventor, es decir, el «delegado del delegado del gobierno».

Sinteticemos ahora el relato del segundo de los dos sucesos principales que integran el argumento de «Borrador de un informe».

Entre los peregrinos de la Virgen se destaca dramáticamente una mujer que, vestida de harapos y cargando una cruz tan grande como una de las tres que un día fueron plantadas en el Calvario, llega a Caacupé. El interventor la ve avanzar por el camino, deteniéndose a trechos, como si lo hiciera en las estaciones de un nuevo viacrucis. Al observar de cerca las desnudeces de la mujer, visibles tras los desgarrones de los harapos, el narrador siente un malestar morboso cuya causa específica no se aclara nunca «clínicamente» en el cuento.

La peregrina acontece ser una famosa prostituta. (Nunca Roa nos dirá taxativamente que es ciega, pero varias veces insinúa en forma cada vez más comprensible que es completamente ciega: ver pp. 65, 73 y 74).

He dicho al comienzo de este análisis que la técnica de «Borrador de un informe» es muy compleja. Cabe ahora indicar que el argumento es uno de los más complejos que ha concebido Roa a lo largo de toda su carrera literaria. Veámoslo:

Ya hemos visto que el «informe» versa sobre dos homicidios imprevistos y ya hemos anunciado un tercer homicidio de que es culpable secreto el mismo narrador.

Los dos primeros homicidios no son esenciales en la economía del relato. El tercero, el asesinato de la prostituta ciega, sí lo es. Este homicidio hubiera bastado para argumento del cuento, porque constituye, en rigor, el cuento. Inversamente, los dos primeros homicidios hubieran dado materia suficiente para *otro* cuento.

Ahora bien: la habilidad narrativa de Roa hace posible, no obstante, que dos cuentos formen uno solo y que la unidad de este se logre cabalmente.

La ficción de un «informe», en efecto, posibilita que dos o *más sucesos* asuman la categoría de relatos autónomos según el énfasis que se les dé. Roa aprovecha el «género informe», como género literario capaz de abarcar una multiplicidad de «argumentos» a fin de dar mayor contundencia a su sátira. Visto así, este cuento nos resulta muy *sui generis* en su rica complejidad. Pero, sin duda, es el arte del cuentista el que convierte en obra de arte, «en género literario» de unidad lograda lo que en un «informe» pueda ser solamente multiplicidad pura, enumeración de hechos inconexos en estilo jurídico-burocrático.

Bien: la historia de la prostituta ciega y su ulterior asesinato exhiben a su vez una complejidad que requiere una síntesis nada breve:

Un vendedor ambulante sirio-libanés, comparece ante el delegado del gobierno para denunciar el robo de una víbora amaestrada gracias a la cual su oficio de mercachifle se hacía antes lucrativo. El interventor se desentiende con fastidio de la denuncia, aconseja al mercachifle que se busque otra víbora y que lo deje en paz. En vista de la indiferencia de la autoridad ante el hurto denunciado, el sirio-libanés sigue aquel consejo y se consigue otra víbora, una venenosa yará del monte vecino al pueblo.

Todo esto está narrado conforme al procedimiento doble que ha escogido el escritor: una versión oficial para el coronel, y otra, mucho más reveladora, que no ha de incluirse en el «informe».

Efectivamente, hay algo que el coronel no ha de saber nunca, y es que el interventor y el mercachifle se hicieron amigos al poco tiempo y, luego, cómplices. El interventor confiará más de una misión al sirio-libanés. La primera de ellas será traer a la prostituta a la alcoba de aquél...

Hacia el final del cuento muchas cosas oscuras se aclaran casi del todo: el lector cae en la cuenta de que el interventor es impotente aunque se ve

poderosamente atraído por la meretriz. Una perversión inconfesable (y no explicada) le exige las caricias de la mujer perdida. Esta, por su parte, al descubrir el secreto del impotente, no le oculta su desprecio. El interventor, humillado por la risa burlona de la mujer ciega, decide que esta muera²³. En la penúltima página del cuento nos enteramos de que durante varias noches la prostituta y su futuro asesino tuvieron citas secretas, no en la carpa donde aquella acostumbraba ejercer su antiquísimo oficio, sino -colegimos- en el edificio mismo de la Delegación, en la alcoba del interventor.

—36→

La última cita fue una trampa: llega la ciega, tropieza con muebles puestos exprofeso, camino de la cama, en el dormitorio y, finalmente, cerca de esta, es mordida por la yarará que en una urna ha sido colocada para que le hienda sus colmillos letales²⁴.

Roa no nos cuenta inequívocamente cómo han sucedido las cosas. Es el lector mismo quien debe reconstruir los hechos interpretando alusiones a ellos hábilmente diseminados aquí y allá. Se comprende, sin embargo, que el crimen ha sido una obra de arte tan extraordinaria de previsión y de astucia, que apenas parece verosímil.

He aquí mi interpretación de lo que debió de haber pasado: Mordida la prostituta por la yarará, y acallados los gritos y los golpes y los estertores que el interventor oyera tras la puerta de la alcoba que él había cerrado con llave, el cuerpo ya exánime de la mujer fue llevado a la carpa. ¿Quién lo llevó? ¿El interventor en persona? No lo sabemos. Lo cierto es que el pueblo entero debe de haber creído que la prostituta murió en su propia cama, bajo la carpa.

¿A quién se atribuyó el crimen? A dos sospechosos: al hombre que había robado la víbora al sirio-libanés, y al propio sirio-libanés. Ambos sospechosos niegan su culpabilidad y se acusan recíprocamente del homicidio.

El informe oficial, por otra parte, no incrimina ni al mercachifle ni al ladrón de la víbora. Es la víbora misma -la segunda víbora, porque hay dos víboras,

como se recordará: una amaestrada, inofensiva, y otra, la hallada en el monte, con todo su veneno- la verdadera causante de la muerte.

¿Cómo se explica que la víbora pudiera llegar a la carpa de la prostituta? La versión oficial del interventor asegura que el ladrón creyó llevar a la carpa de la meretriz la víbora amaestrada, pero que en rigor no fue así: el mercachifle había cambiado las víboras antes que el ladrón de la sierpe amaestrada tuviera comercio carnal con la ciega en la carpa de esta.

Como se ve, las cosas son muy complicadas. El lector puede imaginarse que no sólo hubo dos cómplices en el asesinato de la prostituta, sino tres, el interventor, el sirio-libanés y el supuesto ladrón de la primera de las víboras. Estos -según ha de leer el coronel en el informe oficial- no merecen más que penas por delitos comunes. No son culpables del asesinato. La culpable es la víbora. Y, la víbora criminal, resulta que no puede ser hallada como «cuerpo del delito» porque ha desaparecido... La justicia, pues, está más ciega que nunca con respecto al crimen de la meretriz ciega.

¿Qué ha acontecido, en realidad de verdad? Este cuento de Roa es tan misterioso o más aún que muchos cuentos misteriosos de la —37→ nueva narrativa hispanoamericana. Más misterioso que algunos de, por ejemplo, Juan Rulfo. Lo único indubitable es que el interventor, el asesino, es un enfermo, un degenerado. Y esto es esencial en el relato como tal y, especialmente, como sátira.

EL ESTILO

En la segunda parte de «Borrador de un informe» se hallan algunos de los mejores cuadros logrados por el estilo de Roa Bastos. Vale la pena llamar la atención del lector, muy especialmente, sobre la visión que el escritor nos ofrece de María Dominga Otazú. (Tal es el nombre de la prostituta ciega).

Recordemos que ella aparece, por primera vez en el cuento, como contrita penitente. El lector, en la segunda parte aludida arriba, no sabe todavía ni

quién es ni qué es la peregrina que ha de ir a postrarse a los pies de la Virgen. El narrador nos la describe así:

Por la cuesta del cerro bajaba la mujer cargando una cruz tan grande como la del Calvario. Avanzaba despacio como una sonámbula en pleno día, despegando con esfuerzo los pies del bleque que el sol derretía sobre el balasto de la ruta en construcción. La negra caballera, encanecida de polvo, se le derramaba por la espalda hasta las caderas. Vista de atrás y encorvada bajo el peso de la cruz en el opaco resplandor, su silueta golpeaba a primera impresión con una inquietante semejanza al crucificado. La desgarrada túnica se le pegaba al cuerpo en un barro rojizo, especialmente del lado que cargaba la cruz, dejando ver las magulladuras y escoriaciones del hombro y del cuello, los senos grandes y desnudos zangoloteando bajo los andrajos. De trecho en trecho se detenía un breve instante, los ojos siempre fijos delante de sí, para tomar aliento y borrar con el antebrazo el sudor sanguinolento de la cara, pero también como si esas detenciones formaran parte de su espasmódica marcha, las escoriaciones en el extraño viacrucis de ese Cristo hembra...[25](#).

Así comienza a pintar Roa el cuadro que pronto se va a convertir en el blanco de todas las miradas de los peregrinos de la Virgen, especialmente cuando aparezcan por la carretera los diez carros de asalto al mando del interventor, con los doscientos hombres armados hasta los dientes.

—38→

Era algo cercano a un sacrilegio -comenta el narrador- sin duda, pero la gente igual se paraba a

mirarla; sobre todo, los hombres que pasaban en los coches de lujo y aminoraban la marcha para observar en detalle a la penitente que descendía en el camino como dormida, abrazada a la cruz, dejando tras ella esa estría brillante y sinuosa en el alquitrán recalentado...²⁶.

¡Qué poder expresivo el del pintor de este cuadro! Todo, o casi todo lo que hasta el último párrafo nos hace intuir Roa es de la más extremada piedad religiosa. ¿Es esta una Magdalena que trae a las solemnidades de la Virgen una edificación sin precedentes en la historia del santuario de Caacupé? El lector familiarizado con la obra de Roa no sabe a qué atenerse. Está, sí, dominado por la potencia sugestiva del cuadro: ve a la penitente, ve la cruz que la agobia, ve el sudor de sangre de este martirio autoimpuesto, ve la estría que el extremo del madero deja en la superficie ardiente de la carretera.

De pronto, la escena cambia ante sus ojos con la llegada del coche de la delegación seguido por los carros de asalto erizados de hombres de armas. (En este vía crucis faltaban soldados, ahora estos llenan el camino). Las bocinas de los once vehículos atruenan bajo el sol de fuego, entre la muchedumbre sudorosa: es una orden perentoria de despejar la carretera, y la multitud obedece, menos la mujer:

La única que siguió impávida en la calzada fue ella, como si no oyera nada, como si nada le importara, los ojos mortecinos, volcados para adentro, absortos en la pesadilla o la visión de su fe, que tenía el poder de galvanizarla por entero en esa especie de trance de loca o de iluminada. Sólo esto podía explicar que por momentos su marcha se desviara hacia la banquina o, en las curvas, avanzara en línea recta como si en realidad no viese la ruta, o tal vez porque en la

exaltación que la poseía sintiera que iba caminando a un palmo del suelo, en esa especie de levitación cataléptica de los hipnotizados...[27](#)

En el párrafo recién transcrito se insinúa por primera vez, aunque de manera tan vaga que apenas puede llamarse ello insinuación, que la peregrina es ciega. En rigor, lo que se suscita en el lector es la visión de una penitente sincera, trágicamente sincera, agobiada más que por el peso de la cruz, por la compunción de sus culpas.

¿Ha querido Roa dramatizar un paradójico episodio de religiosidad verdadera, o una sacrílega parodia de la marcha al Calvario que ha de servir de anuncio al más infame de los oficios? Hay, de todos modos, [—39→](#) en la escena, una genuina emoción religiosa que sobrecoge a la multitud de los romeros si no a la ramera:

Las bocinas volvieron a atropellar el aire caldeado, pero ella no pareció darse por enterada; simplemente siguió avanzando, encorvada, rígida, bajo la cruz, perseguida por los trazos fulgurantes de los tábanos y moscardones que revoloteaban a su alrededor. Cada tantos pasos, la paradita consabida, alguien se acercaba a darle de beber de una cantimplora, a hacerle rectificar la desviación de su marcha, y otra vez el extremo de la cruz continuaba rayando la estela zigzagueante entre los dos plastos de las sandalias sobre el asfalto...

Como se ve, surgen entre la muchedumbre nuevos Cirineos y Verónicas, porque el pueblo siente el espectáculo en el sentido sublime de su evocación. Entretanto, el interventor se llena de alarma porque teme que la peregrina,

cerrando el paso a la autoridad y al escuadrón motorizado, suscite una reacción hostil para su persona y sus hombres detenidos en la carretera. Teme el interventor, como el procurador de Judea, un posible furor multitudinario, aunque por razones diferentes. Entonces ordena que callen las bocinas y que el coche y los diez carros de asalto avancen «por el costado aún no pavimentado del terraplén».

En el silencio que siguió no se oyó más que el *plaf... plaf...* de las sandalias despegándose una tras otra, sin apuro; y no diré del zumbido de los moscones, pero sí ese otro bordoneo constante, un tono más bajo, que después comprendí era producido por el arrastrarse del palo...²⁸.

Obsérvese cuán hábilmente Roa insiste en mencionar cruz, túnica y sandalias para conferir a su cuadro un patetismo inequívocamente bíblico.

Hasta aquí hemos leído transcripciones de párrafos del «informe». Esto es, de la versión oficial de los hechos, como queda dicho. La versión oficial, por otra parte, debe estar de acuerdo en casi su totalidad con la otra versión, con la verdadera, pues el interventor no puede menos de ser fiel cronista de sucesos que contemplaron miles de testigos. Hay algo, sin embargo, que sólo el narrador sabe y que nadie más debe saber. Por eso, al llegar este algo secreto, el interventor suspende el relato oficial y, entre paréntesis, cuenta lo que aconteció en su intimidad cuando pasó él muy cerca de la peregrina. (El coche en que iba avanzó por el terraplén casi rozando el cuerpo de la meretriz):

—40→

(Fue entonces, al ver moverse las corvas gruesas, las ancas ampulosas bajo el hábito roto y empapado que las dibujaba como a pincel cuando comencé a sentir en la boca del estómago algo como un golpe de sed que todavía me vuelve por momentos, me seca y

me llena la boca de saliva caliente. Era la primera vez que sentía una cosa así, y ya estaba temiendo que me viniera el ataque, que habitualmente me avisa con otra clase de síntomas. No quería hacer el ridículo delante de toda esa gente. Cuando me di cuenta tenías las uñas clavadas en el tapizado y las rodillas completamente mojadas²⁹).

¡Ahora, sólo ahora, caemos en la cuenta de que el interventor es un enfermo! Al producirse esta revelación, Roa hace que en el cuadro la peregrina de súbito pierda su prestigio bíblico, y aparezca en toda su animalidad carnal: «las corvas gruesas, las ancas ampulosas...».

Y ahora veremos cómo el cuadro que nos pinta el escritor, se dinamiza cinematográficamente, digamos. Esto sucede en el momento en que el automóvil del interventor, evitando la carretera misma y marchando sobre el terraplén, pasa junto a la mujer y la deja atrás. El coche, sobre el terreno no pavimentado, da bruscos barquinazos y, entonces,

en los barquinazos, era la mujer la que parecía ahora encabritarse y avanzar a los brincos con la cruz; unos brincos que aumentaban aún más el obscuro zangoloteo de sus senos, de sus nalgas, y desparramaban la cabellera larguísima hasta taparle toda la cara con un manchón oscuro...³⁰.

La escena de la mujer que de pronto parece dar en su avance brincos violentos con la cruz al hombro está vista desde el automóvil. Está vista, repetimos, como en sucesión vertiginosa de imágenes cinematográficas. ¡Admirable detalle de técnica descriptiva! Roa se identifica con su personaje y desde él nos hace ver lo que pasa en el mundo exterior y en la intimidad de

aquel. Porque es el caso que no son sólo los barquinazos los que producen la ilusión de que la mujer marcha «a los brincos». En rigor, contribuye a la visión de estos extraños esguinces en la ramera, la turbación morbosa del narrador, cuya mente anticipa con temor el ataque epiléptico mientras el zangoloteo de senos y nalgas se le vuelve más y más obsceno.

Detengámonos ahora un instante para comentar el estilo de lo que hemos llamado uno de los mejores «cuadros» que ha pintado Roa:

—41→

Hemos subrayado lo vívida que es la descripción de la peregrina. No obstante, notemos que el escritor no ha recurrido a complicados efectos de lenguaje para lograr su propósito pictórico. En otros relatos Roa acumula comparaciones, metáforas y gran variedad de recursos estilísticos que su conocimiento de las posibilidades expresivas del idioma pone a disposición. Aquí no moviliza más que un *mínimum* de recursos retóricos. En el «cuadro» de la peregrina sobre la carretera y bajo la cruz, lo decisivo es el poder de sugestión de la índole misma de la escena descrita.

Esto y, además, el muy hábil enfoque sobre ciertos *elementos* constitutivos del cuadro: la cruz, la túnica, las sandalias, por un lado, evocadoras de otro «cuadro» de sublime prestigio; y, por otro, lo que contrasta con la santidad: las obscenas desnudeces de la meretriz.

La «sustancia» misma del cuadro que ha elegido pintar Roa se impone en sí con toda su energía expresiva, evocativa, sugeridora, y le permite prescindir al escritor de sus habituales alardes estilísticos. Sólo de vez en cuando el virtuoso del lenguaje que es Roa da aquí una pincelada, algún toque de gran originalidad estilística, con que enriquece nuestra intuición de la escena:

Recordemos que la mujer se detenía para tomar aliento y para -agrega el escritor- «borronearse con el antebrazo el sudor sanguinolento de la cara». En otra parte, «Las bocinas -leemos- volvieron a atropellar el aire caldeado».

Y poco después se nos hace ver a la peregrina «avanzando, encorvada, rígida, bajo la cruz, perseguida *por los trazos fulgurantes de los tábanos y moscones*».

Ahora bien: recordemos que el narrador no es Roa, sino el interventor, su rastrero protagonista. Veamos cómo el escritor le hace cambiar de lenguaje y tono, según las necesidades de la historia. El interventor nos ha dicho ya que la mujer se detenía de vez en vez como marcando las estaciones de un nuevo vía crucis. En la página 65 se refiere otra vez a esas detenciones. Pero lo hace ahora de manera distinta. «Cada tantos pasos, la paradita consabida, alguien que se acercaba a darle de beber».

«¡La paradita consabida!». ¡Qué expresivo y revelador resulta ese diminutivo, que minimiza ahora el sentido de lo antes manifestado! Roa hizo hablar a su personaje con otro lenguaje y tono en la página 64 cuando «las detenciones» eran como «estaciones». El lector, entonces, captó una visión impresionante de la escena: no sabía él aún que la penitente es una prostituta, ni que iba exhibiendo obscenamente sus desnudeces. El lenguaje del narrador era «oportuno» en la página 64: había de crear un efecto que muy luego sería destruido en la —42→ mente del lector. Produjo una intuición bien calculada por el autor del relato. Mas, como en la página 65 el relato ya ha avanzado bastante, y ya ha caído el lector en la cuenta de que las apariencias engañaban, ya es también oportuno llamar «paradita consabida» a cada detención de la supuesta penitente. El diminutivo, por otra parte, con la carga afectiva que aquí lleva, prepara lo que vendrá después.

El cuento, como queda dicho, narra dos sucesos, cada uno de los cuales hubiera podido constituir la materia propia de un cuento autónomo. Los dos sucesos han sido inventados para elaborar una acerba sátira. Efectivamente, los dos enmascarados que tratan de robar las ofrendas de los peregrinos en la casa del párroco, son nada menos que el alcalde y el juez de Caacupé. Y la mujer, cuya muerte se relata en el «informe» es víctima nada menos que del «delegado del delegado del gobierno...».

Roa, no obstante, ha querido infundir al segundo suceso un dramatismo más intenso. Los enmascarados aparecen como ladrones y como tales reciben inesperado castigo. Alcalde de monterilla el uno, y mero juez de paz el otro, no tienen la jerarquía del alto funcionario que es el interventor. Aquellos querían robar el dinero y demás ofrendas protegidos por el antifaz y por la noche; este va a robar a plena luz del día lo que los otros no pudieron, y llevará a cabo su propósito por orden expresa del coronel, y en forma «legal». Aquellos fueron ladrones: este será, además, asesino.

De aquí que Roa haga del interventor y de la prostituta los personajes verdaderamente centrales del cuento. De aquí que dramatice la penitencia de la peregrina en forma que va mucho más allá de todo costumbrismo y que la escena se cargue de no se sabe qué misteriosos equívocos.

El vía crucis, la multitud que socorre a la peregrina, la expectativa que esta suscita cuando hace detener el convoy del interventor y sus diez carros de asalto: todo esto se llena de un sentido que el lector no alcanza a penetrar a fondo, pero que le intriga, le interesa, le obliga a concentrar la atención a fin de descifrar un mensaje difícil.

Bien: en las dos últimas partes del cuento, la peregrina aparece como lo que realmente es: «una famosa rea del Guairá». Y es entonces cuando el lector se lleva todas las sorpresas que Roa le ha estado preparando desde el comienzo.

Volvamos al argumento:

El interventor hace una tarde su recorrido habitual por el pueblo y topa con la carpa en que la meretriz ejerce su oficio. (Hemos llegado a la página 73; el cuento comienza en la 61.) Y sólo ahora el narrador —43→ nos informa de que la penitente ejerce el oficio que ejerce y sólo ahora caemos en la cuenta de que es ciega.

Esa misma noche la prostituta visita al interventor. Viene vistiendo un vestido negro y tocada de un manto también negro. Viene, también, al parecer, llorando. De pronto, ante los ojos atónitos del hombre

entreabrió el manto y con un hábil meneo dejó caer a sus pies el liviano vestido y apareció ante mí completamente desnuda, inundando el despacho con su olor a mujer pública, a hediondez de pecado, a esos pantanos que en ciertas noches nos atraen con su sombría pero irresistible pestilencia...³¹.

(Hay en Roa un católico que sobrevive a la pérdida de la fe. Es muy posible que el autor de «El viejo señor obispo» -personaje inspirado por el tío (muy real) del escritor, monseñor Hermenegildo Roa-, es muy posible digo, que siga siendo católico en el sentido de haberlo sido antes entrañablemente³². Esto explica en Roa Bastos un sentir profundo de cosas cristianas que en forma sacrílega, para más de un detractor, cristaliza en *Hijo de hombre*, por ejemplo. También el «cuadro» que hemos estado comentando, con su «Cristo hembra» y su genuino patetismo arraiga en el sentimiento cristiano. Que el escritor de pronto nos convierta el cuadro religioso en sacrílega farsa, no desmiente lo afirmado. En «Borrador de un informe» y otras ficciones de Roa, parece que descubrimos, a pesar de todos los pesares, el cristiano que sobrevive hoy en el escritor rebelde, humanitarista y predicador...)³³

Conviene ahora transcribir dos pasajes más para considerar, en sus momentos más felizmente expresivos, el estilo de «Borrador de un informe».

En el primero leeremos el relato de la reacción del interventor ante la súbita desnudez de la meretriz, y calaremos hondo en su sique enferma:

El mareo del ataque de seguro ya me estaba viniendo porque del resto sólo me acuerdo borrosamente. En medio del retumbo que me ponía

hueco y de las primeras pataletas, lo último que sentí es que caía a mi vez (como el liviano vestido), que ahora caigo, que seguiré cayendo ante ella, que mi cara golpea contra su vientre, contra sus muslos, como contra una pared, pero infinitamente suave y cálida, que la atravieso de cabeza con un sabor ácido en la boca, que caigo como sobre una blanda telaraña, que me deslizo por —44→ un conducto cada vez más estrecho hasta perder la respiración y el sentido...

Lástima que sobre esto, no pueda decirle una sola palabra a *Taguató* (el Coronel, su jefe); no lo comprendería tampoco, aunque le aclararía muchas cosas y de paso le divertiría mucho. Lo haría reír a carcajadas con esa manera que tiene de reírse de los demás, metiendo la mano entre las piernas y expectorando sus graznidos³⁴.

Esta cita, como es obvio, no pertenece al «informe». Es parte, sí, de lo que el narrador se dice a sí mismo.

Ahora leemos otro pasaje. Este también pertenece al «soliloquio» del narrador. Cuenta en él lo que pasó después que la prostituta fue mordida por la yarará junto a la cama en que él y ella solían yacer noche tras noche. (La yarará estaba metida en una de las urnas de las ofertas. El mercachifle se había llevado, en pago de su complicidad, lo que había en ella, y dejando en su lugar la víbora, conforme al siniestro plan de venganza).

Bien: el interventor espera a que la víbora muerda a la mujer y estalle el grito de esta:

Las sordas interjecciones reventaron por fin en un grito, en el estrépito de su caída; escuché su

despavorido arrastrarse a tientas rebotando de una pared a otra, los golpes de sus puños en la puerta a la que yo había echado llave, mientras la oía gritar, tal vez más aterrado que ella, pero por primera vez lleno también de una extraña felicidad; sentí que a través de esa pared, de esa puerta, de esos gritos, la poseía ahora de verdad y me encontraba a mí mismo... Pero cómo se puede recordar lo que nunca se tuvo, lo que ha estado muerto en uno desde antes de nacer... Mientras sus quejidos van decreciendo, la veo otra vez avanzando, encorvada, rígida, bajo la cruz, con el manchón de su cabellera tapándole la cara, siento de nuevo llenárase la boca de este regusto agrio y caliente a cosa quemada, en el relámpago de un ansia que vuelve a crecer, que ocupó a mi alrededor como la materia de mi propia ponzoña...³⁵.

Así termina el cuento. O, mejor dicho, la versión no oficial del cuento, lo que no ha de aparecer en el «informe» al coronel. Las siete últimas líneas, por otra parte, son «oficiales», se destinan al coronel. En ellas el interventor anuncia a su jefe algo que a la codicia de este (y acaso de otros cómplices aún más encumbrados) interesa muy especialmente: —45→ el envío de un total de 132 urnas y siete cajones con las ofrendas de los peregrinos de Caacupé. Todo bien sellado y lacrado.

Resumen

Tal como se ha dicho, «Borrador de un informe» es un *tour de force* narrativo. Y, como sátira, de lo más acerbo que ha escrito Roa Bastos. Admiramos en el cuento la sabia elección de lo que hemos llamado el *género informe*. En efecto, como «informe» el cuento puede contener varios sucesos conexos o inconexos, capaces de convertirse en «argumentos» de relatos

autónomos. Los que en este nos ha narrado el escritor proveen la materia de la sátira. Roa Bastos les confiere *unidad* adecuada merced al hincapié que hace en uno de ellos.

La unicidad del relato, por otra parte, resulta del carácter *sui generis* que este exhibe, con el desdoblamiento del narrador en dos personajes: 1) el funcionario mendaz; 2) el individuo cínicamente veraz, cada uno con una versión diferente de los hechos. Y, debe agregarse, con un lenguaje y tono diversos: el lenguaje «burocrático» del primero y el lenguaje cínico del segundo. La unicidad del relato reside, pues, en lo que podríamos llamar la elección de un *género especial* y en la técnica narrativa con el protagonista narrador dualmente presentado.

Con lo múltiple, con lo complejo y con lo no claro -en enfoque, estilo y argumento-, Roa ha logrado una obra de unidad artística y ha pintado uno de los cuadros más impresionantes de toda su ficción.

University of California - 1967.

Jorge Luis Borges en la excavación de Augusto Roa Bastos³⁶



El relato «La excavación» de Augusto Roa Bastos es síntesis de una multiplicidad de fuentes e influencias. Aparecen en él dos túneles, uno cavado durante la guerra del Chaco, en el sector Gondra, desde la trinchera paraguaya hasta un poco más allá de la trinchera boliviana; otro, desde la cárcel de Asunción hacia el barranco del río Paraguay. El primero de estos túneles tuvo realidad histórica. Su excavación, empezada el 28 de abril de 1933 y terminada el 9 del siguiente mes constituye una hazaña memorable de la guerra del Chaco. Así lo demuestra Alejo H. Guanes en un minucioso artículo publicado en *La Tribuna* de Asunción el 28 de abril de 1970, o sea al cumplirse treinta y siete años desde el comienzo de los trabajos de zapa en Gondra. Roa Bastos se inspiró en este episodio bélico que debió de haber oído contar a veteranos desterrados, como él, en la Argentina.

Ignoramos si el segundo túnel de «La excavación» tiene o no un antecedente tan rigurosamente histórico como el primero. Lo que nos interesa determinar, empero, no es una cuestión de carácter histórico sino de carácter literario y ver cómo Roa Bastos utiliza «elementos» que podríamos llamar extraños a los que habitualmente integran sus ficciones y los asimila adecuadamente a sus propósitos.

Aquí nos proponemos mostrar la influencia de Jorge Luis Borges en la elaboración del cuento arriba mencionado.

—48→

El argumento

Perucho Rodi, ex combatiente de la guerra del Chaco, ha sido encerrado, a raíz de una guerra civil terminada hace seis meses, con casi un centenar de presos políticos, en una celda que, en tiempos normales, alojaba a sólo ocho presos por delitos comunes. De las ochenta y nueve víctimas de la prisión política en esta celda (la Celda 4) ya han muerto diecisiete: once de enfermedades, cuatro en la cámara de torturas y, los demás, por su propia mano. Uno de los suicidas se ha abierto las venas con un plato de hojalata, cuyo borde ha sido afilado contra la pared de la celda.

Al empezar el cuento Perucho Rodi, que ha estudiado ingeniería y que, además, tiene experiencia anterior en excavaciones subterráneas, cava un túnel que ha de comunicar la Celda 4 con el barranco del río Paraguay. Cava este túnel con el mismo plato de borde afilado con que uno de sus camaradas, poco tiempo atrás, se quitó la vida.

Como se ve, Roa ha elegido una situación extremadamente dramática, con un cúmulo de detalles truculentos: prisión atroz, enfermedades, torturas, suicidios.

Faltan cinco metros de zapa para terminar el túnel. Esto significa veinticinco días de semiasfixia para llegar al barranco del río. Hay, pues, posibilidad de fuga. Durante cuatro meses Rodi y sus compañeros han cavado con método y

cautela. Ahora, no obstante, al iniciarse el relato, se produce un desprendimiento de tierra. Poco después, un segundo desprendimiento. Esta vez el excavador queda enterrado desde la cintura hasta los pies. Perucho Rodi está perdido. No hay manera de volver a la celda; la distancia hasta el barranco es todavía muy larga. Pero esto deja de ser claro en la mente de Rodi porque, precisamente cuando comienza la asfixia, el ex combatiente del Chaco comienza a recordar:

Durante la guerra del Chaco, en el frente de Gondra, paraguayos y bolivianos, en trincheras paralelas, combatían a cincuenta metros de distancia. Había que poner fin a este tipo de lucha. Entonces Rodi, con catorce voluntarios, cavó un túnel que de la trinchera paraguaya salió a la retaguardia del enemigo. Cavó un túnel de ochenta metros en dieciocho días. En la noche, en el silencio, en el sueño, la sorpresa fue total. Ametralladoras y granadas liquidaron al enemigo.

La recordación de Rodi pronto se convierte en alucinación. O, mejor, es a la vez, lúcida y delirante. Rodi sale del túnel de Gondra. Sale, sigiloso, con la automática lista. Ve a los enemigos dormidos. Ve a uno que se retuerce en una pesadilla. Y la matanza comienza. Cuando la ametralladora se le recalienta y atasca, la abandona. Ahora tira —49→ —50→ granadas de mano. Frenéticamente, hasta «que los dos brazos se le duermen en los costados».



Jorge Luis Borges

[Página 49]

Pero, ¿qué sucede, de pronto, en aquella noche azul de Gondra, no en esta negra, tenebrosa y húmeda del túnel de Asunción? Rodi ve con asombro que los enemigos que acaba de matar son ochenta y nueve, exactamente el número original de los presos políticos de la Celda 4. Y esos hombres de Gondra tienen las caras de sus compañeros de celda: las de los muertos y las de los vivos.

«Incluso los diecisiete muertos, a los cuales se había agregado uno más. Se soñó entre los muertos. Se vio retorcerse en una pesadilla, soñando que cavaba, que luchaba, que mataba».

Y ahora, aquel soldado a quien había abatido con su ametralladora, aquel soldado inmerso y convulso en la pesadilla, lo abate a él, con aquella misma

ametralladora. Y este soldado se le parecía tanto a él, a Perucho Rodi, que se lo hubiera tomado por su hermano mellizo.

Rodi muere asfixiado. Los guardianes descubren el agujero en la Celda 4. Esto los inspira: a la noche siguiente, los presos hallan, asombrados, descorrido el cerrojo de la puerta. Salen. Desierto está el patio. Desiertos los corredores. Huyen entonces. Huyen todos por una puerta que inexplicablemente entreabierta, da a una callejuela. En la calleja, un súbito fuego cruzado de ametralladoras los aniquila.

La explicación oficial de los hechos es satisfactoria. El túnel existe. Los periodistas lo examinan. La tentativa de evasión es irrefutable.

Claro está que, «la evidencia anulaba algunos detalles insignificantes: la inexistente salida que nadie pidió ver, las manchas de sangre aún frescas en la callejuela abandonada».

Cegaron luego el agujero del túnel. Y la Celda 4 «volvió a quedar abarrotada»³⁷.

Escenario. Situación extrema

La situación del protagonista no puede ser más angustiosa. El cuento es la historia de una asfixia. El escenario, un túnel. O, mejor (muy borgianamente), dos túneles que son uno solo, como se verá después. La historia de esta asfixia va tejida a una serie de horrores que destilan sangre, que hozan en excrementos, mientras el odio triunfa, en insaciable sadismo. «La excavación» es, pues, un relato epitomador de la ficción de Roa.

La protesta, cuya ira se expresa en una minuciosa denuncia de atrocidades, logra una virulencia apenas tolerable. En este cuento, en suma, está todo Roa.

Ahora bien, esta protesta que, en otras ficciones suele adscribirse —51→ al ámbito nacional paraguayo, trasciende las fronteras, tiene por blanco un sistema de opresión internacional.

Cuando Perucho Rodi, atrapado en el túnel de Asunción, evoca el otro túnel, el del frente de Gondra, el que llevaría el exterminio de la trinchera paraguaya a la trinchera boliviana, Roa escribe:

En las pausas de ciertas noches que el melancólico olvido había hecho de pronto atrocemente memorables, en lugar de metralla (paraguayos y bolivianos) canjeaban música y canciones de sus respectivas tierras. El altiplano entero, pétreo y desolado, bajaba arrastrado por la quejumbre de sus cuecas; toda una raza hecha de cobre y castigo, desde su plataforma cósmica bajaba hasta el polvo voraz de las trincheras. Y hasta allí bajaban desde los grandes ríos, desde los grandes bosques paraguayos, desde el corazón de su gente también absurda y cruelmente perseguida, las polcas y guaranias, juntándose, hermanándose con quel otro aliento melodioso que subía desde la muerte...[38](#)

Como se ve, tanto bolivianos como paraguayos aparecen como seres vejados, explotados, perseguidos. Mas estos pueblos hoy en lucha, que en horas de tregua se hermanan en la expresión melodiosa de sus vidas aciagas, no son los únicos pueblos perseguidos de este continente o aun de otros continentes. Sigamos leyendo:

Y así sucedía -agrega Roa- porque era preciso que gente americana siguiese muriendo, matándose, para que ciertas cosas se expresaran correctamente en términos de estadísticas y mercado, de trueques y expoliaciones correctas, con cifras y números exactos, en boletines de la rapiña internacional.[39](#)

La alusión a los intereses económicos de América y de Europa no puede ser más evidente.

Horror por un lado; protesta, por otro: he aquí las dos caras de la ficción de Roa. Son inseparables porque el horror es el lenguaje de la protesta, y la protesta arraiga en horror.

En cuanto al horror mismo, destaquemos los detalles más escalofriantes que exacerbaban la truculencia del relato. Roa no escatima estos detalles porque su arte persigue la expresión más cabal posible de la angustia de sus criaturas en situaciones extremas.

Cuando se produce el segundo desprendimiento de tierra y el protagonista queda atrapado en el túnel, incapaz de volver a la horrible celda, leemos:

—52→

No le quedaba más recurso que cavar hacia adelante. Cavar con todas sus fuerzas, sin respiro; cavar con el plato, con las uñas, hasta donde pudiese. Quizás no eran cinco metros los que le faltaban; quizás no eran veinticinco días de zapa los que aún le separaban del boquete salvador en la barranca del río. Quizás eran menos; sólo unos cuantos centímetros, unos minutos más de arañazos profundos. Sintió cada vez más húmeda la tierra. A medida que le iba faltando el aire, se sentía más animado. Su esperanza crecía con la asfixia...[40](#)

¿Qué acontece, ahora, cuando la muerte está más próxima? Roa no va a escatimar pormenores de horror. Explica:

Un poco de barro tibio entre los dedos, lo hizo prorrumpir en un grito casi feliz. Pero estaba tan absorto en su emoción, la desesperante tiniebla del

túnel lo envolvía de tal modo, que no podía darse cuenta de que no era la proximidad del río, de que no eran sus filtraciones las que hacían ese lodo tibio, sino su propia sangre brotando debajo de las uñas y en las yemas heridas por la tosca...[41](#)

No trataré de elucidar si lo que narra el autor es psicológicamente posible. Ni si un plato de hojalata puede excavar un túnel en la tosca. (El historiador Alejo H. Guanes enumera las herramientas que cavaron el túnel de Gondra: cuatro palas, cuatro machetes, dos hachas, dos zapapicos, cuchillos, bayonetas...) La verosimilitud o inverosimilitud no es problema que aquí interese. Lo que sí quiero destacar es lo horripilante de la descripción.

Roa, empero, no está aún satisfecho con lo ya dicho. No va a poner todavía un punto final y terminar el atroz episodio de la asfixia. El proceso de la asfixia debe coincidir en la mente del protagonista con la evocación del otro túnel: ha de ser, además, una alucinación.

Volvamos ahora al protagonista:

Ella, la tierra densa e impenetrable, era ahora la que, en el epílogo del duelo mortal comenzado hacía mucho tiempo, lo gastaba a él sin fatiga y lo empezaba a comer aún vivo y caliente. De pronto, pareció alejarse un poco. Manoteó en el vacío. Era él quien se estaba quedando atrás en el aire como piedra que empezaba a estrangularlo. Procuró avanzar, pero sus piernas ya irremediablemente formaban parte del bloque que se había desmoronado sobre ellas. Ya ni las sentía. Sólo sentía la asfixia. Se estaba ahogando en un —53→ río sólido y oscuro. Dejó de moverse, de pugnar inútilmente. La tortura se iba transformando en una inexplicable delicia. Empezó a recordar...[42](#)

Experimento borgiano

Así termina la segunda parte del cuento, el cual, dividido en siete partes señaladas por espacios en blanco, es, a partir de la cuarta, un experimento borgiano.

Trataré de definir en qué consiste este experimento. Antes, sin embargo, oigamos al mismo Roa hablar de Borges: «Admiro mucho a Borges y por eso soy capaz de llegar, como él dijo de Macedonio, hasta el plagio. Pero en ese cuento («La excavación») no creo que la influencia sea directa, *estilísticamente* al menos. Como es obvio, contenido y forma, tema y expresión son muy distintos y hasta contrarios al módulo borgiano. Probablemente, diría yo, haya más bien una mimesis de tipo sintáctico en algunos fragmentos, de mecanismos verbales similares en la progresión de la acción narrativa. Ten la seguridad de que si me hubiera apoyado más en Borges, el cuento de seguro hubiera sido mejor; y conste que también para mí una "influencia" no es grave sino en los hurtos menores. El que roba en grande y a lo señor hace una buena acción»⁴³.

Roa, como se ve, profesa ser gran admirador de Borges. Roa ha leído a Borges y ha aprendido de Borges como el mismo Borges ha leído a Kafka, a Chesterton, a Wells, a Stevenson, y ha aprendido de ellos y de tantos otros.

Es curioso, sin embargo, que en «La excavación» no recuerde Roa una influencia directa del maestro argentino. Subraya que «contenido y forma, tema y expresión, son muy distintos y hasta contrarios al módulo borgiano». Y Roa está en lo cierto en mucho de lo que afirma, bien que admita «una mimesis de tipo sintáctico en algunos fragmentos, de mecanismos verbales similares en la progresión de la acción narrativa». Esto sí es enteramente cierto.

Sin duda es cuento típico de Roa: en él, como se ha dicho, está todo Roa, por las razones ya anotadas y aún por otras más. Pero «La excavación», en la cuarta, quinta y séptima parte, asimila no sólo mecanismos verbales sino

«ideas» que Borges ha llevado a su ficción con enorme eficacia poética. Tratemos ahora de elucidar en qué consiste lo borgiano del cuento en cuanto a estilo, por una parte, y en cuanto a «ideas», por otra.

—54→

I. ESTILO

A. El uso de la anáfora.

Borges emplea la anáfora con sumo efecto expresivo. En el cuento «La escritura del dios», el sacerdote dice:

...soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres.⁴⁴

Y más abajo, refiriéndose a su prisión exclama:

Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.⁴⁵

Sin embargo, donde el anaforismo borgiano es mucho más abundante es en «El Aleph»: el protagonista -que es Borges mismo- cuenta lo que vio en el sótano de Carlos Argentino, primo hermano de su Beatriz:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto... vi interminables ojos... vi todos los espejos del planeta... vi en un traspatio de la calle Soler...⁴⁶

Esta técnica enumerativa que Borges aprendió de Walt Whitman; este procedimiento anafórico que vemos en «El Aleph» continúa a lo largo de tres páginas. «Vi... vi... vi...», dice Borges y repite el verbo treinta y siete veces.

Demos un ejemplo más del anaforismo borgiano en que el verbo repetido es «recordó». Lo extraigo del cuento «Emma Zunz», y del pasaje en que la protagonista, enterada de la muerte de su padre, evoca su vida con este. Borges escribe:

Recordó veraneos en una charca, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos.⁴⁷

—55→

Ahora bien: de modo parejamente anafórico, Roa hará recordar al personaje de «La excavación», momentos antes de morir en el túnel, su aventura en el otro túnel, el cavado en días de la guerra del Chaco. En efecto, Perucho Rodi, en la cuarta parte del relato,

Recordó en la noche azul, sin luna, el extraño silencio que había precedido a la masacre... *Recordó* un segundo antes del ataque, la visión de los enemigos sumidos en el tranquilo sueño del que no despertarían... *Recordó* que cuando la automática se le había finalmente recalentado... *Recordó* haber regresado...⁴⁸

B. Aclaraciones parentéticas.

Todo lector de Borges sabe que el uso de aclaraciones parentéticas es rasgo característico del estilo del maestro. Ya citamos un ejemplo de aclaración parentética en el párrafo de «Emma Zunz»: «Recordó (trató de recordar) a su madre». Ana María Barrenechea cita muchos más y nos ofrece un admirable análisis de la función estilística de los paréntesis en Borges⁴⁹.

En la cuarta parte y también en la quinta de «La excavación» Roa emplea construcciones parejas, con insistencia semejante a la de las construcciones anafóricas.

Leemos que Perucho Rodi:

Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter en erupción hacia la noche azulada, metálica, fragorosa...
Soñó (recordó) que volvía a descargar ráfaga y ráfaga...⁵⁰

Y en la misma página hay un uso de paréntesis no sólo borgiano como mecanismo estilístico, sino como, digamos, «ingrediente ideológico»: Perucho Rodi, súbitamente advierte que los enemigos que ha masacrado son ochenta y nueve y los reconoció:

Esas ochenta y nueve caras *vivas* y terribles de sus víctimas *eran* (y seguirían siéndolo en un fognazo fotográfico infinito) las de sus compañeros de prisión...⁵¹

Esa eternización de lo más instantáneo -el fognazo fotográfico- es de estirpe borgiana. Pero no nos anticipemos, ni mezclemos el análisis de procedimientos estilísticos con el de la influencia ideológica.

II. IDEAS BORGIANAS

A. Identidad de lo diferente: hechos y lugares.

En Borges, afirma Ana María Barrenechea:

La infinita multiplicidad de las acciones puede perder sus diferencias por diversos motivos y concentrarse en la unidad⁵².

Y cita varios ejemplos de la obra borgiana en que muchos días eran uno solo, en que nueve años son «una sola tarde», y agrega:

Estas fórmulas de lo múltiple igual a lo uno tienen la estructura mental de la unidad estirada monstruosamente sin fin; también, en otras circunstancias, las presenta (Borges) como un repetido volver al mismo momento y al mismo lugar: «... es ilícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio»⁵³.

En «La excavación» de Roa acontece algo muy parejo. El túnel del Chaco y el túnel de Asunción son un solo túnel. Toda la biografía de Rodi se reduce, por otra parte, al único hecho de haber estado siempre en esos dos túneles que son un solo túnel.

Véamoslo:

Aquel túnel del Chaco y este túnel que él mismo había sugerido cavar en el suelo de la cárcel, que él personalmente había empezado a cavar y que, por

último, sólo a él le había servido de trampa mortal; ese túnel y aquel eran el mismo túnel; un único agujero recto y negro con un boquete de entrada pero no de salida⁵⁴.

En suma, todos los sitios son para Rodi uno solo: el infierno, es decir un túnel.

También los cuarenta años de vida que tiene Rodi, son cuarenta años en ese único túnel:

Un agujero negro recto -que a pesar de su rectitud, le había rodeado desde que nació como un círculo subterráneo, irrevocable y fatal. Un túnel que tenía ahora para él cuarenta años, pero que en realidad era mucho más viejo, realmente inmemoria⁵⁵.

—57→

¿Cómo se explica que Rodi no haya salido nunca de ese túnel? (Olvidemos el hecho de que Rodi está delirando en la agonía de la asfixia, y que en el delirio, cualquier figuración es posible). En Borges tenemos la explicación. Cuando él evoca sus primeras lecturas de niño en la biblioteca de una casa de Palermo, escribe:

Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín⁵⁶.

Comentando este párrafo afirma la profesora Barrenechea que ese no haber salido nunca de la biblioteca tiene «sugestiones de laberinto del que no se sale, de cárcel en la que se vive prisionero; también de hechos fundamentales que dan la clave de un destino, de actos que agotan la historia y el tiempo y que por tanto nos colocan fuera del tiempo, en la eternidad; siempre de algo mágico o como de sueño y de pesadilla cuyo encantamiento no se puede romper»⁵⁷.

Pues bien: al personaje de Roa le acontece no haber salido nunca de su único (aunque doble) túnel. Es más, ese túnel tiene una sugestión de laberinto. Muy claro lo dice Roa: Aunque recto, «lo había rodeado como un círculo subterráneo». Está en él preso; lo había estado siempre.

Si en Borges la insinuación panteísta «de que cualquier elemento del universo encierra a todos con la noción del círculo infinito donde cualquier punto es el centro»⁵⁸, en Roa acontece lo mismo. Allí está Perucho Rodi en su túnel-laberinto, allí está en su prisión inmemorial, descubriendo la clave de su trágico destino.

B. Identidad de victimario y víctima.

En «Los teólogos» Borges dramatiza en forma ejemplar (a los efectos de este trabajo) uno de sus temas favoritos: el de la identidad del victimario y la víctima. Aureliano, el protagonista, ve el suplicio de su rival en la hoguera y el rostro de su víctima «le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién». Al final del cuento, donde el escenario es el cielo, y donde, por consiguiente, «no hay tiempo», tal vez conversó Aureliano con Dios mismo, y Dios creyó que el recién venido era Juan de Panonia, el teólogo sacrificado en la hoguera. Pero como esta suposición implicaría una imposible confusión en la mente divina, Borges remata el cuento diciendo:

—58→

Más correcto es decir que en el paraíso Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el

aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona⁵⁹.

En «La excavación» también hallamos una identidad de matador y de víctima. El boliviano dormido a quien da muerte Perucho Rodi en el frente de Gondra, resucita y mata, a su vez, a Rodi. Y, al ser muerto Rodi, advierte que la cara de su matador es la suya propia.

Era, en efecto, tan parecido a Rodi el soldado boliviano que lo abatía con la ametralladora, «tan exactamente parecido a él mismo, que se hubiera dicho que era su hermano mellizo»⁶⁰.

Sentido de «La excavación».

Establecida la fuente borgiana del relato, cabe ahora elucidar cómo Roa incorpora a la economía de su arte esos «ingredientes», digamos, peculiares al arte del maestro argentino, y les hace desempeñar una función estética conforme a una manera personal de concebir la vida humana y la ficción artística.

Ya hemos visto que «La excavación» es un relato típico de Roa por el tema trágico y por la iracundia de la protesta social en él implícita y explícita. Este propósito denunciador de la injusticia nacional e internacional es ajeno al arte de Borges y esencial en el de Roa.

¿Cómo puede asimilar el paraguayo -en cuanto las ideas borgianas- un modo de ver la realidad arraigado, sí, en una angustia metafísica y traducido siempre, no en un afán de mejorar el mundo sino en el sutilísimo juego mágico que caracteriza la ficción borgiana?

Esto debemos verlo con algún detenimiento. Pero antes de hacerlo, consideremos cómo aprovecha Roa rasgos puramente estilísticos de Borges y les hace servir propósitos artísticos en el caso particular de «La excavación».

El anaforismo y el procedimiento de aclaraciones parentéticas utilizados en las partes cuarta y quinta del relato, son de gran eficacia estilística. Roa dramatiza la alucinada recordación de su personaje y, gracias a la anáfora, confiere al proceso mental de la evocación una potenciación patética, haciendo que las varias etapas del fenómeno síquico se organicen, se concatenen. En efecto, merced a la repetición de aquellos «recordó» y «recordó» se agrupan hechos e imágenes en una serie de progresiva intensidad trágica. El lenguaje así se hace más claro, más enérgico y hasta asume no se sabe qué efecto de *incantatio*.

Por otra parte, el uso de aclaraciones parentéticas facilita la fluencia —59→ de la narración, la cual no se detiene para «aclarar» aquí y allá, con una frase más o menos larga, lo que una palabra basta, entre paréntesis, para poner en claro.

Tocante a las ideas borgianas de la identidad de lugares y de la identidad de victimario y víctima, Roa las utiliza con acierto y les hace servir un propósito conforme a las exigencias dramáticas del cuento, por un lado, y a su actitud ideológica, por otro.

En efecto, el hecho de estar en un túnel que de pronto se convierte en otro túnel, exacerba la angustia del protagonista. Estos dos túneles resultan ser uno solo, pero cada uno de ellos ofrece sus horrores para sumarlos en la tremenda realidad alucinada de ese «laberinto subterráneo» en que deviene, a la postre, la trampa inmemorial en que ha caído el héroe.

Ahora, pensemos en este, esto es, en Perucho Rodi y no en su «laberinto». Pensemos en lo que hizo Rodi tras cavar el primer túnel. E inmediatamente caemos en la cuenta de que Perucho Rodi, ha sido un instrumento, un agente del mal. Él ha matado, él ha masacrado a esos hombres dormidos en el silencio azul de la noche inolvidable. Y si hoy, en el túnel de Asunción, es víctima del crimen de lesa humanidad en que su atroz prisión consiste, ayer fue el victimario, el que mató, el que masacró, a los hombres cuya música triste solía hermanarse a las melodías paraguayas. En él, pues, se dan Caín y Abel

en una misma persona. Él fue un traidor a la causa sagrada de la fraternidad humana. Por eso, oscuramente, en la negra tiniebla del túnel, se siente culpable⁶¹. La vieja culpa, acaso reprimida durante años en una zona crepuscular de la conciencia, asume abrumadora claridad y eficacia pungitiva. Es por esto por lo que él ve a la más inolvidable de sus víctimas resucitar y, con la ametralladora de Gondra, abatirlo con ráfaga fragorosa. La muerte, pues, en el segundo túnel, se nos aparece así, a la luz de esta interpretación, como reconocimiento de una culpa antigua, y, también como castigo, como expiación.

Pareja identificación de victimario y víctima hemos comentado en «Los teólogos» de Borges. Roa, en «La excavación», al utilizar el tema borgiano lo amplía, si puede decirse así, haciendo que las supuestas ochenta y nueve víctimas bolivianas del primer túnel reaparezcan, en número igual, y con rostros paraguayos ahora, en el segundo. Y lo hace muy conforme al pensamiento y al sentimiento de protesta y rebeldía que anima su ficción, y no con ese ya aludido espíritu de juego mágico con que triunfa el arte refinado de Borges⁶².

Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, Long Island city, Nueva York, págs. 221-235⁶³.

—[60-62]→ —63→

△▽

Mocedades de Augusto Roa Bastos (apuntes de prehistoria literaria)⁶⁴

La última Edad Media... creó un género literario aparte para cantar la prehistoria... de los grandes hombres. Llamósele «mocedades»; así «*Les enfances Guillaume*», «Las mocedades del Cid».

José Ortega y Gasset

Augusto Roa Bastos fue alumno del Colegio San José de Asunción. Hacia 1933 él y yo nos hicimos amigos. No en las mismas aulas ni en el mismo patio de recreo, porque él entonces terminaba los cursos primarios y yo andaba en los secundarios, y, por lo tanto, estábamos en alas distintas del gran edificio.

Era una época de exaltación patriótica. Las armas paraguayas ganaban batalla tras batalla en la Guerra del Chaco. Mi iniciación literaria fue por eso «épica». Casi todos los domingos publicaba yo poemas de tema heroico en *El Liberal*. Era ya «un poeta consagrado», en la sección «Plumas jóvenes» de ese periódico, amparador de ineptias quinceañeras de algunos escritores noveles. De vez en cuando llegaba a *El Liberal* una carta de Argentina, Chile, Uruguay, en que se felicitaba al autor de los poemas heroicos. Eran cartas de partidarios de la causa paraguaya en el Chaco. El poeta épico no podía menos de sentirse muy satisfecho, sobre todo cuando sus corresponsales creían que él era «un hombre grande», o mejor, *un poeta de verdad*, no un principiante imberbe.

—64→

Una siesta de primavera de 1933 me recuerdo vívidamente caminando con Augusto Roa Bastos por la avenida Colombia (hoy Mariscal López). Íbamos despacio rumbo al Colegio San José. Roa era un adolescente discreto, bien educado, fino, pulcro en extremo. Vestía un traje claro sin una arruga; sus zapatos brillaban. Peinábase el cabello negrísimo y abundante con una raya bien trazada que lo partía en dos secciones desiguales, la de la izquierda muy inferior en volumen a la de la derecha. Me parece estar viéndolo.

Sus ojos grandes, algo melancólicos y de brillo inteligente, lo observaban todo con serena atención. Ahora oteaban el panorama de la avenida bañada en sol esplendoroso. Eran como los ojos de un pintor que trazara croquis mentales para un paisaje futuro. Entre los árboles que daban sombra a las aceras en dos hileras paralelas separadas por la ancha calzada, se destacaban lapachos en flor. Lapachos amarillos y lapachos rosados. En los naranjos municipales, infinitos azahares comenzaban a perfumar la ciudad produciendo en nosotros una suave embriaguez. Fulgían al sol de septiembre los rieles del tranvía y blanqueaban las lajas gastadas de la trotadora sobre la cual los ciclistas de

aquel tiempo solíamos ir hasta más allá de la Recoleta. Era la única manera de evitar el arduo empedrado, porque la hermosa avenida no estaba aún asfaltada.

El cielo, muy azul, era aún más azul hacia el confín de aquel paisaje urbano, es decir, sobre la cumbre de la colina allá a lo lejos, donde se erguía un palacete de redondas torres muy estilo *belle époque*. La avenida, detrás de la colina, se extendía cada vez más arbolada hasta el fin de la ciudad. Pero los ojos no llegaban hasta tan lejos, ni en aquella siesta de 1933. Hoy tampoco.

Ahora Roa Bastos y yo pasamos trente a la residencia de los Battilana Peña. Tras la verja de altas lanzas se ven rosales llenos de rosas blancas, rojas, amarillas. Una hiedra muy verde trepa por altos muros medianeros. Ya estamos cerca de la esquina que hemos de doblar a mano izquierda para andar, calle San José abajo, las dos cuadras que faltan para llegar al colegio. Es entonces cuando Augusto detiene el paso un minuto, clava en mí sus grandes ojos tranquilos en los que advierto cierta timidez, y me hace una revelación importante. ¡Él también escribe versos y me los va a mostrar! Yo, que también he detenido el paso, lo miro con sorpresa y alegría. ¡Tener un amigo poeta era tan insólito en aquella generación de adolescentes bullangueros, dados a deportes violentos y riñas aún más violentas! Pocas veces se ha dado el caso de una generación menos literaria que la nuestra.

Augusto, que como ya dije es bien educado y discreto, para corresponder amablemente a mi gozosa reacción, me dice que ha leído con —65→ placer mis versos, que le gustan mucho y que, por eso, está ahora escribiendo un poema en elogio de los míos.

Yo, encantado le pregunto: -Y ¿dónde está ese poema?

-En casa. Pero lo sé de memoria -me responde-. Mejor dicho: sé de memoria lo ya escrito porque no está terminado. Comienza así:

¡Oh, tú que sigues la encantada senda!

Hemos en este punto llegado a la esquina misma, y estamos frente a la casa de balcones bajos en que vive mi tocayo Hugo Ferreira. Doblamos la esquina y tomamos la calle San José. Allá al final de la calle se entrevé, cerrándola, el muro blanco de los Vargas Peña.

¡La encantada senda! En verdad, en aquellos días felices para nosotros, gloriosos para el Paraguay triunfante en el Chaco, cada uno seguía la senda encantada de la adolescencia. (Una senda que pronto se iba a torcer abruptamente y conducirnos a aquel Chaco donde verdeaban ya selvas de laureles).

Mientras Augusto Antonio (estos son sus nombres de pila) recita con voz grave sus bien medidos endecasílabos, ambos, al mismo tiempo columbramos unas maravillosas nubes blancas, aborregadas, con no sé qué reminiscencias de estatuaria griega intuida gracias a un libro de historia antigua -*Oriente, Grecia, Roma*- que es mi texto en el colegio.

-¡Qué nubes -exclamo yo, no sé si para disimular la grata turbación que en mí suscita el rimado panegírico de mis versos, o realmente maravillado por el hermoso espectáculo. Roa también admira la extraordinaria belleza de las nubes y sus diseños de algodanosos relieves, y, casi extático a su vez exclama:

-¡Qué nubes!

No sé hoy por qué razón nunca obtuve el manuscrito de aquel poema del que sólo recuerdo el primer verso. Tampoco nunca supe qué me anticipaba el futuro gran poeta a lo largo de aquella senda simbólica del primer verso. Mis recuerdos al llegar a este punto se desvanecen como las nubes blancas de aquella siesta remota se disiparon en el añil primaveral.

Pero casi cuarenta años después, todavía recordábamos él y yo las nubes de nuestro asombro adolescente. En 1970, estando Augusto en Buenos Aires y yo aquí, en Riverside, le pedí un prólogo para un nuevo poemario, *Palabras de los días*, publicado dos años después en Venezuela. Al principio Roa se excusó

con su habitual cortesía arguyendo que hacía mucho tiempo que no tenía que ver con versos, que él no los escribía más. Yo insistí.

-«Vos viste» -le escribí- «las mismas nubes sobre la calle San José en contemplación paralela a la mía, hace casi cuarenta años». Roa, —66→ que en rigor no es amigo de prólogos propios y ajenos, se sintió desarmado. No pudo resistir este argumento e inmediatamente trazó el hermoso prólogo que hoy lleva el libro.

«Cómo pues resistirme» -dijo en el prólogo- «enemigo como soy de explicaciones fútiles e inútiles frente a la desnudez o al secreto de un texto, a esta "meditación paralela"?»⁶⁵.

¡Tanto han podido aquellas nubes en el cielo lejano de la adolescencia!

A sus quince, dieciséis años Augusto era apasionado lector de los poetas clásicos castellanos. Su tío, el culto latinista Monseñor Hermenegildo Roa -el entonces futuro protagonista del cuento «El viejo señor obispo»- tenía entre sus libros de devoción libros de poesía. Pero solamente libros de poesía del Renacimiento y del Barroco.

En el Paraguay de los años treinta pocos leían la literatura del siglo XX. La cultura literaria se había detenido en el siglo XIX. Los poetas a quienes, por ejemplo, don Adolfo Aponte sabía de memoria, eran Espronceda, Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce. El hombre de mayor cultura de la generación de 1900 -Manuel de Gondra- había publicado un largo y erudito ensayo para negar originalidad a Rubén Darío. Si esto sucedía entre los intelectuales de lengua española, entre los de lengua francesa, que eran nuestros maestros del Colegio San José, grandes conocedores de letras griegas, latinas y, claro está, francesas, acontecía algo parejo. El Padre Alexis Marcelin Noutz, poeta del Colegio, que sabía de memoria a Horacio, Virgilio y a infinitos poetas franceses, a los que recitaba de continuo, jamás siquiera citaba a Mallarmé, a Verlaine, a Laforgue, a Valéry y mucho menos a Apollinaire o Breton. Su gran cultura literaria se detenía en Vigny, Víctor Hugo, Gautier y los parnasianos.

Roa Bastos era en aquel entonces «clásico». Para él la verdadera poesía de nuestra lengua la habían escrito para siempre los grandes líricos de los siglos XVI y XVII. Con asombrosa facilidad que prefiguraba el talento verbal del autor de *Moriencia*, Roa dominó cabalmente el lenguaje poético del Renacimiento y del Barroco. Vocabulario, sintaxis, fábulas mitológicas, de todo se apodera Roa hasta convertirse en algo así como en un contemporáneo lírico de Fray Luis, Rioja, Góngora, aunque con tres siglos de retraso. Pero lo más sorprendente en sus poemas era lo que Borges ha llamado «la entonación de los versos», porque aquella entonación era auténticamente arcaica. Su arcaísmo era sincero e inocente. A nadie se le ocurría aconsejarle entonces que estudiase a los poetas vivientes, actuales, como por ejemplo Lugones, — 67→ Machado, Juan Ramón. (Lorca, Neruda, Alberti, eran desconocidos). El Paraguay estaba en guerra con Bolivia y lo único que entusiasmaba a la gente eran las noticias del Chaco, los partes de las victorias del General Estigarribia y del pueblo en armas. Además, en la formación de un poeta, ¿no es de rigor un buen conocimiento de los clásicos?

Por mucho tiempo perdí contacto con Augusto; los dos partimos para el Chaco y no nos volvimos a ver hasta después de la guerra y dos revoluciones. En 1938 tuve ocasión de leer casi todos los poemas del amigo, copiados por él mismo en cuartillas de prolija, impecable mecanografía.

Escritor fecundísimo, Roa tenía material suficiente para un par de poemarios. -Hay que publicar una selección de estos poemas en *El Diario*- le dije ya una tarde, en casa de mis padres, Eligio Ayala 384.

Era director de *El Diario*, Pablo Max Ynsfrán, hombre de gran cultura, poeta en su juventud; ensayista, historiador y futuro editor de las memorias de su amigo el vencedor del Chaco. Yo era el más joven de los redactores del viejo periódico.

-Don Pablo -le dije una mañana en que vociferaban grupos de políticos en las oficinas de *El Diario*- este amigo mío, Augusto Roa Bastos, es un poeta notable. Escribe como se escribía hace tres siglos, pero lo hace con increíble

maestría. Don Pablo Max leyó uno, dos poemas y luego quiso leerse todos los que le traía. Noté que le temblaban las manos; que los ojos negros le chispeaban tras sus lentes norteamericanos. Don Pablo había residido mucho tiempo en Washington, y conocía muy bien a los *metaphysical poets*, esto es, a contemporáneos ingleses de los modelos de Roa.

-¡Este muchacho es un prodigio! -exclamaba el director- ¡Un caso extraordinario!

En cada poema Ynsfrán detectaba influencias, identificaba algún modelo ilustre.

-¡Notable, notable! -repetía. Yo vi en el brillo intenso de los ojos de aquel hombre diminuto y enérgico, la adivinación de un gran escritor en ciernes.

Al domingo siguiente se publicó en *El Diario* una selección de los poemas de Augusto. Yo mismo cuidé de la composición de la página consagrada al novel escritor. En la literatura paraguaya de la época colonial, siglos XVI y XVII, hay una gran laguna; ausencia de poesía lírica. Ahora en la tercera década del siglo XX, un poeta joven escribía aquella poesía no escrita entonces. Era esta fiel al convencionalismo renacentista: verdes prados, arroyos cristalinos, nieve y rosa en mejillas virginales; campiñas nemorosas y apacibles, trinos de Filomena —68→ en altas ramas, y en el silencio de la verde umbría, la queja de unos rústicos rabeles. Todavía recuerdo yo algunos versos, muy pocos, que son estos:

De paso, cantó el ave,
y en su garganta de cristal, el trino,
con acorde argentino,
tembló un instante y desmayó en el grave
silencio, de la tarde que moría...

Había en aquella lírica un prurito de embellecimiento de lo real, una exaltación de las maravillas de un Universo perpetuamente primaveral. (Después de su conversión a la estética de vanguardia, desapareció para siempre de las páginas de Roa el entusiasmo por la belleza del mundo, y el exaltado optimismo de su iniciación).

Habiendo Augusto abandonado sus estudios en el Colegio San José, tenía ahora un empleo en el Banco de Londres y América del Sur. El edificio del banco ocupaba una esquina de la céntrica calle Palma, no lejos de *El Diario*. Yo solía entrar en el banco, de paso para *El Diario*, y conversaba con él a través de una ventanilla. Recuerdo un libro enorme en que con su prolija escritura, Roa trazaba guarismos lentamente. Una mañana me dijo con excitación jubilosa: -Estoy leyendo a Juan Ramón Jiménez. Te prestaré después el libro. Es un poeta formidable...

El descubrimiento de Juan Ramón fue un acontecimiento importante en su formación. Solíamos discurrir sobre poesía. Él defendía su posición clasicista; yo, muy «romántico» entonces, con sólo un siglo de retraso estético, criticaba sus tres siglos de arcaísmo. En aquellos días comencé a escribir los poemas del libro *Estampas de la guerra*; advertía yo que para describir escenas del Chaco debía podar mi anticuada retórica y ejercer una lírica desnuda, ascética, desechando alaridos románticos.

También fue entonces cuando publiqué en *La Democracia* una epístola en tradicionales tercetos y con fraseología deliberadamente arcaizante. Le puse a la epístola esta dedicatoria: «A un poeta de estilo arcaico». ¿Creía yo que la alusión pasaría inadvertida? No lo recuerdo. La epístola era una parodia amable del léxico y versificación de Roa y exhortaba al poeta aludido pero no nombrado a cambiar de estilo, temas y lenguaje:

El tu arcaico rimar y tu lenguaje
que evocan áureos tiempos y pasados,
a la usanza del siglo son ultraje.

—69→

Aquesto dijo porque mis cuidados

nacen del noble afán de ver tu gloria
y tus sueños de artista realizados...⁶⁶

La epístola, pues, decía en endecasílabos, lo que en prosa verbal solía yo repetir a Augusto en aquel tiempo. Estábamos en agosto de 1938. Mi amigo se sintió aludido sin ofenderse en lo más mínimo. Y acaso sobre el mismo pupitre del banco, furtivamente, trazó también en tercetos una respuesta a mi crítica y a mi exhortación. Los tercetos tenían una dedicatoria clara e inequívoca: iban dirigidos a mí, con mi nombre y apellido. El modelo de Roa en que se inspiró la respuesta, no podía ser más ilustre: nada menos que la «Epístola moral a Fabio», atribuida a Francisco de Rioja por Pedro Estala, atribución que entonces Roa no ponía en duda. Augusto agradecía mi consejo con su habitual bondad:

Gracias te doy rendidas noble amigo,
por los consejos que en mi bien me ofreces;

ero él no renunciaría a su forma de poetizar. Sería fiel a su estética actual. No tenía, por otra parte, ambiciones de gloria; no pactaría, pues, con ningún estilo ajeno a su estética:

No quiero yo oropel ni quiero honores,
que escribo sin cuidarme del presente
y del futuro ingrato en sus favores...

Como en el modelo clásico, informaba la epístola de Augusto una filosofía de inspiración estoica. Y terminaba así:

Yo digo con Rioja solamente:

«Quiero, Fabio, seguir a quien me llama,
y callado pasar entre la gente,
que no afecto los nombres ni la fama»⁶⁷.

Una semana después apareció en *El País* otra epístola mía. Comenzaba juguetonamente con una broma impuesta por la rima o una rima impuesta por la broma:

Lo que tus versos dicen, Roa Basto
-perdóname la ese que te omito
—70→
y que echo, por licencia en el canasto-
me deja casi exánime y contrito...

y luego volvía a repetir, con nuevas imágenes, mi crítica a su arcaísmo poético tres veces secular:

Esos versos que cual las carabelas

hoy marchan lenta y armoniosamente
con grandes ripios como las estelas,
son ecos del pasado. Otra corriente
de ondas sonoras en las liras canta
que anuncian otro sol en el oriente.
Nueva voz, nuevo cántico levanta,
y vuélvete reformador, forjando
tu lira para la cruzada santa
de abrir otro horizonte nuevo. ¡Cuando
se lucha por abrir senderos
es necesario comenzar cantando!⁶⁸

La exhortación se hacía ahora más vehemente y perentoria demandando la destrucción de la lira arcaizante:

¡Rompe tu lira, y cuando su «cordado»

cruja entre la madera destrozada,
forja una lira nueva! En tu pasado,

quedará como alondra desolada

la musa de tu clásica poesía,
e irradiará en tu mente una alborada
de nuevos versos para el nuevo Día.

Esta vez Augusto reaccionó con energía y se explayó en un chisporroteo de imágenes. Si en la primera epístola la bastaron 28 versos para expresar sus ideas, la segunda le exigió 64:

Permíteme, poeta, que yo guarde

intacta y sin romper mi lira amada,
que quebrar el acero es ser cobarde,
—71→

ya que bien dices que es luciente espada

la lira con que cantan los poetas
el triunfante llegar de otra alborada.

.....

Yo en tanto quiero retrasar mi paso,

que no tengo premuras, y más precio
probar mi lira al son de Garcilaso,

que en «neo-sensible» estilo imitar necio

la jerigonza de las artes nuevas:
el «cubismo», la «jazz» de estruendo recio.

A que a ellas abdique no me muevas

con versos por tu ingenio concertados,

que a errada parte tus afanes llevas:
mi plectro no nació para criado,
y sin fuerzas tampoco para tanto,
puede ya libre en modo nunca usado
rebelde alzar el son de un nuevo canto.⁶⁹

Y, en efecto, Roa ya estaba listo o casi del todo listo, para «alzar el son de un nuevo canto». Ya estaba entonces descubriendo a los más altos poetas de la vanguardia hispánica. Y a él mismo -con Josefina Plá y Hérib Campos Cervera- le tocaría ser uno de los tres renovadores de la poesía de nuestro país.

Y se dio el caso de que a mí, el «crítico» que le había exhortado a superar su arcaísmo literario, me tocara presentarlo un día como a un brillante adalid de la renovación poética en el Paraguay.

En 1946 ejercía yo la cátedra de literatura hispanoamericana en la Escuela de Humanidades de Asunción. Tuve entonces la idea de invitar a los poetas más representativos de la nueva estética a definir su poética y a leer sus propios poemas ante los estudiantes de mi curso y en presencia del Director de la Escuela, Dr. Osvaldo Chaves, profesores de la institución y otros intelectuales entre los que recuerdo al Agregado Cultural de la Embajada Argentina. Y aconteció que frente al Colegio San José, en la residencia de una de mis estudiantes, la señora Asunción Riera de Cudas, y muy cerca de aquella calle desde la que —72→ «en contemplación paralela» habíamos los dos admirado unas nubes inolvidables una lejana siesta de primavera, Augusto Roa Bastos leyó una brillante disertación sobre la nueva poesía.

La crónica de aquella reunión fue escrita por Roa y publicada en *El País* el 16 de julio de 1946. En ella, con característica modestia, el gran escritor ni siquiera alude a su propia participación en el acto que definió como de «exclaustramiento cultural». Subraya, sí, la significación de aquel encuentro de

universitarios y poetas, y ofrece una síntesis del diálogo en que intervinieron los demás participantes. Pero los que oyeron al poeta, este ya en la plenitud de su talento, aquella tarde de julio de 1946, no olvidarán nunca el ardor de su entusiasmo y la brillantez de su exposición⁷⁰.

Era el fin de sus mocedades. Su prosa deslumbrante prefiguraba ya la del autor de *Hijo de hombre* y de *Yo el Supremo*.

- II -



Sobre poetas de tres lenguas

—[76]→ —77→



**Jorge Guillén en
California**

«Jorge Manrique despierta al alma y la sume en el fluir moral; (Jorge) Guillén, en atisbos de luz... (El mundo) para Guillén es un *Génesis*, aunque sin pecado original».

Américo Castro

-¿Me dijo que quería escribir algo sobre mí?

Yo asiento. La ocasión es oportuna. Se acaba de celebrar en Oklahoma un simposio en honor del poeta con motivo de sus 75 años; acaba de aparecer en Milán, *Aire nuestro*; Julián Palley acaba de publicar bajo el título de *Affirmation*, una antología bilingüe de Guillén. Además, el autor de *Cántico*, está aquí en California y ha venido a nuestra universidad a darnos una serie de conferencias.

-¡Bueno! No me opongo; pero que sea cualquier cosa, amigo mío, menos una *entrevista*. Lo que se escribe en casos tales suele salir tan fuera de contexto... Figúrese que hace un tiempo alguien insistió en que me *entrevistaran*. Yo traté de defenderme; fue imposible. ¡Y viera usted el resultado...! Claro está que, de vez en cuando, estas cosas resultan bien. En Galicia, por ejemplo, una muchacha escritora, hija de un amigo muy querido, me hizo una entrevista. Y salió admirable; se publicó en un periódico de esos que no circulan mucho...».

Mientras Jorge Guillén habla así, con su habitual animación, con su enorme vitalidad de alto, de corpulento joven-viejo, con sus recién cumplidos 75 años que no se quedan quietos un momento en el sofá en que se ha sentado, yo pienso que, efectivamente, sería ardua empresa hacerle un reportaje. No era tal mi propósito; no he venido a entrevistarle sino a visitarlo.

El entusiasmo con que se expresa, la variedad de sus temas, la elocuencia de esas manos que se mueven hablando, la continua reverberación de sus recuerdos literarios en el instante que vuela, los ojillos —78→ claros que tras los gruesos lentes le brillan con bondad, con ironía, con picardía amable; y sobre todo, su buen humor, su alegría, su chispeante ingenio manifiesto en palabras a medio enunciar y potenciadas de sentido por ademanes indefiniblemente expresivos... Todo esto y otras cosas que por abreviar no digo, hacen de Jorge Guillén el *modelo* menos reposado para exigirle *posar*.

Vive, en efecto, el gran-hombre-grande tan lanzado a la fruición *de ser* en el minuto que respira, tan entregado a la fascinación del puro hecho de estar viviendo ese minuto, y tan lleno de vida y de las vidas que han dado y dan calor a la suya, que no hay manera de asirlo en su proteico ser.

-¡Victoria Ocampo!- exclama Guillén porque se discurre ahora sobre autores de reportajes, de semblanzas, de retratos literarios.

-¡Victoria Ocampo! ¡Ella no hace entrevistas: hace, sí, magníficos, magistrales retratos! La conocí en París hará unos cuarenta años. Era la mujer más elegante, más impresionante, más deslumbrante...

La escritora argentina debió de haberle causado extraordinaria impresión al poeta porque todavía hoy le faltan a estas palabras para describirla. Guillén se incorpora en el sofá en actitud que expresa asombro, deleite y anonadamiento. Y entonces recuerdo yo a otro español no poeta como este pero capaz de iguales exaltaciones ante lo egregio: Ortega y Gasset. Para Ortega, como es sabido, Victoria Ocampo fue «una Gioconda austral»; para otro filósofo «este nórdico, Keyserling- fue «la mujer más fantástica que encontró en su vida».

Pero oigamos a Guillén, que está diciendo tantas cosas, no ya sobre la bizarría y hermosura de la autora de *Testimonios* sino de su talento.

-Eso que ha escrito sobre Pierre Drieu *La Rochelle* es de lo más fino, de lo más delicado y exquisito que la amistad puede escribir. ¡Qué bien tratado el tema difícil! Recuerdo que Victoria me envió su libro con lo sobre Keyserling. Yo siempre acuso recibo de libros y de cartas; procuro ser lo más cumplido posible. Pero esta vez no acusé recibo. No pude hacerlo. ¡Qué iba a escribir yo si me parecía que la misma Reina de Saba me enviaba un regalo! Y no le dije nada; no le escribí nunca...

Doña Irene Mochi Sismondi de Guillén entra momentos después en la sala con una bandeja; trae en ella una pequeña cafetera italiana y dos tacitas blancas. La esposa del poeta («Nos conocimos en Florencia» -ha dicho días antes-; «teníamos amigos comunes; yo no sabía nada de español entonces, pero había leído poemas suyos traducidos al italiano») coloca la cafetera sobre la mesa baja, rectangular, frente al sofá donde está Don Jorge; luego, la dos tacitas. Hay -había ya- un azucarero de plata sobre la mesa.



Jorge Guillén

—80—→

El poeta, mientras Da. Irene se despide, vierte un chorro negro de café en una y otra tacita. La claridad de la tarde de abril que entra jubilosa por el ancho ventanal de la sala, ilumina nítidamente la mesa. Yo contemplo la mesa fija, insistentemente: su lustrada madera, su pulido tablero. Mi memoria no es mala para los versos:

¡Tablero de la mesa,
que, tan exactamente
raso nivel, mantiene
resuelto en una idea
su plano: puro, sabio,
mental para los ojos
mentales...!

Pero este mental recitado debe interrumpirse porque ya debo recibir en mis manos la tacita humeante y agradecer el obsequio.

.....

(...El nogal
confiado a sus nudos
y vetas, a su mucho
tiempo de potestad
reconcentrada en este
vigor inmóvil, hecho
materia de tablero,
¡siempre, siempre silvestre!)

Sobre el tablero de la mesa veo dos ediciones italianas de libros del gran poeta: *Homenaje*, Scheiwiller, Milán, 1967; y *Aire nuestro*, Scheiwiller, Milán, 1968.

-Esos dos ejemplares son de mi hijo Claudio -explica Guillén-. Yo había decidido que con la publicación de *Aire nuestro* (casi dos mil páginas, papel Biblia) mi obra en verso estaba terminada. Sin embargo, estos días de California, he escrito otros poemitas...

(En el *Symposium* de Oklahoma, alguien, en un corrillo de críticos y poetas, profetizó, con amable hipérbole de la fecundidad del poeta, que *Aire nuestro* sería el primer volumen de una trilogía).

-¡Lástima que California esté tan lejos! ¡Tan lejos de Massachusetts y de Europa! Y Guillén habla de su casa de Cambridge, Massachusetts; habla con emoción de su hija Teresa, de su yerno, Stephen Gilman, de sus nietos.

El poeta está como embriagado por la hermosura de esta tarde de abril, la refulgencia del sol, la transparencia del aire. Hace media hora que ha llevado a su visitante al patio del fondo de la casa. (La casa es la del hijo Claudio, 6009 Bellevue Avenue, en La Jolla). Allí ha contemplado las infinitas flores rojas, blancas y azules que llenan un inmenso arriate cuidado con esmero; ha gozado del verdor lustroso de los árboles y plantas, del cielo azulísimo. La proximidad del mar produce una como aceleración del pulso; se lo adivina latiendo, enorme, detrás de esas avenidas arboladas. Hay vuelos que cruzan el cielo de añil y gorjeos incesantes en el aire tibio.

¡Todo en el aire es pájaro!

-Claudio vive contento aquí y me alegro. Se siente muy español, pero en su españolismo profundo no renuncia a nada que también es suyo: él es también francés y norteamericano... e hispanoamericano. No es, de ninguna manera, hispanista. Los hispanistas se diferencian de los hispánicos en que a menudo no sienten cosas nuestras como, por ejemplo, el *Don Juan Tenorio* o los toros. Sé de algunos que no se explican por qué se representa en vez del de Tirso, el *Don Juan de Zorrilla*. (-¡Es un dramón! -dicen). Pero en México se goza el *Tenorio* como en España. Y así ha de ser en otros países hispánicos...

Ahora, en el sofá amplio y mullido en que su corpulenta humanidad no se aquieta un instante, Guillén lanza gozosas miradas al ventanal; puede ver desde su asiento un trozo soleado de la avenida con sus casas de esmerados jardines; puede ver el alto y puro azul cruzado de pájaros veloces. La tarde avanza lenta y tibia; tibia pese a la brisa fresca, aliento del mar cercano.

El mundo tiene cándida
profundidad de espejo:
la más claras distancias
sueñan lo verdadero.

Me es imposible espantar bandadas de versos que desde páginas de *Cántico* cruzan volando por mi mente. El poeta no ha de sospechar siquiera que su presencia, su voz, su júbilo contagioso, me van dejando solo con recuerdos y emociones de viejas lecturas de su obra. ¡Ahora, sí, entiendo mejor que nunca tantas cosas! Ahora, sí, que tengo esta vivencia del autor comprendo, hondamente, el carácter interjectivo de su elocución. ¡Este hombre es su estilo! Desde mi soledad sonora, apenas hablo; apenas puedo oírle *ahora* mientras lo escucho, *ayer*.

—82→

Él no percibe mi ensimismamiento. Hago un esfuerzo y lo escucho:

-Yo no me puedo cuidar como otros; cuando comienzo a hablar me doy todo a la conversación y, horas después, estoy rendido...

Los lentes chispeantes pierden por un momento los destellos venidos del ventanal; entonces le puedo ver planamente, los bondadosos ojos claros, como si no los cubriese el cristal, y advierto la profundidad de ese buen humor tan suyo que en él parece una fuerza trascendida de la sangre feliz.

Hace más de una hora que monologa. Apenas hay diálogo. Su euforia es como alta fortaleza sobre la que su espíritu ha izado una bandera; desde aquella se derraman sus pensamientos y sus fervores hacia su rededor como hacia hondos valles que la circundasen. Pero no es que Guillén haya tomado la palabra *definitivamente* como alguien dijo que Unamuno solía hacer apenas había auditorio; es que las palabras lo han tomado a él, por asalto, en plena fortaleza, y las palabras son para él vida, una vida que sólo atina a desbordarse mientras el espíritu, alto allá en la cima del gozo de la tarde de abril, flamea como una bandera.

Hasta esa cima, de pronto, han llegado a él unas preguntas o un comentario apenas audible, sin fuerza tonal, como una bala perdida que logra herir la piedra de altísimo torreón.

Y él, que ha entreoído, dice:

-No, no; a mí el superrealismo, el irracionalismo, lo que no es orden, no me ha entusiasmado nunca. Ni lo caótico, ni lo oscuro, ni lo fúnebre. (Yo recuerdo entonces unas palabras de Américo Castro sobre la obra del poeta: «Estamos» -afirma el maestro- «lejos del sismógrafo superrealista que registre el caos del subsuelo de la conciencia. Ni es el navío de Guillén un *Bateau ivre*; su espíritu castellano está sostenido por siglos de ordenado vitalismo, un orden a su modo, naturalmente. El mundo no es lo ya dado e inexorable, sino lo creado en un impulso de ternura inicial:

¡Dádiva
de un mundo irremplazable!
¡Voy por él a mi alma!
.....
Es la luz del primer
vergel, y aún fulge aquí;
ante mi faz, sobre esa flor
en este jardín...)

—83→

Tímidamente yo, con timidez de quien no está entero donde se encuentra sino presente a medias y a veces del todo ausente, insinúo una opinión. Me refiero a algo que podría llamarse una forma de «impostura poética». Sin poder remediarlo, no me expreso bien y no obstante lo que quiero decir es muy sencillo: hay poetas que en la vida de todos los días parecen gente contenta, hasta feliz; pero que cuando escriben poesía sólo hablan de angustia y de muerte. Y trato de explicarme mejor con un ejemplo concreto; pero Guillén me ha comprendido desde un comienzo y exclama:

-Sí, sí. ¡Eso es muy cierto! Yo conozco también un poeta y este sí, verdaderamente grande. «¡Ah, Guillén!» -solía decirme- «Tú has visto la luz. Yo no. Yo todavía sigo en las tinieblas. Pero gozaba de la vida; lo pasaba bien, y lo merecía».

Al escucharlo en este instante tengo la impresión de haber oído a otro poeta un comentario muy parecido sobre un colega. Y hago un esfuerzo para recordar quién era aquel otro poeta cuya actitud benévola ante los demás poetas me parece tan afín a la de Guillén y cuya llaneza y candor son idénticos a los del autor de *Aire nuestro*. Y súbitamente acude a mi memoria la visión de otra tarde de abril -rara coincidencia-, de hace diez años, en New Jersey: una visita a William Carlos Williams en su casa de Rutherford, no mucho antes de su muerte.

Quisiera hablar a Guillén sobre William Carlos Williams cuya semejanza en la actitud se me va revelando como realmente extraordinaria; pero Guillén está evocando ahora un día de París y prefiero no interrumpirlo. Se trata de una tertulia en que participaban Unamuno, Blasco Ibáñez, él y otros escritores. Lo escucho:

-¿Y sabe usted? Blasco Ibáñez, muy locuaz, locuacísimo -y muy simpático con su aplomo valenciano- habló todo el tiempo. Fue la única vez que vi a Unamuno silencioso...

Borges -tema hoy día inevitable- es ahora el tema. («¡Qué bien Borges! ¡Qué ecuánime y tranquilo!») Y, en seguida, Neruda, Mastronardi, González Lanuza, Molinari. (Yo: «Vi a Molinari en 1961; parecía de bronce, de tan tostado». Guillén: «¿Tostado de qué?». Yo: «Del sol». Guillén: «¿De qué sol?». Yo: «De la Pampa, supongo»).

Son ya las cuatro de la tarde. Yo me levanto lentamente del sofá en que no lejos de Guillén me he sentado dos horas antes. Quiero ocupar ahora este cómodo sillón a dos metros del sofá de poeta, a fin de recibir, con menos fuerza, la irradiación de esa jubilosa personalidad que en el sofá resulta un tanto abrumadora. Me he apoderado del sillón, además, para ensayar mejor la puntería de una aún silenciosa artillería de preguntas cuya pólvora espera, impaciente, en puro deseo de dispararse hacia la *Fortaleza*. Pero noto entonces que es el sillón —84→ quien se ha apoderado de mí y no a la inversa; advierto, además, que no habrá, ni aunque luche por una, dos o tres horas

más, ni la más remota posibilidad del interrogatorio que quería hacerle. Guillén domina el sofá, domina todo el aire de la sala vibrante de su júbilo y, sin saberlo él -en rigor, sin culpa suya-, domina este sillón; lo ha dominado desde hace muchos años. Y no sólo este sino todos los sillones hasta los cuales o en virtud de los cuales me llegue a mí su recuerdo. Esto es, el recuerdo de un sillón feliz, beatificado para siempre por el poeta, arquetipo de todos los sillones felices habidos y por haber. Y este sillón de que ahora creí apoderarme me obliga a ponerme de pie y a mirarlo con miradas furtivas:

¡Beato sillón! La casa
corroborra su presencia
con la vaga intermitencia
de su evocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.

El mundo, sí, está bien hecho. De acuerdo. Pero ¿no pasa nada? Sí, pasa algo que abruptamente da fin a la visita: suena el timbre. Acude a la puerta de calle, veloz, doña Irene Guillén surgida como por magia de no sé qué puerta interior.

Y el poeta suspende una evocación entusiasta -no recuerdo ya cuál- y también acude hacia la puerta de calle. ¿Quién ha llamado? ¿Quién es el que habla en enérgico y bien timbrado español detrás del umbral? No hay que esperar mucho para saberlo porque ya entra en la sala un hermoso anciano de pelo blanquísimo y de traje oscuro que trae en sus manos unos ficheros. Don Américo Castro deja los ficheros sobre la alfombra y estrecha la mano de doña Irene; en seguida, las de Guillén. Los dos hombres, frente a frente, las manos del uno en los brazos del otro, conversan animadamente. Don Américo dice que está haciendo, él solo, el trabajo de la mudanza -se va de La Jolla, de

California, rumbo a España- y ha traído los ficheros con no sé qué propósito. Y los dos hombres, cimbras del espíritu hispánico de hoy, cambian cortesías con el exquisito señorío que les es connatural. («Una cortesía de vieja cepa le hace mostrarse atento y hasta complacido frente a intereses vitales que él no comparte» -ha dicho una vez Don —85→ Américo de don Jorge-; en cuanto a cortesía -cabe añadir- el gran crítico, menos alto y un poco inclinado hacia adelante por los años, está a idéntica altura que el poeta. Es un placer verlos juntos y oírlos).

Pocos minutos después, Don Américo se despide; hay un nutrido intercambio de ofrecimientos y de recíprocos votos de buen viaje (Guillén parte en pocos días para Chicago y Cambridge) y el anciano ilustre se va, escaleras abajo.

Yo espero un rato más y también me despido. Ya detrás del volante, conduzco con cautela por las calles de La Jolla, y luego, por la carretera inmensa, acelero el coche a velocidades prohibidas, desafiando el acecho de posibles policías camineros:

¡Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria!
¡Soy
del viento, soy a través de la tarde más viento,
soy más que yo!

Si algún coche negro con portezuelas blancas y estridente sirena me obliga a detener la vertiginosa marcha a través del viento, yo diré en español:

Ser nada más, y basta:
es la absoluta dicha.

Pero nadie me detiene a lo largo de las noventa millas que me separan desde La Jolla a mi destino. Llego a mi casa sano y salvo:

Soy, más, estoy. Respiro.

Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
soy su leyenda. ¡Salve!

—[86]→ —87→

△▽

Recuerdo de William Carlos Williams⁷¹

La casa del poeta es como otra cualquiera. Mejor dicho, es casi idéntica a las muchas de honestos, rutinarios burgueses que viven en la calle Nine Ridge de la ciudad de Rutherford, en el Estado de New Jersey. Para llegar hasta la entrada hay que subir unos peldaños que parten de la acera misma. La casa tiene dos puertas que dan a la calle Ridge. Una de ellas da acceso al consultorio médico; la otra, al interior de la morada. En la primera se ve una chapa que, en caracteres sobre fondo negro, dice:

Dr. William Carlos Williams

Dr. William E. Williams

Porque padre e hijo todavía trabajan juntos.

Tocamos el timbre. Un instante después, una enfermera corpulenta y resuelta nos hace pasar al *living room*.

-El doctor tardará algunos minutos en venir -nos informa la enfermera-. No está ahora en casa; pero ha prometido regresar a eso de las tres.

El *living room* es el típico *living room* de las casas modestas norteamericanas construidas hace cincuenta o sesenta años. No hay mueble

que tenga menos de la mitad de un siglo. Las paredes, sí, están cubiertas de un empapelado flamante, color gris claro; las cortinas son de —88→ una blancura nítida. Adosado a la pared de la derecha vemos un sofá de tela algo gastada. En el fondo de la sala, hay una estantería altísima, llena de libros de Faulkner, Ezra Pound, Cummings y de poetas antiguos y modernos. Sobre mesitas bajas vemos numerosas revistas y algunos volúmenes -de literatura y medicina- con señaladores que indican muy diversos adelantos en la lectura. Completan el mobiliario unos sillones de vario estilo, tapizados con telas de colores desvaídos, pero limpias.

El profesor José Vázquez Amaral se ha sentado en el sofá; el poeta Julián Palley y yo, en dos sillones próximos.

-Esto parece todo menos la casa de un gran poeta -comento-; me recuerda la de un viejo decano jubilado, que conocí en Washington hace años.

-Verás si el mismo Dr. Williams parece poeta o no -dice Vázquez Amaral sonriendo.

El poeta Julián Palley, que desde sus días de escolar estudia la obra de Williams y que ha traducido algunos de sus poemas, se queda en silencio.

Hemos venido a ver a W. C. Williams para recibir de sus manos unas traducciones que ha hecho de varios poetas hispanoamericanos: Florit, Carrera Andrade, Chumacero, Figueredo. La Fundación Rockefeller ha prohiado un proyecto de Amaral de difusión en Estados Unidos de la literatura hispanoamericana contemporánea. Amaral ha persuadido a varios grandes escritores norteamericanos a que traduzcan a sus colegas del sur. William Carlos Williams, anciano y achacoso, ha aceptado la invitación con más entusiasmo que nadie.

Pasan diez, quince minutos. Son las tres y veinte de la tarde. Nosotros nos hemos acostumbrado ya a la espera y nos entretenemos en observar detalles: el cenicero adornado con serpientes mexicanas; los *bibelots* traídos por el dueño de casa de lejanos países; los dibujos de la vieja alfombra.

La conversación se anima, hechos ya a la idea de que el poeta puede llegar a las cuatro o a las cinco de la tarde. Pero súbitamente, por una puerta por donde no anticipábamos verlo aparecer, William Carlos Williams entra en la sala murmurando frases de disculpa:

-Perdónenme, señores. He ido al dentista y, como ustedes saben, es fácil ir, pero difícil salir del consultorio de un dentista...

El poeta nos tiende una diestra temblona y sonríe con una expresión de pesar y picardía, como si su tardanza involuntaria fuese algo a la par lamentable y divertido. Viste una chaqueta gris, pantalones pardos, camisa azul, y calza unos *loafers* nuevos.

—89→

El rostro del poeta es color ladrillo; la frente despejada. Los ojos, tras gafas de montura negra, le brillan claros y alegres.

-¡Siéntense, siéntense! -exclama-. No, no; aquí me siento yo -agrega cuando se le ofrece un sillón, el más grande y más cómodo-. Este es mi asiento favorito...

(William Carlos Williams nació el 17 de septiembre de 1883, en Rutherford, N. J. Su padre era inglés, de Birmingham; su madre, puertorriqueña, de Mayagüez. Cursó sus estudios secundarios en la Horace Mann High School, de Nueva York, y en Chateau de Lancy, en Suiza. Se doctoró en medicina en la Universidad de Pennsylvania, en 1906.

A los 23 años publicó su primer libro, Poems (1909); cuatro años después, The Tempers, influido por Pound y los imaginistas; en 1917, y con título español, un poemario más personal: Al que quiere. Kora in Hell y Sour grapes son de 1921 y 1922, respectivamente. Verso y prosa siguen alternando su aparición hasta constituir una obra ingente a lo largo de una existencia atareadísima.

El médico-poeta tenía una clientela inmensa. El teléfono sonaba incesantemente; los enfermos llenaban la sala de espera en Nine Ridge Street; había llamadas urgentes por la noche, durante las horas mismas de consulta; desayuno, almuerzo y cena eran siempre interrumpidos por el timbre y el teléfono.

¿Cuándo y dónde pudo escribir el poeta en estos ajeteos sin respiro? El mismo se formula esta pregunta en su Autobiography. Tenía la máquina de escribir en el consultorio -nos cuenta-. Siempre podía hallar, de día o de noche, cinco o diez minutos para sentarse frente a la máquina. Entonces, febrilmente, teclaba. Si llegaba un enfermo a la mitad de una línea, el poeta la interrumpía. Y en el acto el escritor se convertía, otra vez, en médico. Apenas se marchaba el enfermo, Williams corría hacia la máquina, y teclaba de nuevo: terminaba la línea interrumpida y trazaba otras.

«Finalmente -agrega- «después de las once de la noche, cuando el último enfermo se había acostado, podía siempre hallar tiempo para despachar unas diez o doce páginas. En rigor, no podía descansar hasta haber librado mi mente de la obsesión que durante todo el día me había atormentado. Purificado de aquel tormento, y habiendo escrito, me era posible descansar...».

William Carlos Williams falleció el 5 de marzo de 1963, a los ochenta años, en Rutherford, N. J., su ciudad natal. Más que en ningún otro poeta del siglo, los jóvenes que empezaban a hacer poesía en San Francisco, en Seattle, en Nueva York, veían en él un maestro).

—90→

-¡Ah, sí! -exclama Williams en el curso del diálogo, desde su silla favorita-. Yo he sido médico durante casi medio siglo para ganarme la vida. No me explico cómo hubo y hay artistas sin profesión conocida... Cézanne es un caso admirable. No tenía dinero y pintaba y pintaba sin vender sus cuadros... Aquí, en los Estados Unidos, E. E. Cummings, escribe y escribe versos en su refugio de Nueva York. Claro que él tiene algo como un patrimonio o un matrimonio... - agrega sonriendo.

Entonces Vázquez Amaral le interrumpe:

-La pintora Sheri Martinelli, que usted ha de conocer, también pinta y pinta infinitos retratos de Ezra Pound, o pinta y pinta exquisitas *madonnas*. Y que yo sepa, tampoco...

-¡Sheri Martinelli! -exclama el poeta jubilosamente-. ¡Sí, la conozco! Pero sólo por cartas, desgraciadamente. Escribe maravillosas cartas en que sólo me habla de Ezra.

Calla un instante y, de pronto, con vivísimo interés, pregunta:

-¿Es bonita la Sheri?

-No está mal -responde el traductor de Pound-. Fue un tiempo modelo de *Vogue*. ¿Sabe usted?

-¿Y qué edad tiene?

-Ezra Pound me ha dicho que la edad de Sheri varía entre los ocho y los mil años; todo depende de lo que esté pintando, de la condición de la atmósfera y de la compañía en que esté...

-Y ¿cómo la conoció usted, señor Amaral?

-En el Saint Elizabeth Hospital, en el círculo de Pound. Fue así: un día estaba yo hablando con Pound, en tiempos en que le traducía los *Pisan Cantos*. Él, de repente, se puso de pie y me preguntó: -«¿Quiere ver usted los cuadros de Sheri Martinelli?».

Yo le dije que con mucho gusto. Pound entonces improvisó sobre el piano, la mesa y otros muebles que había en el corredor del Hospital, una verdadera exposición de la Martinelli. Me sorprendieron las *madonnas*, de ojos líquidos, enormes, y los barbados retratos de Pound. Después apareció ella misma, acompañada de la esposa de Pound...

-Me encantan sus cartas -prorrumpie Williams-. Sus cuadros deben de ser como sus cartas.

-Archibald Mac Leish le aconseja siempre a Sheri que las publique en un libro, por lo que valen en sí y por lo que cuentan de Ezra Pound en el Saint Elizabeth Hospital -informo yo.

En ese momento suena el teléfono. El poeta se levanta ágilmente y va hacia el aparato.

Nosotros oímos la conversación.

—91→

-No -dice Williams-, Ezra Pound no está aquí... Pero ¿cómo quiere usted que yo sepa su paradero?... Yo no estoy enojado con él en absoluto... Eso fue antes; ahora somos amigos... ¡Me alegro que haya salido al fin del Hospital!

Williams cuelga el auricular y volviéndose a nosotros, con ojos relucientes, exclama:

-¡Qué casualidad! Hablábamos de Pound nosotros y, en este mismo momento, me preguntan desde Nueva York dónde está Ezra... No lo encuentran en Washington y supusieron que estaba aquí en casa. Era un *reporter*...

Vuelve a sonar el teléfono, y se repite la escena: -No, no está aquí. Pero ¡qué se yo, amigo mío!

-Otro *reporter* -sonríe Williams colgando el auricular-. Quería hacernos una *interview* a Pound y a mí, juntos.

La conversación se ha reanudado y ahora gira en torno a la obra del mismo William Carlos.

-Sus poemas más recientes -opina Julián Palley- me parecen los mejores.

-Creo que sí -asiente Williams con toda naturalidad-. Le diré por qué. Resulta que yo tuve un derrame cerebral. Por eso estoy así -explica exhibiendo la mano derecha-; miren cómo me tiembla la pobre. Llegué entonces a creer que era el fin de todo. Pero el derrame fertilizó mi cerebro y lo regeneró. Y como debo escribir para seguir viviendo, he seguido escribiendo. ¡He sido tan añorado toda mi vida, tan inmaduro!

-De modo que el derrame... -insinúa yo.

-¡Claro! Los últimos poemas reflejan una mente más desarrollada...

-¿Y ha estado usted en México? -interroga el poeta Palley.

-Sí, cuando era muy joven. Un hacendado mexicano llegó un día a Nueva York, en el *Lusitania*, enfermo de una pulmonía declarada en París. Me pidió que le acompañara a México, en el tren. Hice con él el viaje hasta San Luis Potosí. Estaba el pobre gravísimo y murió al llegar a esa ciudad. Su hijo, que no quería a los yanquis, fue cortés conmigo, sin embargo. Pero nada más que cortés. Me pagó 200 dólares en monedas de oro de a veinte cada una.

-Aquí están sus honorarios -me dijo poniéndome en las manos las diez monedas, una tras otra: ¡Tin, tin, tin, tin...!

-Usted tiene un poema sobre Ciudad Juárez -le recuerda Palley.

-Exacto. Lo leí un día en Harvard, cuando me dieron un doctorado... ¿cómo se dice? *Honoris causa*. ¡Oh, yo siempre he sido un fresco! Los estudiantes me aplaudieron frenéticos, pero a los profesores —92→ no les gustó ni el poema ni la manera de recitarlo. ¡Todavía me divierte la cara que puso Niebur!

El poeta se ha ido a una habitación interior para buscar sus traducciones de Florit, de Chumacero y otros.

Amaral recibe de sus manos un rimerito de cuartillas y comienza a leer en un inglés perfecto y sonoro la versión de «Días en blanco» de Chumacero.

-¡Caramba! ¡Ha salido bien! -se entusiasma Williams con juvenil alegría-.
¡He sudado sangre para hacer la traducción!

-Hay algo de T. S. Eliot allí -comenta alguien.

-Sí, sí. ¡Claro!

-¿Qué le parece el poema de Florit? -pregunto.

-Me gusta, me gusta. ¡Muy bueno! Pero ¡me ha dado un trabajo!

Después se ha hablado de Rafael Arévalo Martínez, de quien Williams tradujo *El hombre que parecía un caballo*; se ha hablado de una traducción de Quevedo, también de Williams. Y otra vez se ha vuelto a hablar de Ezra Pound, cuya reciente libertad regocija a William Carlos.

Y así han transcurrido dos horas en la casa de Nine Ridge Street.

-Debemos irnos ya, doctor Williams, porque tenemos que asistir los tres a la representación de una pieza de Cervantes, en Nueva York.

-¿Cervantes?

-Sí, doctor. Hoy, 24 de abril, es su aniversario.

-¡Caramba! ¡Y no poder ir con ustedes!

Y su diestra temblona estrecha la nuestra con calor.

Un minuto después, partíamos para Nueva York.

«La palabra y el hombre», Veracruz, México, 1968.

Sobre L'après-midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé

(Mon art est une impasse. S.M.)

Mallarmé no se decide a publicar su égloga sino diez años después de comenzada la primera versión. En junio de 1865 se titulará *Intermède héroïque*⁷². En julio del mismo año el poema lo absorbe hasta el punto de robarle el sueño. Lo titula ahora *Monologue d'un Faune. Je t'écris peu* -explica a Henri Cazalis- *par ce que mon Faune me tient par les cheveux et ne me laisse une minute*⁷³. En marzo de 1866, habiendo consagrado el invierno a su *Hérodiade*, anuncia que para el 1º de mayo volverá a su Fauno; que le va a dedicar todo el verano⁷⁴.

Le ilusiona la idea de que el gran actor Coquelin, en el papel de Fauno, interprete su égloga. Pero como el poema no se presta para la escena, abandona el proyecto. En fin, en 1875, cuando el editor Lemeere prepara la tercera serie del *Parnasse Contemporaine*, Mallarmé le ofrece su obra con un nuevo título: *Improvisation d'un Faune*. Lemeere somete el poema a consideración de un comité compuesto por Banville, Copée y Anatole France. Este último sentencia que, si se publica la égloga, se pondrán todos en ridículo. *Non, on se mosquerait de nous!* -escribe-⁷⁵. (Paul Valéry que, medio siglo después va a suceder a France en la Academia, nunca perdonará este fallo al autor de *Les dieux ont soif*⁷⁶).

Al año siguiente, bajo el título definitivo de *L'après-midi d'un Faune*, los 110 alejandrinos de la égloga se publican en una edición de excepcional belleza. La ilustra Edouard Manet. Formato, papel, tipografía, todo de exquisito buen gusto. Pero el poema mismo suscita un verdadero escándalo. No mucho después de aparecido, Mallarmé escribe a Swinburne sobre su Fauno y le dice: *Ce rien a le don d'exaspérer la presse française en ce moment, l'ignore pourquoi*⁷⁷.

Sólo más tarde, el éxito del poema será tan extraordinario que su historia exige algo más que un artículo para dar de él cabal idea. (Así lo entendió el Dr. Henri Mondor quien, en 1948, publicó una *Histoire d'un Faune* en un volumen de casi 250 páginas). No sólo las calidades egregias del poema explican este éxito. La fama del *Après-midi* se debe también, como ha observado Wallace Fowlie, «a su asociación con otras artes»⁷⁸.

En efecto, entre los pintores que se inspiraron en el Fauno, baste nombrar a Manet y a Matisse. Huysmans hace un elogio exaltado del poema en *A Rebours*, en 1884; Debussy compone entre 1892 y 1894 su *Prélude a l'Après-midi d'un Faune*. Nijinsky concibe una coreografía que en 1912 entusiasma a París. El actor J. L. Barrault, en el *Théâtre Français* teatro para el cual habían sido destinados, en un principio, los versos, los lee admirablemente⁷⁹.

«Este poema forma el punto central, perfecto, a la par simple y refinado, donde vienen a converger todas las direcciones flexibles, todas las épocas» (del talento de Mallarmé) asevera Albert Thibaudet. «Allí se palpa siempre - agrega- esa frescura, esa pulpa de verbo poético, que hacen de sus piezas del primer *Parnasse* una cestada de frutas matinales; allí se gustan esos velos de oscuridad tan pronto diáfanos, esas significaciones que se pliegan, se suceden por efugios multiplicados, esos gestos de alusiones, todo lo que dará a sus últimos versos su misterio y su fuga»⁸⁰.

Henri Mondor, hacia el final del libro arriba citado, expresa: «Con qué lenguaje admirable, tan despojado de reflejos o aderezos sentimentales, ha evocado la perpetuidad punzante del deseo, la caída querida o espantada en la bestialidad a que el hombre se arriesga...»⁸¹. Emilie Noulet, que ha hecho una comparación prolija entre la égloga tal como era bajo el título de *Monologue d'un Faune* y la versión definitiva, comenta: «Si la primera égloga manifiesta demasiado netamente la influencia de Théodore de Banville, la segunda no pertenece más que a Mallarmé. Sobre un cañamazo ajeno, con las sedas de un arco iris, ha sabido bordar los motivos de su ensoñación personal. Porque *L'Après-midi d'un Faune* lo revela entero, como una confesión»⁸². Para Valéry el poema es una *fugue* literaria de temas prodigiosamente entrelazados. En él

todo es extremado en sus aciertos: «Una extrema sensualidad, una extrema intelectualidad y una extrema musicalidad». Y, afirmando que en la égloga se encuentran «las más bellas líneas del mundo», da como ejemplo estos pareados:

*Tu sais, ma passion, que pourpre et déjà mûre
chaque grenade éclate et d'abeilles murmure...*⁸³

—95→

Del espléndido estudio *Mallarmé's L'Après-midi d'un Faune* de A. R. Chisholm, (1958) merece destacarse lo que el crítico australiano determina como temas que se entretajan en la obra, aparecen y desaparecen. Cuatro son los que rigurosamente considera Chisholm: El tema de la Sensualidad, el del Sueño, el del Arte y el del Recuerdo. El primero, la ardiente lascivia del Fauno; el segundo, la duda acerca de si la aventura erótica con las ninfas ha sido o no ha sido un Sueño; el tercero, exalta el Arte porque este -la música- puede crear atmósfera, sugerir rumor de arroyo, murmullo de brisa; en fin: confundir lo real con lo imaginario. El último tema, el del Recuerdo, consiste en las retrospectivas, digamos merced a las cuales el Fauno pugna por verificar si, en rigor, su aventura ha acontecido. Por ejemplo: evoca el Fauno el corte de las cañas de la flauta entonces futura junto al pantano; el atisbo de la blancura en reposo de las ninfas sobre lo verde...⁸⁴

Si estos son los temas; el *sujet* o asunto, según Charles Mauron, es «en el fondo el de la fe poética: ¿hay que creer al sueño o a la realidad?». Mauron da una respuesta: «Demás está decir que encontraremos la estructura misma del mito: resucitando el objeto del amor perdido, el sueño da lo que la realidad rehúsa»⁸⁵.

Veamos cómo Chisholm indica la sucesión de los temas en la configuración del *Après-midi*.

Escenario: Sicilia, no lejos del Etna. Hora: comienzo de una siesta ardiente. Despierta el Fauno y trata de recordar lo acontecido antes de haberse dormido, esto, es durante *la mañana reciente*. (La línea 15 se refiere a le *matin frais*). El Fauno, fino, sensual, artista, quiere immortalizar, digo, perpetuar a las ninfas:

Ces nymphes, je les veux perpétuer

En el aire cargado de espesos sueños de la canícula, revuelva el color róseo de las ninfas:

Si clair

*les incarnat léger qu'il voltige dans l'air
assoupi de sommeils touffus.*

(Vale la pena transcribir el precioso comentario de estos versos por Thibaudet: «Un vapor de carne rosa» -dice- «la flor más tenue, el polen de la juventud y de la frescura que flota sobre las humedades de un soto de estío, he aquí la delicada impresión que realiza el poeta».)⁸⁶

—96→

Ahora, en el segundo hemistiquio del tercer verso, sucede al tema de la Sensualidad, el tema del Sueño:

Aimai-je un rêve?

¿Qué es realidad y qué es sueño? En este sitio y a esta hora, están los sueños por doquiera. Dentro y fuera del Fauno. ¿Qué ha pasado antes del mediodía? Su triunfo erótico bien puede haber sido una ilusión: las ninfas, creación de sus sentidos fabulosos. (Sentidos fabulosos en doble sentido). Dos

ninfas había. Una, toda ojos azules, la más casta. La otra, toda suspiros, tal una brisa en el día caliente sobre el vellón del Semicapro:

Comme brise du jour chaude dans ta toison.

Pero no había viento alguno. Ni viento ni brisa en la modorra inmóvil. Salvo el soplo en las cañas de la siringa:

*Le visible et serein souffle artificiel
de l'inspiration, qui regagne le ciel.*

Entre las líneas 14 y 22 ha aparecido el tema del Arte. Ahora viene el del Recuerdo; le sirve de introducción (líneas 23-25) un apóstrofe del Fauno a las playas sicilianas urgiéndoles contar lo que ha pasado. Y al iniciarse el tema del Recuerdo, los versos vienen en cursiva -líneas 25-32-. Fue en estas playas donde él cortó las cañas de su flauta; fue aquí desde donde columbró una blancura animal en reposo ondular sobre el oro glauco próximo a las aguas. Al prelude de su flauta, un vuelo de cisnes. ¿De cisnes? ¡No, de náyades! Unas huyen, otras somormujan:

*Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve
ou plonge...*

El tema de la Sensualidad reaparece con mayor amplitud en la línea 32. Y llegamos al pasaje que inspiró a Huysmans el famoso elogio con la interpretación del sentido fálico del verso 36, el que dice:

Lys! et l'un de vous tour pour l'ingénuité

(Mucho tiempo después, y a despecho de la rectificación de Henri Mondor en 1948, Frederick Chase St. Aubyn aseverará: *The phallic overtones are inescapable here*⁸⁷.

—97→

Sigue al de la Sensualidad el tema del Arte: un escarceo sobre la música de la flauta. El Fauno urde la sutil materia de su canto con bellezas que se confunden, de la Naturaleza y de su propia inspiración. Sus deseos insatisfechos gimen en su música haciéndose -he aquí el famosísimo verso:

Une sonore, vaine et monotone ligne

(Líneas 43-50)

En la línea 52, el apóstrofe a la siringa:

*Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!*

Maligna es la flauta por haber causado la fuga de las náyades. Que reflorezca, como simple caña, a la orilla de los lagos en que él la ha dejado. Y retorna el tema de la Sensualidad. «Yo, orgulloso de mi *rumor*» -dice el Fauno- «he de hablar largo tiempo de las diosas y, en virtud de pinturas idólatras...». Pero que hable el Fauno mismo:

*Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
ses déesses, et par d'idolâtres peintures,
a leur ombre enlever encore des ceintures.*

¡Y cuán maravillosos los seis versos siguientes, los que glorifican el fruto de la vid! En el verso 62, se anuncia otra vez el tema del Recuerdo:

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

Y el Fauno se afana en la reviviscencia de lo sucedido antes del sueño. Él ha atisbado entre las cañas la hermosura de las diosas; su ojo lascivo, agujereando *-trouant-* los juncos, ha adardeado

chaque encolure

*immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
avec un cri de rage au ciel de la forêt...*

Entonces ha acudido veloz hacia las ninfas. Sólo dos quedan abrazadas en el sueño, en el paraje de donde han huido las demás. El Fauno se las lleva hasta un bosquecillo. Más reflexivo y soñador que activo, el Semicapro nos confiesa en los versos 75-81 que lo que más él —98→ goza es la ira de las vírgenes, la delicia de su esquividad deslizante, sus afanes de fuga:

Je t'adore, courroux des vierges, ô delice

*farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
pour fuir ma lèvre en feu...*

Los temas del Recuerdo y de la Sensualidad se funden en un largo pasaje que comienza en el verso 62 y termina en el 92. Hermosa la evocación del lamentable «crimen» del violador: el haber separado a las dos ninfas unidas en

el abrazo y el sueño. Concentró toda su atención en una, esperando que el ardor de esta se contagiara la otra, a la que, solamente, sostenía con una mano. Pero la presa se le escapa en el supremo instante del deleite:

*Cette proie, à jamais ingrate se délivre
sans pitié du sanglot dont j'étais encor ivre.*

El *finale* consiste en el tema de la Sensualidad sutilmente unido al del Recuerdo y culmina con la reaparición más insinuada que efectiva, del tema del Sueño:

¡Tant pis! El Fauno se consuela de su crimen: Habrá otras ninfas más complacientes; lo arrastrarán a la dicha con las trenzas enredadas a los cuernos de su frente de Fauno. (Líneas 93-94) Y aquí llegan los versos favoritos de Valéry:

*Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
chaque grenade éclate et d'abeilles murmure,*

a los que siguen estos de la más intensa sensualidad:

*Et notre sang, épris, de qui le va saisir,
coule par tout l'essaim éternel du désir.*

Sí, gozará del amor y gozará a la misma Diosa de la Belleza, Venus, que, al atardecer, viene hacia el volcán donde el Dios del Fuego tiene su fragua:

*Etna! c'est parmi toi visité de Vénus
sur ta lave posant ses talons ingenus
quands tonne un somme triste ou s'épuise la flamme.
Je tiens la reine!*

—99→

El semidiós sucumbe, empero, al silencio y modorra de la siesta. Músico, ya nada tiene que cantar; su cuerpo está cansado. Se dormirá olvidando la reciente blasfemia contra Venus sobre la arena sedienta, con los labios abiertos al sol que hace madurar las uvas. En su sueño -dice a las ninfas ausentes- verá la sombra en que ellas se convierten:

Couple, adieu, je vais voir l'ombre que tu devins.

«Poesía no es naturalidad sino voluntad de amaneramiento. Su historia» - escribió Ortega y Gasset en el tricentenario de Góngora- «se desarrolla en potencias crecientes de amaneramiento... A veces, de puro remar en el viento, se pierde en lo azul. El eufemismo se hace ininteligible. Dante es la primera potencia, con su "estilo gentil", y era inevitable que la poesía europea pasase por la enésima potencia de "estilo culto". Siglos después» -agregó pensando en el *Après-midi d'un Faune*- había de volver a rozar la misma esfera con Mallarmé. Siempre que la poesía se alza a esta altitud reaparece la fauna clásica y habla de faunos, ninfas, cisnes, juega con los dioses...»⁸⁸.

¿Hasta qué punto le pareció legítimo el paralelo entre Góngora y Mallarmé? Ortega no es explícito en su ensayo. Para Dámaso Alonso, salvo «algunas notas adjetivas y externas», el paralelismo resulta «fundamentalmente falso». El crítico resume su tesis en esta frase: «Góngora y Mallarmé no son distintos: son opuestos»⁸⁹.

Góngora no escamotea al lector los elementos necesarios a la intelección de sus textos, al paso que Mallarmé evita en lo posible cuanto tradicionalmente

arma el poema. «Góngora es un retórico, aunque un retórico admirable; Mallarmé, un impresionista... De otro modo: Góngora es una última evolución de lo clásico; Mallarmé de lo romántico»⁹⁰.

¿Puede, por otra parte establecerse un paralelismo entre el impresionismo de Mallarmé y el de los pintores coetáneos? Thibaudet no cree en una influencia de los llamados pintores impresionistas sobre Mallarmé pero sí cree que el término impresionismo, vago para la pintura y vago para la poesía, se presta para establecer un paralelo «entre un momento de la poesía y un momento de la pintura»⁹¹. Y es que los simbolistas por un lado y los impresionistas por otro, reaccionaron contra... «lo dado, contra la manera clásica de poner, en la obra misma, el orden, la construcción, la composición, contra un plan oratorio...». Dicho de otro modo, el pintor impresionista y el poeta simbolista «han querido despertar la acción del ojo o del espíritu, hacerles crear o construir, en vez de darlos algo creado y construido»⁹².

—100→

En *L'Après-midi d'un Faune* el lector debe «suplir los nexos tácitos», asociar lo que, en ausencia de un plan oratorio, ha sido yuxtapuesto. Debe, en suma, crear por sí el poema acomodando su espíritu a una lógica que no es la de una estructura retórica sino la de una sucesión de sensaciones. Porque, como ha dilucidado Thibaudet, «la lógica de Mallarmé consiste en respetar la suite de las sensaciones»⁹³.

—[101-102]→ —103→

△▽

Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco

El peligro de unos «límites»

Octavio Paz, en el prólogo de *Poesía en movimiento*, discurre sobre lo que llama un cuadrilátero de la nueva poesía mexicana. Lo constituyen Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. En Montes de Oca, Octavio Paz ve el iniciador, el signo del Trueno. En

Pacheco, su contrario, el del Lago. En Zaid, el Agua abismal. Y, en Homero Aridjis, su contrario, el signo del Fuego. Pacheco, como *Lago*, dice Paz, contempla, recibe, reflexiona. Y agrega: «No sube como Montes de Oca ni perfora como Zaid, ni se extiende como Aridjis: se contiene en una claridad quieta»⁹⁴.

Así resumida esta caracterización parece algo sibilina, sacada como está del contexto de lo que el gran poeta mexicano llama un «juego» inspirado por el libro de oráculos *Y King*, o *Libro de las mutaciones*. Lo que en este ingenioso «juego» nos interesa es su remate crítico acerca del llamado cuadrilátero de la nueva poesía:

«El peligro del Trueno es la dispersión: el del Agua, caer en los abismos sin luz; el del Lago, el estancamiento. El movimiento está amenazado y estimulado por cuatro signos contradictorios: Montes de Oca debería conocer un límite y Pacheco romper los suyos; Zaid debería nadar hacia arriba y Aridjis recogerse, reconcentrarse»⁹⁵.

Recojamos la inducción o consejo dirigido a Pacheco para desarrollarlo conforme a una estimativa personal: *Pacheco debería romper sus límites*. La opinión de Paz aplicada especialmente a *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) y a *Irás y no volverás* (1973) ha de sernos útil. En efecto, los límites en que Pacheco encierra su lírica amenazan deprimir una expresión poética hasta la asfixia.

Nacido en México, en 1939, José Emilio Pacheco es hoy poeta y prosador famoso. Autor de cuatro libros de poemas, a los treinta años —104→ obtuvo el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes de 1969, y, en 1973, como narrador, el Premio Villaurrutia. Novelista, cuentista, antólogo, goza el poeta de predicamento en su país y le aplaude una crítica en que el panegírico se muestra exento de reparos.

Aquí iniciaremos el comentario de su obra en forma diversa. Nos interesa subrayar la «amenaza» al desarrollo de su poesía, precisamente porque estudiamos a un escritor de indiscutible y consagrado talento.

Abunda en la obra de Pacheco un tipo de composición que fluctúa entre lo epigramático y lo aforístico. El poeta limita su expresión a fórmulas brevísimas, a un tipo de poema -llamémoslo así- que, a menudo carente de la gracia, del ingenio, de la visión del haikú de, por ejemplo, un Juan José Tablada (1871-1945), incurre en pura, lacónica trivialidad.

Veamos esto en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 60:

Leamos el «poema» titulado «Goethe: Gedichte»:

Orbes
de
música
verbal/
silenciados
por
mi
ignorancia
del
idioma.

Los límites que a este «poema» ha impuesto su autor, ¿no hacen de él una futesa sin más significación que la que afecta al poeta incapaz de leer a Goethe en el original alemán?

A pesar de esta ignorancia que frustra al poeta -y a su «poema» -Pacheco titula, en alemán, una composición anterior -p. 39-: «*Dichterliebes*».

Leámosla:

La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento.

Baudelaire lo atestigua: Ovidio aprobaría,
afirmaciones como esta,
la cual por otra parte garantiza
la supervivencia amenazada de un género
que nadie lee pero que al parecer
todos detestan, como una enfermedad

de la conciencia, un rezago
de tiempos anteriores a los nuestros,
cuando la ciencia suele disfrutar
del monopolio entero de la magia.

¿No es esto pura prosa discursiva? Un oído entrenado identifica en estos renglones metros tradicionales: alejandrinos, endecasílabos. Pero el lenguaje de la composición está exento de esa galvanización, digamos, propia de la expresión poética. Hay en ella otro tipo de «límite» que ahoga toda posibilidad de lo poético. Se diría que el autor temiera lamentar patéticamente la extemporaneidad de la poesía y el auge de la ciencia para atenerse a una simple reflexión. El poeta se limita a decirnos, rehusando contaminarse de emoción, que la poesía no interesa hoy; que la ciencia tiene el monopolio de la magia. ¿Y qué?

Cierta aparatosidad de erudición exótica se pone al servicio de este tipo de «reflexiones». Pululan en los dos últimos libros de Pacheco epígrafes de Li Po, de Tao Ch'len, títulos en francés o en inglés o, en un idioma que confiesa ignorar: el alemán. Es en vano, en efecto, que el poeta, se nos aparezca como poseedor de saberes y como fundado en supuestos esotéricos para prestigiar decires carentes de emoción y de hondura. Su poesía fracasa pese al aparato ortopédico de epígrafes, citas, palabras extranjeras y de la afectación de una modernidad u originalidad que sólo puede impresionar a los incautos.

Si toda la poesía de hoy fuera como la de «*Dichterliebes*», ¿a quién asombraría el despego hacia un género literario que se limita a proferir lugares comunes?

Leamos ahora en la p. 117 el poema (Arte poética I):

Tenemos una sola cosa que describir:
este mundo.

¡Lástima que nuestro poeta no nos lo describa más y consagre gran parte de sus esfuerzos a trazar dos, tres, cuatro o cinco líneas a las que llama poemas y en las que rara vez le parece necesario verter emoción!

Leamos ahora el poema (Arte poética II):

Escribe lo que quieras.

Di lo que se te antoje.

De todas formas

vas a ser condenado.

—106→

¿Puede llamarse esto poema? ¿No merece, en verdad, «condenación», quien lo ha escrito?

Consideremos ahora «La lluvia», p. 58:

La
lluvia
en
cierto
modo
es
la
serenidad

la
suficiencia
disciplinado
orgullo
buen
carácter
contención
y otras veces DESMESURA

Aparte de la distribución de las palabras, una debajo de otra, y de la ausencia de puntuación, ¿qué tiene esta «reflexión» sobre la lluvia que la distinga de una banalidad meramente «intelectual»?

En este «poema» no hay visión, color, sabor ni tacto de la lluvia. No hay, en suma, poesía sobre la lluvia. Tanto vale decir en una sola frase de franca, paladina prosa, que a veces la lluvia es mansa y comedida y otras torrencial. El «concepto» encerrado en los límites de este supuesto poema no salva la ausencia de emoción a despacho del artificio gráfico con que aspira a diferenciarse del lenguaje prosaico más banal.

Los «límites» en que se encalaboza la musa de Pacheco se hacen aún más asfixiantes en el libro último *Irás y no volverás*.

Leamos el poema titulado «Definición»:

LA LUZ: la piel del mundo

El título y esta línea forman todo el poema: es todo lo que la inspiración del poeta pudo poner en la p. 77.

Abundan en este libro poemas de dos, de tres, de cuatro, de cinco, de seis líneas. En un volumen de 149 páginas en que menos de 115 están impresas con poemas, se diría que esas composiciones breves sirven de relleno. Dicho de otro modo: el poeta tiene unas cuantas composiciones en que hay, en rigor, verdadera composición. Estas apenas podrían formar un cuadernillo. Como es preciso «producir», publicar libros, pues entonces se recurre a los socorridos «poemas» de pocas líneas, de versos partidos, a veces, para dar más cuerpo al poema. Sirva de ejemplo la composición titulada «Spanish Bay» (Vancouver):

—107→

Afuera cae la lluvia que pretende

adueñarse del mundo
comenzando
por este pobre mar
muerto de frío

Las cinco líneas de este poema de cinco «versos» de extensión, en rigor no son más que tres endecasílabos. Partiéndolos, el poeta logra una «obra» más larga:

Afuera cae la nieve que pretende
adueñarse del mundo comenzando
por este pobre mar muerto de frío

El poeta se ha *limitado*. El pensamiento expreso podría ser el comienzo de un poema o, si se quiere, de una más rica descripción del mundo. ¿No nos dice su arte poética que tenemos una sola cosa que describir que es el mundo?

Consideremos ahora algunas de las «Observaciones», título hecho famoso por T. S. Eliot. Leamos «Balance»:

En aquel año escribí diez poemas
diez *diferentes formas de fracaso*

Y, ahora, «Augurio»:

Dentro de poco tiempo
estos poemas
sonarán más ridículos que ahora

Como no hay fijador en el mercado
se irán desvaneciendo mis palabras
-*snapshots* instantáneas mal tomadas

¿Por qué Pacheco «no toma bien» sus *snapshots*? ¿Por qué emplea films tan minúsculos cuyo contenido no se salva por artificios ineficaces tales como ausencia de puntuación o la distribución arbitraria de las palabras?

Por otra parte, si estos poemas le parecen ridículos ahora, ¿por qué los publica en libros haciendo posible el que parezcan aún más ridículos mañana?

Veamos ahora cómo Pacheco trivializa sus experiencias más entrañables, tales como la del amor realizado, no sólo usando palabras inglesas —108→ como esa *snapshots* seguida de su traducción en «instantáneas», sino con alusiones a revistas extranjeras.

Copiemos un poema que lleva el título que Mallarmé puso a una de sus poesías más famosas: «Aparición»:

Cuando abriste la puerta
me deslumbró tu desnudez
Y hablan de las estrellas de cine
de las muchachas de *Playboy*

(p. 86).

¿No parece esto una jactancia de adolescentes más o menos salaz relatando a sus amigos una aventurilla sexual? El poema casi, casi incurre en lo chocarrero. Hasta nos parece que el poeta no se dirige a la amada cuya desnudez lo deslumbró, sino a un grupillo de *cuates* ante quienes exalta un *cuero* muy superior a los que fotografía el cine o la revista *Playboy*. Una de

dos: o se refiere el poeta a una aventura sin más o a una honda experiencia amorosa. Si es lo último el tema de su composición, ¡qué poco favor hace a su Beatrice!

Entre las «Observaciones» se lee el poema titulado: «El poeta declara su anonimato» («El autor») Leámoslo:

Mis poemas no conquistan un público
Mis libros congestionan las bodegas
Nada se puede contra el *Kamasutra*
ni *Derrota mundial*
ni el *Reader's Digest*

(p. 108).

Lo que el poeta dice no es verdad: lejos de ser anónimos es él hoy famoso poeta, ganador de premios, con sitio de honor en antologías y objeto de homenajes de reputados críticos, amén de miembro de un celebrado «cuadrilátero» poético.

Claro que si en sus libros aún futuros siguen proliferando, hasta dominar en número, poemas como los arriba transcritos, no será difícil que el público prefiera el *Reader's Digest* a sus obras. Esta revista suele tener artículos de interés, y sus trivialidades para *low-brows* no pueden escandalizar más que las del poeta de «Aparición», cuya amada desnuda supera en atractivos a las muchachas de *Playboy*.

Para tener más de cien páginas *Irás y no volverás* necesita el relleno de las comentadas «Observaciones» y de poemitas como este:

«Apocalipsis por televisión»
Trompetas del fin del mundo
—109→
interrumpidas

para dar paso a un comercial

¿Es eso poesía? ¿Valía la pena utilizar el papel de la p. 89 para imprimir esas tres líneas que ni siquiera tienen melodía?

Mucho se ha insistido aquí sobre la brevedad de tantas composiciones de Pacheco. Debe entenderse bien: la brevedad en sí no es lo que objetamos sino la trivialidad o la banalidad. En Tablada hay poemas brevísimos como «El bambú», «La araña», «Sandía», etc., donde los pocos versos dicen mucho, y lo que dicen, es poético. Recuérdese el haikú francés de la Primera Guerra Mundial:

*Mes amis sont morts;
je m'en suis fait d'autres.
Pardon.*

Aquí hay sentido y emoción. Y nuestro viejo Bécquer, en su rima famosa, ¿no ha sabido poner fervor y poesía con sólo decir que cree en Dios porque ha visto a su amada?

El poeta

Cuando José Emilio Pacheco se decide a *componer* poemas, no ya a emitir lacónicamente una reflexión; cuando se decide a dejar fluir sobre el papel los versos; versos que suenan como versos, entonces sí, advertimos que es poeta.

Consideremos el primer poema de *Irás y no volverás*. Se titula: «Idilio», y evoca la contemplación de un paisaje que debe situarse en los Estados Unidos. Acompaña a Pacheco una mujer. Y esta mujer es más que simple compañía como vamos a ver:

Con aire de fatiga entraba el mar
en el desfiladero
El viento helado
dispersaba la nieve de las montañas
Y tú
parecías un poco de primavera
anticipo
de la vida bullente bajo los hielos
calor
para la tierra muerta
cauterio
—110→
de su corteza ensangrentada
Me enseñaste los nombres de las aves
la edad
de los pinos inconsolables
la hora
en que suben y bajan las mareas

Esto es lenguaje poético. Se siente en él la melodía de las palabras que, en los tres primeros versos, se ciñen el endecasílabo y que en los cuatro siguientes, crean un ritmo de resonancia afín a la del metro inicial.

Adviértase cuán bellamente la mujer acompañante, parecida a «un poco de primavera», se convierte, en centro del paisaje invernal del mar, desfiladero y vientos fríos: ella es anticipo de la vida hoy sepultada por los hielos, calor de la tierra muerta y -la expresión es feliz-:

cauterio
de su corteza ensangrentada

La presencia de la mujer primaveral casi, casi produce un deshielo. Siente el poeta contemplador una emoción profunda. Se le borran las penas. Se le

cura su nostalgia de México. Se le olvidan las luchas y miserias de los hombres:

En la diafanidad de la mañana
se borraban las penas
la nostalgia
del extranjero
el rumor
de guerras y desastres

Es tal la emoción que va embargando al viajero, que el mundo adquiere para él una belleza, una dulzura paradisíaca:

El mundo
volvía a ser un jardín
que repoblaban
los primeros fantasmas
una página en blanco
una vasija
en donde sólo cupo
aquel instante.

—111→

Y ya más que ocupar el centro de un paisaje, la mujer será el centro mismo de un Cosmos de prodigiosa paz y de armonía:

El mar latía
En tus ojos
se anulaban los siglos
la miseria
que llamamos historia
el horror
que agazapa su insidia en el futuro
Y el viento
era otra vez la libertad
que el hombre

ha intentado apresarse en sus banderas

¡Cuánto más delicada es esta actitud de nuestro poeta ante esta otra mujer en cuyos ojos se anulan los siglos, los horrores del mundo y el terror del futuro imprevisible, que ante aquella musa cuya desnudez le inspiró comparaciones con estrellas de cine y muchachas de *Playboy*!

En este poema se nos muestra Pacheco en su plenitud de hombre sensitivo ante la belleza del mundo y de la mujer. Y, además, se nos revela como el fino espíritu a quien tortura la crueldad del hombre y a quien exaltan ideales nobles:

Y el viento
era otra vez la libertad...

El tema del goce estético ante la naturaleza, ante un paisaje espiritualizado por la presencia de una mujer hermosa y la diafanidad de la mañana, se combina con el de la preocupación por los destinos humanos. En su éxtasis, el poeta asiste a una repriminización del Universo. Y el viento, fuerza cósmica, se le aparece como la invisible «idea» de una entrañable aspiración humana.

En los últimos siete versos se nos relata el doloroso fin del éxtasis. ¿Qué ocurre?

1) La Naturaleza pierde súbitamente su pureza al contaminarse de lo morbosamente humano; 2) Intervienen «los guardias», sayones de siniestros poderes -poderes infernales- que han destruido el Paraíso, esto es, el mundo físico y moral:

—112→

Como un tañido funerario entró

hasta el bosque un olor de muerte
Las aguas
se mancharon de todo y de veneno
Y los guardias
llegaron a ahuyentarnos
porque sin darnos cuenta pisábamos
el terreno prohibido
de la fábrica atroz
en que elaboran
defoliador y gas paralizante.

La última parte del poema carece del encanto poético de las anteriores. La protesta contra las fuerzas demoníacas, al incorporarse de súbito al poema, es como un flechazo brutal que suspende el arrebatado del vuelo lírico. Pero este «Idilio» es una *composición*; es un poema con un tema desarrollado, con una melodía a él adecuada y con una emoción que ha como galvanizado las palabras.

* * *

En el segundo poema, «*The dream is over*», aunque más ambicioso que los comentados en un comienzo, y de un tema al que se le da desarrollo en tres partes, la preocupación social, digamos, del poeta, domina en forma tal que ahoga la expresión lírica. El poeta se encuentra ante otro paisaje. Es el del lago Erie al que llama

«el más bien muerto de los mares muertos»

Está el poeta acompañado, como en «Idilio», de una mujer:

No había nadie
sino tú y yo en el mundo esa noche de julio.

Pero esta mujer no desempeña ningún papel importante: acaso le quite la soledad sin darle compañía. La poesía fracasa. El poeta mismo lo dice:

Ya no hay nada que pueda alimentarte poesía
Muérete de ti misma
o por favor
ya cállate

—113→

El primero de los «Tres poemas canadienses» consiste en una descripción brevísima del Estrecho de Georgia seguida de una meditación sobre los Aztecas. El segundo -«*The New English Bible*»-, nos cuenta una lectura de pasajes de la Biblia al final de una experiencia erótica más o menos fracasada. El tercero es un adiós al Canadá. El segundo supera a los demás.

Ahora bien: de las treinta líneas que componen este segundo poema, trece pertenecen a la versión inglesa de la Biblia y dos, en español, también han sido arrancadas del mismo texto: del *Cantar de los cantares*.

El inconveniente del poema es obvio: para gozar de su lectura es menester que uno sepa tan bien el español como el inglés. No obstante, es una *composición* de pensamiento cabalmente desarrollado.

En una pieza del hotel barato, tras el acto carnal que ha terminado.

furtiva y un poco tristemente

el amante de una noche abre la Biblia inglesa y lee párrafos pesimistas que describen la vacuidad de la vida:

Emptiness, emptiness, says the Speaker.

Emptiness, emptiness, all is empty.

Somos seres transitorios -lee- una sombra son en el mundo nuestros días.
Pero después, transcribe, siempre en inglés, el elogio de la maravillosa amada:

How beautiful you are, my dearest, how beautiful.

The curves of your thighs are like jewels...

Y el poeta medita:

En pleno Apocalipsis aún resuena
el eco de un deseo tan hondo
Como para sobrevivir miles de años.

Porque el amor -el verdadero amor- no el tristemente probado en el cuarto del hotel barato, triunfa de la tristeza de la vida y hace olvidar al hombre su infortunio.

* * *

—114→

Entre los poemas originales (me refiero a los no traducidos) y mejor elaborados de *Irás y no volverás*, figuran tres dignos de especial mención: «Moralidades legendarias» -de tema romano aunque tal vez de intención satírica muy actual-; «José Luis Cuevas hace un autorretrato», y «Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos Quinto».

«Moralidades legendarias» es sátira de la abyección de los patricios del Imperio Romano, acaso inspirada en Juvenal. El poema tiene lo que podría llamarse un clima de época logrado merced a oportunas alusiones a imperiales desmanes en antiguas provincias que hoy son naciones autónomas, y gracias a la breve pero vívida descripción de una orgía.

La descripción termina de este modo:

Termina la función. Entran los siervos
a llevarse los restos del convite
Y entonces los patricios se arrebujan
en sus mantos de Chipre
Con el fuego del goce en los ojillos
como el de un gladiador que hunde el tridente
enumeran felices los abortos
de Clodia la toscana
la impotencia de Livio
los avances
del cáncer de Vitelio
Afirman que es cornudo el viejo Claudio
y sentencian a Flavio por corriente
un esclavo liberto un arribista

Todo es hábil en estos endecasílabos y heptasílabos bien ritmados. El ritmo no se rompe un sólo instante. Versos como ese que describe el fuego del goce maldiciente en los ojillos crueles, goce de gladiador que hunde el tridente en su adversario -hombre o fiera- tienen vívida graficidad.

Un lamentable anticlímax se produce, sin embargo, en los últimos seis versos -o tercera parte- del poema. Hay al final de ellos una crudeza innecesaria. El poeta hubiese podido expresar la misma idea aunque de modo diferente.

El poema sobre Cuevas es un experimento literario para interpretar una personalidad y un arte complejos. Hace Pacheco monologar a Cuevas, el cual, al autorretratarse, se ve a sí propio como un momento de la humanidad.

En otro monólogo consiste el poema sobre Fray Antonio de Guevara, confesor de Carlos V. Aquí el lenguaje es noble y elevado y no cae, como en la sátira contra los patricios romanos, en la crudeza anotada.

En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* nuestro poeta dedica la cuarta parte del libro un «bestiario» y escribe sobre cangrejos, murciélagos, monos, peces, etc. En su último poemario vuelve al «estudio» de animales; la babosa, el pavo real, el búho, el sapo, el gorrión, el gato.

La babosa en «Fisiología de la babosa», le inspira la composición más extensa pero no la mejor.

Acaso en el poema sobre el gorrión logre Pacheco uno de sus aciertos en el poema breve. El poemita es, en rigor, un madrigal, no un «retrato» o «estudio» del pájaro:

Baja a las soledades del jardín
y de pronto lo espanta tu mirada
Y alza el vuelo sin fin
Alza su libertad amenazada

El poemita nos recuerda lejanamente el soneto clásico del ave que vuelve a la prisión de que ha huido porque su dueña llora, aunque el gorrión de Pacheco opte por la libertad.

* * *

¿Influencias? Acaso la de Octavio Paz sea la más fácilmente detectable por lo menos en ciertos aspectos. En especial, el Octavio Paz de *Salamandra*, el de composiciones breves.

En *Irás y no volverás* el lector cree percibir esa influencia, no sólo en pormenores formales sino hasta en el título de un poema y en la calidad tonal de la expresión en más de una página. Paz, en *Salamandra* publica un «Garabato»; bajo el mismo título, Pacheco, en *Irás y no volverás* nos ofrece una «reflexión» sobre vivir y escribir.

¿Por qué un poeta tan exquisito, tan refinado como José Emilio Pacheco no da de sí poesía de verdad, algo que es esperable de su talento?

En *Los elementos de la noche* (1963) y en *El reposo del fuego* (1966), la poesía de Pacheco se nos ofrecía arropada en una versificación espléndida. El poeta escribía en un castellano elevado, en nobles versos o refinada prosa poética. Escribía, digo, en castellano de muy moderno cuño y sin alardes poliglóticos y sin «adornar sus poemas» —116→ -valga la expresión- con multitud de epígrafes, títulos exóticos y palabras extranjeras. En *El reposo del fuego* hay sólo tres epígrafes: Job, Mallarmé, Lowell. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, el número de epígrafes sube a veintiuno. En su último libro hay dieciséis, amén de títulos en inglés, en francés.

Además de la proliferación de epígrafes y «extranjerismos», se advierte en los últimos dos poemarios una considerable pérdida de melodía verbal, una mayor tendencia a lo discursivo en menoscabo de lo intuitivo. Las páginas del último poemario, por otra parte con el incremento de ingredientes adventicios, exhiben mayor blancura que nunca y lo que en el libro puede considerarse como «relleno» se torna más y más aforístico.

¿Adolece Pacheco del mismo prurito de modernidad que hoy infecta un área considerable de la narrativa continental en el frenesí del *boom*? Por prurito de modernidad debe entenderse aquí, además de lo evidente, el ansia de originalidad, la afectación de universalismo y el afán de impresionar al lector con una suerte de erudición esotérica como, por ejemplo, la poesía y el pensamiento oriental, o de un cosmopolitismo que se manifiesta en la pululación de frases, palabras, citas, títulos en idiomas extranjeros.

Se diría que el viejo Ezra Pound de *The Pisan Cantos* y el T. S. Eliot más «erudito» fuesen para Pacheco arquetipos. Acaso en su afán de asemejarseles nuestro poeta desvirtúe su espontaneidad y vocación más entrañables.

El prosaísmo y su extremada consecuencia -la trivialidad- que se han señalado en poemas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* e *Irás y no volverás* parecen obedecer a los motivos apuntados.

En efecto, antes de dejarse seducir por formas exóticas de poetización, Pacheco se sentía al parecer a gusto manejando un lenguaje rítmico, musical, elevado; en suma, poético. Más tarde, el prurito de un cambio expresivo -acaso el *understatement* de poetas ingleses y angloamericanos, por un lado, y del laconismo de progenie oriental, por otro, han privado a su expresión de melodía. Su poesía se ha como vaciado de fervor melódico; sus versos apenas aspiran a ser como los de *El reposo del fuego*, versos, salvo el hecho de colocarse unos debajo de otros en tradicional paralelismo. No obstante, lo que resulta menos plausible, es su actual renuncia, advertida en la mayoría de sus poemas, a *componer*.

Dámaso Alonso ha mostrado, nada menos que en Antonio Machado, algo semejante, estableciendo un contraste entre el poeta de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) y *Campos de Castilla* (1912) y el de *Nuevas canciones* (1924). En este último libro halla Alonso «algunos —117→ poemas que recuerdan los de *Campos de Castilla*, otros que, con apenas breves destellos de sentimiento, meten al campo andaluz en una rígida cartonería mitológica, y, en fin, estos poemas minúsculos, definidores, dogmáticos, condensación de turbias intuiciones puramente cerebrales, alejados de la experiencia viva»⁹⁶.

Salvando la debida distancia, podría decirse que lo que es de lamentar en la última obra de Pacheco son los ya comentados «poemas minúsculos, definidores, dogmáticos».

Queda por hacer otro reparo a nuestro poeta: la confusión de lo poético con la desnuda protesta contra el imperialismo, la guerra de Vietnam u otras cosas parejamente injustas. Nada menos «poético» en un lírico de verdad como el

poema irónico titulado «Ya todos saben para quién trabajan», en que el autor se queja de traducir un artículo de *Squire*, sobre una hoja de papel de Kimberly-Clark Corp.; de corregir con un bolígrafo Esterbrook; y de consumir productos de Carnation, General Foods, Heinz, etc. (Ver *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 30). ¡Qué diferencia entre este «poema» y «La enredadera», por ejemplo, de *Los elementos de la noche* y casi todo lo que canta en *El reposo del fuego*!

En su denuncia de la guerra de Vietnam, nuestro poeta escribe:

Dijeron que iban a defender el mundo occidental
y que la revolución no pasaría
Hoy sus huesos blanquean los arrozales
y entre el fango otoñal se ven los brillos
de sus latas y plásticos indestructibles.

(*Irás...* p. 94).

Esta «reflexión» sobre los resultados obtenidos por la falsa cruzada en el Asia, no sólo carece de poesía, melodía, ingenio y originalidad, sino que hasta resulta injusta: el ataque del poeta debió de concentrarse sobre los verdaderos culpables de la guerra. Y él no obstante confunde a los culpables con las víctimas, pobre carne de cañón, juventud veintenaria que fue inmolada en flor y cuyos huesos blanquean en los arrozales.

Conclusión

En el comienzo de este breve estudio me propuse interpretar un consejo de Octavio Paz a José Emilio Pacheco. Recordémoslo: nuestro poeta debe romper sus límites.

Si el desarrollo ofrecido de la opinión de Paz ha ayudado a explicar la razón de algunas notas negativas de la poesía de Pacheco, cabe ahora resumir lo dicho e insinuado reformulando el consejo del gran poeta en términos propios: Pacheco no debe buscar «modernidad» ni «originalidad» en lo adventicio. No debe ahogar su lenguaje poético en afanes de laconismo aforístico y de un «cosmopolitismo» no bien entendido.

Lo original, lo verdaderamente original ha de hallarlo el poeta dentro de sí, escuchando a su propio corazón, ateniéndose a su íntimo ritmo y a los dictados de la experiencia viva. Debería, en suma, obedecer el imperativo de Píndaro: «Llega a ser el que eres».

Acaso de este modo, José Emilio Pacheco logre «romper sus límites».

(Revista *Hispanamérica* Año V, N° 15, 1975).

—[119-120]→ —121→

△▽

Otra vez sobre José Emilio Pacheco

Las polémicas no convencen a nadie. Los polemistas suelen ejercer su actividad en virtud de una constitución anímica generalmente inmune a todas las razones diversas de su manera de pensar.

Si me decido a contestar a Gabriel Zaid, el cual, en defensa de José Emilio Pacheco, polemiza conmigo con motivo de un artículo que publiqué en *Hispanamérica* sobre el citado escritor mexicano, es porque juzgo necesario formular juicios silenciados por la mayoría de los críticos. No se quiere decir la verdad. En las tertulias de escritores y de críticos, en los congresos de literatura, se expresan sí, opiniones sinceras. Pero no por escrito. Muchas son las revistas que se niegan a publicar una reseña desfavorable sobre un libro mediocre. Estamos en la época del *boom* del bombo, esto es, del autobombo, del bombo recíproco y del bombo organizado por «mafias» estratégicamente situadas en dos continentes⁹⁷.

En el comienzo del artículo afirma Gabriel Zaid que, según Octavio Paz, hasta 1966, la poesía de José Emilio Pacheco era tan perfecta «que tenía el peligro de estancarse en su perfección». Esto debe ser rectificado, porque Octavio Paz no atribuye ninguna perfección, con o sin peligro, al autor de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

A renglón seguido, Gabriel Zaid defiende el poema titulado *Dichterliebe*, poema que le parece excelente. Leámoslo:

La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento
Baudelaire lo atestigua: Ovidio aprobaría
—122→
afirmaciones como esta,
la cual por otra parte garantiza
la supervivencia amenazada de un género
que nadie lee pero que al parecer
todos detestan, como una enfermedad
de la conciencia, un rezago
de tiempos anteriores a los nuestros,
cuando la ciencia suele disfrutar
del monopolio entero de la magia.

Según Zaid yo no he entendido *Dichterliebe*, no he captado su belleza, su originalidad. Para dar una idea de cómo Zaid ejerce su defensa, cito estos argumentos:

«Los encabezamientos son difíciles y perfectos. Por ejemplo: *Ovidio aprobaría afirmaciones como esta* sería, en efecto, prosa discursiva. No sería demasiado violento (en prosa) leer *Ovidua probaría*. Pero en el poema, la pausa que introduce al encabalgamiento alarga la *í*, elimina la sinéresis de *ía-a*, limpia la pronunciación de las sílabas y establece un suspenso interesante y oportuno en el que coinciden la pausa musical y la pausa del pensamiento». No vale la pena de seguir transcribiendo esta jerigonza. La cita nos sirve como muestra.

Ahora bien, como *Dichterliebe* figura entre los menos malos de los poemas de la última cosecha de Pacheco, lo mejor es olvidarse de él y recordar otros, algunos de los cuales motivaron mi decepcionado artículo sobre el conocido autor mexicano. Que el lector vea por qué me pareció necesario romper un silencio cómplice respecto a un pseudo arte tan alabado por incondicionales panegiristas.

Veamos cómo reacciona José Emilio Pacheco ante uno de los espectáculos más sugestivos que nos ofrece la naturaleza. Me refiero a la lluvia, la lluvia tan deliciosamente cantada por aquellos sencillos, melódicos versos de *Romances sans paroles*:

*O bruit doux de la pluie
par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie
o le chant de la pluie!*

Pacheco, con un tono entre dogmático y solemne, no canta, ¡claro está!, a la lluvia, sino que «reflexiona» sobre ella y nos presenta este «hallazgo» de palabritas encimadas más o menos caprichosamente:

—123→

La
lluvia
en
cierto
modo
es
la
serenidad
la
suficiencia
disciplinado
orgullo
buen
carácter
contención

y otras veces DESMESURA.

¿Es esto poesía? ¿Puede concebirse algo más tonto con mayores pretensiones? El lector dirá. Gabriel Zaid no parece haberse atrevido a defender esta futesa ejemplar de su colega.

¿De dónde saco yo (el que escribe estas líneas) se pregunta Gabriel Zaid, que Pacheco no sabe alemán? Pues lo saco de una confesión del mismo Pacheco, el cual, aunque utiliza títulos alemanes, nos dice en un poema - llamémoslo así- que, en alemán, se titula «*Goethe: Gedichte*». (No crea el lector que lo transcrito abajo es un invento de la mala fe de una crítica enconadamente detractora: el «poema» de Pacheco dice exactamente lo que el incrédulo lector pasa a leer).

Orbes
de
música
verbal/
silenciados
por
mi
ignorancia
del
idioma.

Increíble, ¿verdad? ¿Vale la pena de publicar libros en que la mayoría de los «versos» sean como los inspirados por la lluvia y las obras de Goethe? En mi artículo también he citado otra gema lírica titulada «Apocalipsis por televisión»:

—124→

Trompetas del fin del mundo

interrumpidas
para dar paso a un comercial.

Gabriel Zaid no defiende estos poemas ni otro «hallazgo» que he señalado en mi artículo como ejemplo de la nueva etapa de Pacheco. Leamos, pues, otro poema, si vale la expresión, en que en forma de queja melancólica o de amarga autocrítica, José Emilio Pacheco hace este «Balance».

En aquel año escribí diez poemas
Diez diferentes formas de fracaso.

¡Si los diez poemas fueron como este, con razón el «balance» de Pacheco resulta tan descorazonador!

Otra increíble *trouvaille* de la lírica de Pacheco debe ser aquí exhibida para que en esta polémica en torno al poeta mexicano, los propios versos de él se yergan como argumentos irrefutables. La joya poética de marras lleva el imponente título de «Arte poética III». Gocémosla:

Escribe lo que quieras.
Di lo que se te antoje.
De todas formas
vas a ser condenado.

«Arte poética I» tiene una solemnidad de tono, una suficiencia que se paraliza en lacónico aspaviento:

Tenemos una sola cosa que describir:

este mundo.

¡Imagínense ustedes la lírica de Pacheco tratando de describir no sólo este mundo sino el otro!

La defensa en que consiste el artículo de Gabriel Zaid sobre «El problema de la poesía que sí entiende» resulta floja no ya por lo que dice respecto al único poema de Pacheco que comenta sino por no decir una palabra sobre las otras joyas aquí exhibidas. He dejado para el final, a propósito, uno de los mayores «logros» de la poesía última de Pacheco: el que se titula «Aparición» (¡Manes de Mallarmé!).

¿Por qué he dejado para el final la «Aparición» de Pacheco? Pues para mostrarla junto a otra *aparición*, esta de Gabriel Zaid. Así concluirán estas notas con un doble broche de oro.

—125→

Ambos poetas amigos, integrantes del «cuadrilátero de la nueva poesía mexicana», se inspiran en mujeres desnudas y ambos coinciden en referirse en sus respectivas «apariciones», a la revista pornográfica *Playboy*. Leamos uno y otro canto:

El de Pacheco:

Cuando abriste la puerta
me deslumbró tu desnudez.
Y hablan de las estrellas de cine
de las muchachas de *Playboy*.

El de Zaid:

Desenfadada y libre, cruza
la súbita claridad de tu cuerpo.
¿No decía Scheler que el pudor, etc.?
Pero un pedo insólito
arruina el mundo del *Playboy*.
Te deja, ahora sí, desnuda.

¿Cuál de las dos «apariciones» le gusta más al lector? La de Gabriel Zaid se titula «Realidad subversiva». Conforme al esnobismo «cosmopolita» observable en el llamado *Cuadrilátero*, debería llevar un subtítulo inglés, muy a propósito: *The flatulent Nude...*⁹⁸.

Me pareció necesario, repito, expresar una opinión sincera y decir la verdad en medio de un silencio que he llamado cómplice respecto a obras menos que mediocres, las cuales, sin embargo, suscitan una aprobación incondicional de quienes carecen de sentido estético o ejercen la crítica con lamentable insinceridad.

Tocante a la «realidad subversiva» de Zaid, no digamos nada. Ella lo dice todo.

(Nota a la polémica sobre José Emilio Pacheco)

HACIA UNA CRÍTICA MÁS SINCERA

Hispanamérica merece el parabién de cuantos creen que la crítica no debe ser tan sólo una serie de panegíricos consagrados a amigos, correligionarios o escritores que por una u otra razón gozan de un prestigio —126→ más o menos justificado. *Hispanamérica* ha dado cabida en sus páginas a una discusión acerca de unos poemitas de José Emilio Pacheco y ha publicado imparcialmente opiniones opuestas acerca de este autor.

Ojalá sirva la revista de ejemplo. La insinceridad de la crítica al uso, aún en el hispanismo que se ejerce en los Estados Unidos, lejos de las camarillas literarias, es deplorable. Se impone una reacción.

Hace unos quince años que una revista importante me envió un libro de poemas. La revista quería que yo reseñara el libro. Este traía opiniones muy elogiosas de los críticos más reputados. Dos de estos críticos eran, además, poetas. Lo asombroso es que el libro que elogiaban era obra de un poetastro, pero de un poetastro de verdad, de jerarquía tan excelsa que desafiaba toda ponderación. El Sr. X, hombre de mucho éxito en empresas no poéticas, empleaba sus ocios seguro de obedecer una vocación auténtica: la poesía.

Dos de los críticos pertenecientes a dos generaciones distintas y sin duda, los más famosos de una y otra, mostraban el mayor entusiasmo. Ambos afirmaban que el Sr. X, hombre de fortuna, vacaba al quehacer poético sus escasas horas libres y aportaba a la lírica coetánea algunos de sus logros más exquisitos. Yo escribí mi reseña tras leer varias veces al Sr. X y a sus dos encomiadores más reputados y elocuentes. «No puedo explicarme -dije- cómo dos críticos de refinada cultura y al mismo tiempo finos poetas puedan afirmar que los que el Sr. X llama versos sean no sólo versos sino versos de alta calidad poética». Y di muchos ejemplos, como hice recientemente en *Hispanamérica*. Los ejemplos me daban la razón y la revista decidió no publicar mi reseña ni ninguna otra reseña: comprendió que el Sr. X no merecía tal honor.

Podría contar otros muchos casos como este para ilustrar cabalmente la insinceridad de la crítica al uso, aún en los críticos de mayor predicamento. Baste, sin embargo, el caso más reciente. No hace mucho que una revista hispánica importante rechazó un bien documentado estudio porque en él, de pasada, se hacía un comentario respetuoso pero no favorable acerca de opiniones críticas de un novelista hoy muy famoso. La revista, alarmada, devolvió el trabajo: no quería «comprometerse...».

Lo curioso es que en corrillos de escritores y críticos se suele oír lo que realmente se piensa acerca de esta u otra obra de este o aquel célebre poeta o novelista. Pero, he dicho: *oír*. Nunca se lee en letra impresa lo que en rigor opina Fulano sobre Mengano.

Hispanamérica, pues, merece el parabién de quienes postulan una sobornable honradez intelectual en una época como esta de oscuras teorías y de gran desconcierto artístico en que resulta fácil hacer pasar gato por liebre sin que nadie se atreva a denunciar la superchería.

—127→

Confieso que no tuve yo ningún placer en mostrar lo mala que me parece la poesía última de José Emilio Pacheco, escritor muy encomiado casi automáticamente por la crítica al uso. Nada tengo yo contra José Emilio Pacheco: al contrario. Lo conocí en México y me pareció muy afable, simpático y excelente persona. La cuestión no es con Pacheco ni conmigo sino con ciertos *poemas* de Pacheco. Esto no parece entender el Sr. Gabriel Zaid, el cual insiste en afirmar que Pacheco sabe alemán cuando lo que se arguye es que los poemitas con título alemán de Pacheco no son poesía. He aquí lo importante y no el hecho de que Pacheco sea bilingüe o trilingüe. Nada tampoco tengo yo contra Zaid, a quien no conozco personalmente pero de quien me dicen cosas muy favorables. Estoy seguro de que cuando Zaid no está enojado es capaz de acertados juicios. Es más: aunque como poeta no sea nada extraordinario, como prosista es correcto.

Las líneas que preceden no son continuación de mi «polémica» con Gabriel Zaid. El lector deseoso de saber si los «poemas» de Pacheco por mí comentados son o no son malos, no necesita leer mis comentarios, ni la defensa de Zaid: el lector debe leer los «poemas» motivo de discusión y esto basta y sobra. En ellos la ausencia de todo valor poético es tan obvia para un criterio literario más o menos cultivado como para la vista el fognazo de una pistola o para el olfato una carroña en el último grado de putrefacción.

¿Es aquí pertinente agregar algo más? Tal vez no. Pero quiero dejar constancia de que mis reparos no van contra la obra de Pacheco -narrador de talento indiscutible- sino que se circunscriben a lo que he llamado su «poesía última».

H. R. A.

- III -

△▽

Gallegos, Borges, Güiraldes, Martín Luis Guzmán, Manuel Gálvez, Lucio V. Mansilla

—[130]→ —131→

△▽

Doña Barbara y Don Segundo *...il romanzo di Rómulo Gallegos, oltre ad aprirci l'anima profonda di un mondo tanto lontano e semiignorato nella sua entità spirituale, offre nuovi valori, fondamentali e decisivi anche per la nostra cultura.*

Giuseppe Bellini

Este trabajo debería versar no sólo sobre *Doña Bárbara y Don Segundo Sombra*, sino también sobre *La vorágine*, porque mi propósito es esclarecer por qué, especialmente estas tres novelas han sido blanco de duras e injustas críticas durante los últimos años. Pero por razones de espacio voy a referirme tan sólo a las obras de Gallegos y Güiraldes.

Muy encomiadas estas novelas en los primeros lustros de su ya prolongada gloria, de pronto comenzaron a simbolizar, ejemplarmente, las deficiencias de la narrativa hispanoamericana en una etapa que se creyó decisiva de su evolución, esto es, a poco más de cien años de cultivarse el género novelesco en la América hispánica.

El entusiasmo de un Baeza, de un Mañach, de un Marinello, de un Lugones, de un Valéry Larbaud respecto a *Doña Bárbara* y a *Don Segundo Sombra*, respectivamente, iba a parecer poco menos que infundado no muchas décadas después, para un sector importante de la crítica hispanoamericana, entusiasmado a su vez con obras posteriores a las de Gallegos y Güiraldes.

Hoy, quien lea a *Doña Bárbara* y a *Don Segundo Sombra* sin prevenciones y, sobre todo, exento de preferencias que llamaremos banderizas —132→ en lo que mira a la narrativa posterior, se maravilla del arte de aquellos maestros y comprende muy bien el entusiasmo con que hace ahora medio siglo, las dos novelas fueron evaluadas.

El clima afectivo

Gallegos y Güiraldes pertenecen a una generación de escritores que ven la luz entre 1880 y 1890. Gallegos nace en 1885 y Güiraldes, al año siguiente. Hacia 1915 ambos escritores están intelectualmente formados y han hecho sus primeras armas.

Gallegos ha publicado *Los aventureros* en 1913; Güiraldes da a luz en 1915, precisamente, un libro de poemas «*El cencerro de cristal*» y unas narraciones breves: *Cuentos de muerte y de sangre*. La formación de ambos escritores, pues, está casi completamente hecha hacia 1915, aunque ambos estén aún lejos de la culminación de su arte que, en el venezolano, se produce en 1929 y en el argentino, tres años antes: en 1926. Esto significa que ambos arriban a su plenitud en una década en que se está incubando una nueva literatura y en que ya se suscita un clima afectivo diferente, una «nueva sensibilidad» para emplear la bien conocida expresión de Ortega y Gasset. Esta nueva sensibilidad comienza a manifestarse en las letras y en las artes en forma ya generacional. Y, lo que es decisivo, el irracionalismo de nuevo cuño, el psicoanálisis y el materialismo histórico se combinan en forma muy compleja para establecer una actitud espiritual muy diversa de la que prevaleció en tiempos en que Gallegos y Güiraldes llegaban a la madurez de su pensamiento.

No es de extrañar que con el auge del irracionalismo, el descubrimiento de las teorías psico-analíticas, la aparición de una crítica sociológicamente orientada, cambiasen las valoraciones de obras que de pronto perderían *vigencia* y serían juzgadas no sólo como no actuales, como anticuadas, sino como ingenuas y primitivas. En efecto, una crítica deslumbrada por la novedad de una narrativa triunfante lustros después de *Doña Bárbara* y *Don Segundo*, no tardará en ver en estas obras dechados de primitivismo literario, un arte exento de verdadero refinamiento, muy inferior a un arte de narrar inspirado en otros modelos, con otras miras, con otras técnicas.

La idea del héroe en Gallegos y Güiraldes

Héroe para Gallegos y Güiraldes es quien encarna valores positivos, alguien que aspira a ser *dueño de sí* -expresión muy galleguiana -; —133→ — 134→ alguien que pugna por realizar un ideal de justicia como Santos Luzardo, o un ideal de hombría cabal, como Fabio Cáceres. Tanto el Luzardo de Gallegos como el paisanito de Güiraldes, son, en suma, héroes heroicos si se permite la expresión; son héroes que, además, triunfan porque los mueve, como vio Lugones en la obra de Güiraldes, una «seguridad de triunfo», una voluntad inflexible. Ambos héroes encarnan un tipo de hombre ennoblecido por una calidad normativa. Años después el ideal del héroe tal como lo concibieron aquellos maestros de la tercera década del siglo no suscitará el entusiasmo de los narradores. ¡Qué diferencia, en efecto, entre el héroe afirmativo y enérgico de Gallegos y el de Carpentier que, precisamente en la misma patria de vastos llanos y selvas, producto él casi enfermizo de la civilización mecanizada, tratando de hallar en la Naturaleza una cura de su desorientación y de su hastío, pierde los pasos y fracasa! ¡Y qué diferencia también entre el personaje de Güiraldes que emprende el largo viaje desde el desvalimiento *guacho* hacia el triunfo de la autarquía gaucha, y el triste Juan Preciado de Juan Rulfo que va al infernal Comala y allí muere de terror entre los fantasmas de un Paraíso en ruinas! ¡Y qué decir de ese compatriota de Don Segundo, el angustiado Castel de Ernesto Sábato, delirante, demente, tan perdido en su túnel y tan absolutamente incapaz de aquel *Sí* a la vida que sobre la llanura no lejana resonaba con la fuerza del soplo del pampero!



Rómulo Gallegos

[Página 133]

A la vitalidad afirmativa, vigorosa y triunfal de los personajes de Gallegos y Güiraldes, sucede el pesimismo, el desconcierto de los nuevos *héroes* como los ya citados y las tristes figuraciones humanas de *Hijo de Ladrón* y de *Hijo de Hombre*.

El escenario prestigioso

Los críticos de la narrativa reciente aclamarán como manifestación de mayoría de edad artística el que el escenario sea ahora la urbe moderna, no ya la selva, el llano o la pampa. ¡Al fin Buenos Aires, México, Río de Janeiro, Lima, van a tener su Balzac, su Joyce, su Dos Passos, su Sartre!

¡Qué superación representa este cambio de escenario, este abandonar los llanos, la selva, la cordillera, la pampa, los ríos, por las grandes ciudades creadas por el hombre, desentendiéndose de los paisajes, que son obras de Dios! Se diría que un sector de la crítica, no el menos ilustrado y elocuente, sintiera vergüenza del hecho de que la novela americana haya tenido por

setting los vastos ámbitos naturales, como si estos revelaran un subdesarrollo estético, una nota de provincialismo y una falta de verdadera cultura artística. Y, sin embargo, el escenario —135→ —136→ de la nueva narrativa -aún de la mejor- no es siempre la gran urbe de la República mexicana sino el triste mundo aldeano jalisciense en Rulfo; ni la Bogotá de Colombia, sino el Macondo humilde de García Márquez, o el misérrimo Itapé de Roa Bastos...



Doña Bárbara (Novela)

[Página 135]

La novelística de los Gallegos, los Güiraldes y sus coetáneos, tiene sí, un mérito, admitirá un crítico: el de ser un censo, una acumulación de datos geográficos, una descripción de usos y costumbres, un vasto documento etnológico, algo así, en suma, como un museo de historia natural⁹⁹. En ellos, la Naturaleza, la geografía, son todo: el hombre, nada¹⁰⁰.

A los personajes de la «novela geográfica», se los tragó la selva, como al héroe de Estasio Rivera; «se los tragó la mina, se los tragó el río» afirma un crítico que es también famoso narrador de historias en grandes y no grandes ciudades¹⁰¹.

Los mitos

La antropología moderna y el psicoanálisis han prestigiado los mitos, pero no los mitos arraigados en tierra americana, acaso porque estos, tal como ocurre respecto al escenario de la «novela geográfica», representen otra expresión del subdesarrollo cultural y artístico. Los mitos prestigiosos son los mitos universales, los utilizados por europeos. Poco vale cuánto pueda haber de mítico en el folklore venezolano o argentino. ¿Qué valor tiene, como mítico, por ejemplo, que en el viejo resero de la pampa revivan las virtudes míticas de los montoneros de la Independencia? Lo valioso, lo *sophisticated*, lo *desarrollado*, es el que la narrativa hispanoamericana se haga eco de mitos universales, de tradición milenaria.

Que el Juan Preciado de Rulfo, forzando un poco las cosas, resulte un nuevo Telémaco, aunque para ello sea menester que la Odisea se convierta en una Contra-Odisea; que la madre de Juan Preciado pueda aparecernos como su madre y amante a la vez -una Yocasta-Eurídice- es algo que debe enorgullecernos. Por otra parte, si Juan Preciado, según Carlos Fuentes, es un poco más que Telémaco, pues puede convertírsenos en Edipo-Orfeo y la misma Susana San Juan, amada de Pedro Páramo en una Electra al revés, mientras que don Pedro se nos transfigura en un Ulises de «piedra y barro», cabría continuar las metamorfosis: en efecto, el hermano de Juan Preciado, Abundio Martínez, no inspira a Carlos Fuentes ninguna transfiguración mítica. ¿Por qué Abundio, matador de su padre, no es también otro Edipo-Orestes?

Pues si Juan es Telémaco-Edipo-Orfeo, ¿por qué no será Abundio un mito doble a su vez, un Edipo y un Orestes al revés, parricida de un —137→ Ulises-Layo y, este don Pedro, por qué no será una *Clitemnestra al revés* ya que no puede ser un Ulises-Layo-Agamenón?¹⁰².

La América española pertenece a la Romania y por tanto no es ajena a una milenaria tradición occidental. Ahora bien: como para la metamorfosis de los personajes de Rulfo en figuras arquetípicas ha sido necesario un esfuerzo de imaginación merced al cual el hermético Rulfo resulta casi explícito en cosas en que es oscuro o, mejor, en cosas que no se propuso, tal vez nunca, dramatizar, surge la sospecha de que tales interpretaciones obedecen en el fondo al prurito de mostrar que nuestra narrativa ha dejado de ser *provinciana*. En efecto: ella se desentiende de mitos de fabricación casera -selvática, serrana, pampeana o fluvial- y resucita mitos de la cultura universal milenaria.

Lo irracional. Lo onírico

Comparada la ficción de Gallegos con la de narradores más recientes, destaca la racionalidad, la claridad, la transparencia y la rotundidad de la expresión del maestro venezolano. En virtud de estas cualidades estilísticas, nada desdeñables, los sucesos se relatan con nitidez, energía y plasticidad. El lector nunca necesita esforzarse para estar seguro acerca de quién es el personaje que habla o sobre quien se habla, cuándo, dónde y por qué sucede lo que sucede. El relato de Gallegos avanza con rapidez, precisión y límpida inteligibilidad.

En contraste con esta claridad, con este rigor intelectual, la ficción de autores hoy muy estimados resulta a menudo oscura, ambigua si no tenebrosa y hermética. Se le exige al lector un esfuerzo de colaboración tan intenso con el oscuro autor, que aquel si no se pierde en ambiguos laberintos de sentido, sufre una irritante fatiga. A veces el «mensaje» de una ficción apenas se hace vislumbrable tras docenas y docenas de páginas oscurísimas. «El lector tiene que llegar a este mensaje -escribe Manuel Durán comentando una obra ejemplarmente hermética- como las ratas en un laboratorio de psicología, recorriendo nerviosas y hambrientas sus pasadizos complicados hasta alcanzar el pedazo de queso, después de seguir un inmenso laberinto»¹⁰³.

Una pareja racionalidad, una semejante claridad campea en *Don Segundo Sombra* al compararlo con *Doña Bárbara*. El ritmo de la prosa es muy diferente,

así como el tono del narrador. Pero la claridad y la plasticidad son equiparables. Y es que los maestros de los años veinte estaban exentos de la influencia de signo irracionalista del psicoanálisis y del surrealismo. Tanto el mundo de los llanos como el de la pampa brillan a la luz de una racionalidad casi deslumbradora, al paso —138→ que el de los nuevos maestros suele preferir lo penumbroso u oscuro de las visiones oníricas.

Quien a su vez como lector o crítico prefiera esto último a lo otro, no podrá menos de subestimar lo claro, lo racional, lo fácilmente inteligible de un arte ejercido con los ojos bien despiertos en una lúcida vigilia creadora.

La técnica

La técnica de *Doña Bárbara* y *Don Segundo*, que responde a un ideal estético tan diverso de, por ejemplo, *Pedro Páramo* y *La casa verde*, parece ingenua, rudimentaria, primitiva, según el criterio de más de un crítico de hoy. Poco importa a los detractores de Gallegos que un filólogo de la jerarquía de Ulrich Leo, tras someter a *Doña Bárbara* a un minucioso análisis (porque «Gallegos» -dice Leo- «...es de los que merecen y exigen que cada sílaba suya se coloque en las balanzas de pesar oro»), califique de «arte consumado» el arte de esa novela y su técnica una técnica refinadísima¹⁰⁴.

Quienes desestiman la técnica de los viejos y sobrestiman la de los nuevos hasta el punto de juzgar primitiva la primera y totalmente *desarrollada* la segunda, no advierten que lo que desdeñan es *otra* técnica diferente justificada por lo que debe ser justificación de toda técnica literaria: su eficacia. Y esa eficacia ejemplar es la que ha probado Ulrich Leo en la de *Doña Bárbara*.

Tocante a caracterización, sucede algo parejo en lo que mira a un marcado prejuicio crítico. Cuando se comparan dos grandes obras de ambiente campesino publicadas una y otra a casi treinta años de distancia, -*Don Segundo Sombra* (1926) y *Pedro Páramo* (1955), y cuando estudiamos lo que cierto sector de la crítica opina sobre ambas, advertimos que la caracterización del viejo personaje epónimo de la primera es considerada nula, al paso que la del otro, también epónimo, nunca es puesta en cuestión. Se arguye, en efecto,

que *Don Segundo* no está caracterizado. No falta quien afirme que si no fuera por los elogios que en el capítulo X hace el ahijado, no sabríamos cómo es el padrino. En la espléndida obra de Rulfo, sin embargo, el cacique de Jalisco *actúa menos* que el resero argentino; tenemos rápidas vislumbres de él en su infancia y adolescencia; sabemos que en la madurez es «enorme»: este es el único adjetivo que físicamente lo describe en toda la novela; y, sin embargo, no se cuestiona su caracterización. Toda la obra es juzgada como magistral. Don Segundo, por el contrario, se nos revela, sucesivamente, primero a la luz indecisa del crepúsculo como fantasmalizado; luego, en la pulpería con toda su —139→ corporeidad nítidamente diseñada, hasta en pequeños detalles y, enseguida, en el enfrentamiento con el tape Burgos, asistimos a la exteriorización de su ánimo valiente y caballeresco. El viejo paisaje doma potros, cuenta cuentos que son, entre otras cosas, caracterización por el lenguaje; se enfrenta con un mandón prepotente a quien con fina ironía obliga a deponer el enojo; domina la agresividad de un pulpero borracho y temible, y, en fin, es una figura siempre actuante, dominadora, ya en la noche de espantos en el rancho de Don Sixto, ya en la pelea de Antenor con el forastero, ya interviniendo con suprema autoridad moral en la disputa de Fabio con el paisaje que trae la desconcertante noticia de la herencia.

No obstante, el viejo gaucho, para cierto sector de la crítica, no es un ser viviente. ¿Por qué no se dice lo mismo de ese Pedro Páramo, del que se oye hablar, sí, pero que habla muy poco; cuyos hechos se comentan pero a quien no vemos actuar más que en algunas teselas de ese mosaico narrativo, envuelto en la calígne de un diálogo de sombras?

¿Por qué no hacer *frases* más o menos ingeniosas (y arteramente injustas) con respecto a Rulfo, semejantes a la bien conocidas respecto a Güiraldes, y decir, por ejemplo, que los personajes de Rulfo no viven porque *ya están muertos* desde el comienzo mismo de la novela? ¿No se ha dicho que *Don Segundo* es más un fantasma que un hombre, aprovechando, con miope interpretación, el texto mismo de Güiraldes?

Otro reproche que suele hacerse a *Doña Bárbara* y *Don Segundo* es la utilización de lo costumbrista y lo folklórico. Tal reproche sería justo si en ambas novelas lo que es costumbrismo y folklorismo no estuviese *funcionalizado*, digamos, e integrado artísticamente en el mundo de la ficción. Las domas de potros en las dos obras no son nada postizo, sino *experiencias*, verdaderas pruebas a que se someten los personajes y que como tales pruebas tienen que ver con el desarrollo de los caracteres¹⁰⁵.

En *Doña Bárbara*, la superstición de «El familiar», las hechicerías de la mujerona: como en *Don Segundo* el encanto folklórico de cuentos con escenario en el Paraná o una Palestina pampeanizada, no son nada postizo o pegadizo: son sí, capítulos con que se potencia la dramaticidad del relato, elementos constitutivos del mundo de la ficción.

—140→

Conclusión

Han cambiado mucho las cosas desde la tercera década de nuestro siglo y esto requiere un reajuste de nuestra perspectiva crítica. Una preferencia de carácter estético suscitada por los tiempos mismos en que vivimos no debe cegarnos al logro de generaciones anteriores. Tampoco es necesario, para exaltar lo nuevo, menospreciar lo viejo, desvistiendo unos santos para vestir a otros. Una crítica que hace esto, incurre precisamente en lo que achaca a la mejor ficción de los años veinte: incurre en ingenuidad¹⁰⁶.

—[141-142]→ —143→

△▽

Jorge Luis Borges y *Don Segundo Sombra*

A los veinticinco años de la muerte de Güiraldes, Borges publica en *Sur* una nota titulada «Sobre *Don Segundo Sombra*». En el primer párrafo discurre sobre el género de la obra. Güiraldes, según Borges, no llamó novela a *Don Segundo* por respeto a lo que la voz novela indica en libros como *Crimen y castigo* y *Salambô*. Güiraldes prefirió el vocablo *relato*. Borges propone otra

calificación: «Esencialmente -dice- «cabría recurrir a la noción (y a la connotación) de elegía. Un pesar que el escritor tal vez ignoró, un pesar explícito hay en el fondo de la obra; por el primero entiendo el temor, ahora inconcebible y absurdo, de que concluida en 1919 la guerra (*the war to end the war*), el mundo entrara en un período de interminable paz. En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su última guerra; de esa fiesta fueron excluidos los argentinos; *Don Segundo* quiere compensar esa privación con antiguos rigores. Algo en sus páginas hay del énfasis de *Le feu*, y la noche que precede al arreo (de peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte) se parece a la que precede a una carga a la bayoneta. No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad»¹⁰⁷.

Si esto no estuviese tan bien dicho como todo lo que escribe el gran poeta de «Las ruinas circulares», sería simplemente una tontería más como las muchas en que incurren ciertos intérpretes de Güiraldes. ¡Que a Güiraldes le doliera el que la Argentina no hubiese participado en aquella fiesta terminada en 1918! Si hay algo que a Güiraldes deprimió y repugnó y asqueó, fue precisamente la Primera Guerra Mundial. Nunca el autor de la máxima novela gaucha compartió con Borges el entusiasmo por lo épico, ni mucho menos por los cuchilleros.

—144→

Don Segundo no es cuchillero y cuando hay un duelo a muerte en la novela, los duelistas no son los héroes del libro. Es más: al revés que Martín Fierro y otros gauchos tradicionales, Don Segundo nos cuenta que él mismo «nunca (ha) muerto a nadie porque no (ha) hallao necesidad». Borges, por el contrario, ama las batallas en que nunca ha peleado, canta a los héroes de su estirpe - héroes de Junín u otra jornada menos famosa- y exalta hasta a los matones de las orillas. Borges, sí, es autor de este poema que sin duda es una elegía -«El tango»- en el cual evoca los tiempos «épicos» de los matones de suburbio:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía

se quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó, en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Los busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera...

Según Borges la novela de Güiraldes es, además, elegía, por otra razón, «que es la razón del libro. De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres».

Y ahora es cuando Borges señalará el carácter para él inequívocamente elegíaco de la novela en unas bellas frases en que, como tantas otras veces, se cita al mismo Güiraldes para hacerle decir lo que el crítico cree que el poeta piensa: «*Don Segundo* es, como el undécimo libro de la *Odisea*, una evocación ritual de los muertos, una nicromancia. No en vano el protagonista se llama Sombra; "un rato ignoré si veía o evocaba... Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre", —145→ leemos en las últimas páginas. Percibido ese carácter fantástico, se ve lo improcedente de la comparación habitual de Don Segundo Sombra con Martín Fierro, con Paulino Lucero, con Santos Vega... Don Segundo ha sido esos gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica»¹⁰⁸.

Más de una vez he intentado refutar esta opinión de Borges sin rechazarla del todo. He subrayado el hecho de que en *Don Segundo* pasado, presente y futuro integran las dimensiones temporales que interesan a su creador. La despedida del gaucho que gradualmente se hunde y desaparece en el crepúsculo es un episodio melancólico, sin duda, cuya melancolía el narrador se cuida de hacer lo más inequívoca y patética posible. Pero toda la obra está rebotando optimismo, alegría de vivir, y una esperanza y una confianza que Lugones fue el primero en percibir.

En la misma nota de *Sur*, Borges aplaude en Güiraldes algo que los detractores de este suelen deplorar:

Comenta Borges que Güiraldes, «fuera del segundo capítulo (el menos convincente de todos) no armó proezas para su héroe; se limitó a contar la impresión que este dejaba en los demás»¹⁰⁹. Ahora bien: esto es un mérito en *Don Segundo*, a despecho de que lo Ortega y Gasset recomienda a los novelistas en su conocida distinción entre «definición» y «presentación» de los personajes ficticios¹¹⁰.

Los críticos detractores que no hallan un gaucho tan fiero como Martín Fierro en *Don Segundo*, deploran que como los héroes de Hernández y otros autores, el de Güiraldes no ande -según ha ironizado Leopoldo Marechal, «luchando contra la partida, demoliendo comisarios de campaña, viviendo sin restricción en una libertad químicamente pura»¹¹¹.

Esto que señala Borges es exacto. Antes que él, en cierto modo, lo intuyó Valéry Larbaud cuando felicitó a Güiraldes por no haber hecho de Don Segundo un Martín Fierro modernizado. Un principiante hubiese hecho eso, no un escritor de raza.

Aprovechemos esta oportunidad para subrayar el hecho de que en Güiraldes en tanto escritor, predominan un impulso lírico y una preocupación ética. Lo épico, tan importante para Borges, no atraía al autor de *Don Segundo*. No resulta muy verosímil, por tanto, que lamentase después de 1918 el que,

habiendo terminado todas las guerras, la Argentina no hubiese intervenido en la mayor de todas.

En otra nota, «Sobre *The Purple Land*», Borges hace un reparo a *Don Segundo Sombra* que vale la pena de comentar. Dice: «*Don Segundo Sombra*, pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que su narrador —146→ es un gaucho; de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra. Güiraldes ahueca la voz para referir los trabajos cotidianos del campo; Hudson (como Ascasubi, como Hernández, como Eduardo Gutiérrez) narra con toda naturalidad hechos acaso atroces»¹¹².

Borges no puede estar más descaminado al juzgar de este modo a Güiraldes y su obra. «Nadie ignora que su narrador es un gaucho», afirma como premisa de su inmediata conclusión. La verdad es diferente: el narrador era un chico apicarado que un día sintió la urgencia de libertad y de dignificar su vida convirtiéndose en gaucho. De aquí que sus experiencias a partir de los catorce años tengan para él una enorme importancia,

El primer arreo o la primera doma o el espectáculo de la pelea de Antenor con el forastero significan tanto para Fabio, como para Martín Fierro - perdónese aquí esta comparación- su lucha con la partida, su fuga con Cruz hacia las tolderías o su defensa de la cautiva. Borges no ve que todo *Don Segundo* es la educación de Fabio Cáceres; que por tanto, todo lo que en su vida de resero algo tuvo que ver con su formación espiritual, es digno de ser evocado con la emoción suscitada por los grandes recuerdos. Otra cosa hubiese sido si Don Segundo mismo nos hubiese contado sus memorias. Acaso entonces la objeción de Borges resultara aceptable. Juan Carlos Ghiano vio con claridad el por qué de las evocaciones de cómo se llevó a cabo esta u otra tarea sobre la pampa:

Desde el comienzo -dice Ghiano- cuando el niño de catorce años se encuentra por casualidad con el futuro apadrinante, hasta el final, ya hombre y propietario de

los campos heredados de un padre apenas conocido, cuando debe separarse de Don Segundo, el relato tiene que ir mostrando las distintas destrezas físicas y las diversas formas de fortaleza espiritual que certifican a un gaucho. Proyecciones hacia una lección ética que afirma la asimilación de virtudes de un tipo social convertido en símbolo¹¹³.

Ofelia Kovacci refuta a Borges expresamente citando la nota sobre *The Purple Land* y refiriéndose a lo que Borges entiende por «gigantismo teatral» en la novela. «Tanto como el dolor, y no ajeno a él, el trabajo es instrumento del hacerse humano con una nueva proyección trascendente: el sentido festival de la vida». A renglón seguido la autora añade: «Donde se ha visto "gigantismo teatral"... hay una manifiesta raíz de alegría por la entrega total del hombre a algo que se le está —147→ mostrando desde ángulos diversos, algo que está descubriendo en el juego de entrega y resistencia: nuevas posibilidades vitales que ayudan a estructurar la cosmovisión»¹¹⁴.

Tiene plena razón esta autora al aseverar la primacía de lo ético-ontológico en la formación del héroe güiraldino cuando lo vemos realizar sus tareas gauchas aceptando sin rezongos las pruebas penosas del trabajo.

Hay otra razón, no la decisiva que apuntan Ghiano y Kovacci, y que es esta: Ricardo Güiraldes creía firmemente que lo habitual y lo cotidiano son dignos de especial atención. No se trata precisamente de una estética semejante a la de *Azorín* a quien por no interesarle los grandes sucesos fue definido por Ortega y Gasset como «Poeta de la costumbre» en un famoso ensayo titulado «Primores de lo vulgar».

Precisamente en el año de *Don Segundo*, 1926, Güiraldes escribió a Enrique González Tuñón una carta muy interesante en que leemos lo siguiente: «Yo entiendo el patriotismo o el localismo así: facultad de querer lo que nos es habitual y de ver en lo cotidiano virtudes susceptibles de exaltarse»¹¹⁵.

Esta convicción de Güiraldes en lo que mira al amor a la patria grande -la Argentina- y la chica -el Pago de Areco-, lo hubiera llevado a no desdeñar lo que otros autores pasan por alto. En el caso de Fabio, lo habitual y cotidiano en la vida del resero, se rodeaba, por lo ya dicho, de un prestigio y significación que justificaban plenamente las evocaciones del aprendiz de gaucho.

Borges, en suma, no viendo en *Don Segundo* más que una elegía y no comprendiendo el carácter de *Bildungsroman* del libro, amén de no intuir en él un simbolismo de significación nacional, incurre en los errores de interpretación aquí señalados. Borges estableció una posible comparación entre *Don Segundo* y el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Indica una semejanza que consiste en estar ambas novelas escritas en primera persona. Y luego puntualiza dos disparidades.

En Mark Twain hay «incómodos altibajos»; el inmediato sabor de la felicidad alterna en sus páginas con bromas chabacanas y débiles; tanto las cumbres como las caídas superan las posibilidades del arte consciente de Güiraldes». La segunda disparidad consiste en que en la obra norteamericana la experiencia narrada es directa al paso que la novela argentina se ajusta a «un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos»¹¹⁶.

Insensible a lo que hay de educativo, de formación ética en *Don Segundo*, Borges no acierta a subrayar una disparidad más significativa. Juan Carlos Ghiano la anota atinadamente cuando declara que «el sostén —148→ ético» discernible en *Don Segundo* «lo aleja de las aventuras infantiles que contó Mark Twain, donde se vive el riesgo por el riesgo en sí, con exaltación de las felicidades y sin pensarse en las enseñanzas que de ellas nacen».

Resulta oportuno, ahora que se ha comparado el libro de Mark Twain con el de Güiraldes, ver lo que opina Waldo Frank, gran amigo de la Argentina, el cual conoció a don Segundo Ramírez, a quien vio bailar, cantar e improvisar versos, el año 1929:

Aunque parezca extraño, -dice Waldo Frank- *Don*

Segundo Sombra ocupa en las letras argentinas un lugar no distinto del que tiene *Huckleberry Finn* en la literatura de los Estados Unidos. Es también la historia de un muchacho, un gaucho que por decisión propia vagabundea por el país. Y este país, en ambos libros, es la *frontera* -una América antigua que ya había casi desaparecido cuando se escribieron los dos libros. Ambos relatan la historia emocionante de sus aventuras desde el punto de vista de un muchacho, en el propio idioma del muchacho; y ambos son productos típicos de sus respectivos mundos. Pero los libros son mucho más que buenas historias de aventuras, siendo como son cuadros clásicos de las tradiciones e ideas, las instituciones y el pueblo de los dos países»¹¹⁷.

Hasta aquí, las similitudes. Destaquemos entre ellas la afirmación de que ambas novelas son *classic pictures* de cuanto en rigor hay de más importante en una nación, y sigamos citando:

Las diferencias, claro está, son enormes; y son en gran medida diferencias entre la Norteamérica de antes y la Argentina. El gaucho había recibido como herencia la tradición católica española; y aunque la vida de esos vaqueros del Sur era primitiva, guardaba una cualidad humana de la cultura de España. *Huckleberry Finn* sobrenada ciegamente en un mundo bárbaro, anárquico, en que las tradiciones de la Vieja Inglaterra han sido desvirtuadas hasta lo irreconocible. Su amigo es un pobre esclavo negro fugitivo; literalmente no encuentra a nadie ni nada capaz de inspirarle respeto. Su hermano argentino sigue a un hombre que no sólo le enseña a enlazar vacas, sino que se convierte en su

padre espiritual. En toda esa labor ruda, una cultura verdadera vive en la pampa; y uno la siente no sólo en la vida de los gauchos, sino aún en la actitud de los hombres hacia sus caballos y el ganado»¹¹⁸.

—149→

El autor de *España virgen* insiste varias veces sobre la existencia de una cultura valiosa en la pampa y en el gaucho. Su hispanismo descubre así el íntimo propósito de Güiraldes en su exaltación de la vida gaucha. Güiraldes, en *Don Segundo*, escribe un libro que es lo opuesto del *Facundo*. En Sarmiento hay un violento «repudio de la tradición hispano-colonial y de los valores étnicos del ambiente criollo», según frase de Alejandro Korn relativa a Alberdi pero perfectamente aplicable al escritor sanjuanino.

Güiraldes explícitamente reacciona contra lo que Sarmiento llamó barbarie. «He de cumplir mi obra sin miramiento de las opiniones y si salgo de mi querida sencillez de argumentos, extraídos de mi tierra, ha de ser para mostrar toda la inmundicia de la "civilización", para ponerla ante el público desnuda...»¹¹⁹. Esto significa que su obra va a surgir de lo que era para Sarmiento barbarie. Para probarlo, basta leer una frase de la citada página, en que Güiraldes dice: «la podredumbre de las grandes capitales históricas y mezquinas no tiene presa en mí».

Pero volvamos a Waldo Frank:

Huck ve principalmente lo exterior de los acontecimientos y es movido por simples sentimientos humanos. El muchacho argentino, muy naturalmente, es sensible a los matices de color y de emoción en sus aventuras. El libro de Mark Twain está escrito en dialectos no más complejos que las aguas del Misisipí. El libro de Güiraldes en una prosa que expresa la viril, dura vida del gaucho con la sensibilidad de una cultura

humana (humane culture).

Como se ve, he aquí otra referencia a esa cultura que Frank ha valorado en la pampa. «Estas distinciones pueden sorprender al lector norteamericano a quien se le ha inducido a creer que el suyo es un mundo más civilizado que la América Latina. Esto se explica porque nosotros tenemos en los Estados Unidos una cierta clase de orden: industrial, comercial, y (como reflejo de estos), político; y este orden es el que se nos enseña a elogiar. El orden de la Argentina es más íntimo; es más cultural que institucional. Es un orden de valores humanos, más que uno de negocios y de asuntos públicos. Pero pertenece a un mundo agrícola que, aún en la Argentina, está rápidamente desapareciendo»¹²⁰.

¡Cuán bien supo ver Waldo Frank los valores étnicos que el poeta exalta en *Don Segundo Sombra!* Tras hacer debido hincapié en la tradición hispánica del gaucho reivindicada por Güiraldes como *humane* —150→ *culture*, el ensayista norteamericano dedica un párrafo a lo que sus compatriotas podrán aprender en la novela en lo que mira a la existencia pastora de la pampa. Pero el mensaje del libro parece ser, en síntesis, «la historia de un muchacho que, como los muchachos de todas partes, aprende a hacerse hombre aceptando la vida humildemente, y valientemente»¹²¹.

¿Simboliza este muchacho adolescente a la Argentina de comienzos del siglo que ha de gobernar su vida conforme a los valores éticos de una tradición repudiada por los Alberdi, por los Sarmiento? Sobre esto, el ensayista no nos dice nada; pero se anticipa a Juan Carlos Ghiano al señalar el carácter de *Bildungsroman* que la novela asume merced a la gradual conversión del guacho en gaucho.

En junio de 1928 Borges publicó una reseña titulada «El lado de la muerte en Güiraldes». De ella nos interesa aquí la última parte, la relativa a *Don Segundo*. Borges intenta en ella una suerte de profecía. «La patria -si nuestra observación y nuestra esperanza son, de hecho, proféticas- seguirá

escuchando con ganas a *Don Segundo Sombra* y a cuanto se relacione con él. Ricardo, creador o historiador de esa inmortalidad sufrida y fornida, ocupará los años también. Cuando esto se realice, cuando de la lectura venideramente consabida y ritual de *Don Segundo Sombra*, se dirija la atención a quien lo escribió y se lo indague en las demás reliquias de su vivir -en poemas, cuentos epistolario- se recuperará esta siempre axiomática verdad que es hoy paradójica: El hombre puede ser más que la obra, el escritor que el libro. Se verá entonces que Ricardo Güiraldes, caballero porteño que pareció vivir en esa suerte de irrealidad que el hábito de la fortuna confiere, ejerció el duro propósito de ser un santo, y así lo comprendimos más de una vez los que con él convivimos, entre las ocurrencias, las salidas, los entusiasmos, que suelen ser verdaderos pudores de una conversación. Se realizará que no sólo a la grupa de Don Segundo, antepasado ecuestre, puede viajar a la inmortalidad Ricardo Güiraldes¹²².

Dos son las afirmaciones que del Borges de 1928 vale la pena de subrayar. La primera, la profecía, digamos, conforme a la cual, dicho inequívocamente, la patria, esto es, la Argentina, «seguirá escuchando con ganas a *Don Segundo Sombra* y a cuanto se relacione con él». Esto significa sin lugar a dudas que la novela tiene un interés de carácter nacional. El héroe de Güiraldes es, por otra parte, una «inmortalidad sufrida y fornida» y, el mismo Ricardo, es y será inmortal como su obra. La inmortalidad de la novela se verificará en lecturas *rituales*.

¿No nos está diciendo Borges algo que Lugones, dos años antes, había asegurado en lo que se refiere a la entrañable argentinidad de la —151→ obra? «Don Segundo Sombra, como Martín Fierro -recordemos el espaldarazo de 1926- es el gaucho mismo». Representa en prosa lo que aquel otro en verso: una vida viviente. Y aquí estriba, desde luego, su importancia nacional... ¡Esto sí que es cosa nuestra y de nadie más...!¹²³.

Borges, pues, en 1928, como Lugones en 1926, atribuye a *Don Segundo* una significación nacional y arriesga una profecía tocante a la inmortalidad del libro.

La otra afirmación subrayable es la de que el escritor «pareció vivir en esa suerte de irrealidad que el hábito de la fortuna confiere». *Pareció*, pero en rigor vivió de otra manera, esto es, ejerciendo «el duro propósito de ser un santo». Implícito está también el que el cajetilla tenido por cuasi expatriado y extranjerizante, ejerció también el propósito de ser un gran patriota y la prueba de ello está en que creó o historió la inmortalidad sufrida y fornida de *Don Segundo Sombra*.

Años después Borges cambió de tono y nunca más en sus escritos manifestó un entusiasmo parejo ni por Don Segundo ni por Don Ricardo.

Con motivo de la celebración del cincuentenario de *Don Segundo Sombra*, Emir Rodríguez Monegal, disertó, en diciembre de 1976, durante el congreso de la Modern Language Association de ese año en Nueva York. Su tema fue Borges y Güiraldes. Con su habitual gracejo contó algunos dichos de Borges en que Güiraldes no aparecía bajo la luz más favorable. Borges, por ejemplo, ha ironizado sobre metáforas de Güiraldes, sobre una muy famosa, especialmente, admirada nada menos que por Lugones: me refiero a la que describe la caída del sueño sobre Fabio como una parva sobre un chingolo. Según Borges, la caída de una parva sobre chingolo sería fatal para el pajarito. Cosas así. Al año siguiente Alicia Dujovne Ortiz publicó unas crónicas en *La opinión cultural* de Buenos Aires. La escritora entrevista a Ramón Cisneros, hijo de un gaucho domador de *La Porteña* que aparece en la novela. Cisneros manifiesta que Borges no era como otros muchachos de *Proa* muy asiduo en sus visitas a Güiraldes en la calle Solís, porque Borges «mucho no simpatizaba con la literatura de Ricardo». Lo cual explica en parte cierta incompreensión y hasta miopía crítica en Borges, aun después que la literatura de Güiraldes alcanzara la cima de *Don Segundo Sombra*¹²⁴.

Lo que resultó clarividente en Borges, no es lo que el hoy autor de fama mundial opinó en su madurez y en su vejez sobre la novela criollista. Fue el joven Borges, el poeta de veintinueve años, el que con don profético adivinó algo confirmado en más de medio siglo de renovado —152→ entusiasmo por *Don Segundo Sombra*: «La patria -si nuestra observación y nuestra esperanza

son, de hecho, proféticas, seguirá escuchando con ganas a *Don Segundo Sombra* y a cuanto se relacione con él. Ricardo, creador o historiador de esa inmortalidad sufrida y fornida, ocupará los años también».

En los cincuentenarios de la publicación del libro y de la muerte de Güiraldes en 1976 y 1977, respectivamente, se advirtió que la profecía se está cumpliendo tan cabalmente en la Argentina -y en otros países- que es de esperar se siga cumpliendo.

Güiraldes y el ambiente intelectual de su tiempo



Los silencios de Güiraldes

He subrayado en otro lugar que Güiraldes era un *tapao* como Don Segundo Sombra. Por eso no siempre se lo ha entendido bien. Güiraldes ha guardado silencio respecto a cosas que son claves para la inteligencia cabal de un autor y de su obra. Me voy a referir hoy al nacionalismo de su época y a su propio y personal nacionalismo, que debió de ser entrañable pero que pasó inadvertido o casi inadvertido durante muchos años. Para entrar en el tema conviene evocar uno de sus silencios, botón que nos baste para muestra. Este silencio se produce, curiosamente, cuando parece más locuaz y comunicativo que de ordinario. La fecha es junio de 1925, mientras Güiraldes trabaja sobre *Don Segundo Sombra* y no mucho antes de la gloria y de la muerte.

En las *Obras completas*, su autobiografía ocupa doce páginas. El destinatario de esta larga confidencia es Guillermo de Torre. Güiraldes cuenta a Torres cuáles fueron sus lecturas desde la niñez. Su despertar literario se produce en alemán. A los doce años descubre libros franceses. Sus autores favoritos serán Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, Corbière, etc. Habla de ellos con entusiasmo, repite una y otra vez sus nombres. Como con pudor, como confesando un grave error, confía a Torre que entre los 12 y los 14 años ha leído Campoamor, a Espronceda, a Núñez de Arce, a Bécquer. Añade el nombre de un hispanoamericano: el de Jorge Isaacs. Y pasa por esto como sobre ascuas. Este interés por lo hispánico es un sarampión en los umbrales de la pubertad y, como tal, se cura pronto.

Bien: Lo que interesa subrayar aquí no es su rechazo explícito de Campoamor o Bécquer sino algo, sí, importante: en la historia de su evolución intelectual menciona a un sólo escritor argentino, muy de —156→ pasada, entre un alemán y un francés y tras la escueta mención de Darío. Este escritor es Lugones¹²⁵.

¿Significa esto que ningún otro escritor argentino ha ejercido la más mínima influencia en la formación de su espíritu? La pregunta no es impropia. Recordemos que en junio de 1925 está él redactando un libro que será el último de una hoy célebre *trilogía* -digamos- y va a asociar el título de este libro al de uno escrito en 1845 y al de otro en 1872 y 1879. Es de esperarse, pues, que el autor de DON SEGUNDO SOMBRA, mientras cabalga idealmente junto a su héroe por la llanura, se acuerde de quienes también, antes que él, le señalaron rumbos que iba a seguir o a rechazar. Güiraldes, sin embargo, guarda silencio. No tiene una palabra sobre los que lo precedieron en el ejercicio de la poesía acerca de la Pampa. Habla, sí, como hablaría un escritor francés, sobre autores franceses a cuya tradición artística se adscribe con evidente fervor. «¡¡¡Descubrí a Mallarmé!!!» prorrumpe. Y para denotar mayor énfasis a lo que profiere multiplica los signos de admiración.

Este silencio nos interesa porque es representativo de una actitud que despistó a mucha gente para quien Güiraldes ha sido un afrancesado sin verdadero arraigo espiritual en su patria. Ahora bien: la autobiografía que en junio de 1925 traza para Guillermo de Torre es una carta. Esta carta -no lo olvidemos- quedó en borrador. Nunca fue expedida. He aquí otra forma de silencio.

El ambiente mental

Sin embargo, dos meses después de haber callado lo que a autores argentinos atañe, Güiraldes escribe a Valéry Larbaud. No olvidemos la fecha: agosto de 1925. Y en esta carta sí se manifiesta conscientemente inserto en la tradición literaria criolla. En ella relata la alucinación de Ceilán -episodio acaso decisivo en su evolución espiritual- y en seguida discurre con lucidez crítica

sobre Sarmiento y José Hernández. Da la impresión de que él, ahora, está a punto de revelar lo nuevo que, en lo que mira al gaucho, se propone decir en su novela. En efecto, advertimos que Güiraldes lo entiende todo muy bien; que habla desde una perspectiva histórica que le permite ver mejor las realidades. Sarmiento fue el detractor (no sin lucha interior) del gaucho; Hernández, el defensor-pedagogo, del gaucho. Y nos parece que va a agregar que a él, Güiraldes, le toca asumir una actitud diferente en la dialéctica de las valoraciones: que él será, además del exaltador, no el pedagogo sino el discípulo (el discípulo algo más que literario, se entiende) del gaucho... Casi, casi, casi, este autor que está escribiendo la tercera obra de la *Trilogía* gauchesca, rompe del todo la serie de sus silencios y formula, —157→ —158→ fuera de la ficción, el propósito de simbolización que le anima al trazar la historia del magisterio de Don Segundo y del discipulado de Fabio Cáceres. Poco falta, en efecto, para que nos comunique, o le comunique a Larbaud, que el *Facundo* fue la tesis; el *Martín Fierro* la antítesis, y que ahora, *Don Segundo*, ha de ser la síntesis. Advertimos, insisto, que al enfrentarse con Sarmiento y con Hernández, este poeta tenido por un semi expatriado, un europeísta, un cajetilla extranjerizante, ha madurado un pensamiento nacionalista personal en torno al gaucho y a los no gauchos.



Ricardo Güiraldes

[Página 157]

Escuchemos, pues, con suma atención a Güiraldes cuando tras de relatar su alucinación en Ceilán, opina sobre el *Facundo* y el *Martín Fierro*. Y no sólo porque es un hombre de silencios que duran años, sino porque es hombre de reflexiones tenaces sobre sus temas y, además, alguien que ha elegido un angosto camino de perfección y que abomina de cuanto sea insinceridad, mistificación, farsa. «No creo en las influencias -confiesa a Larbaud-. Y este temperamento se basa en que creo mucho más en un medio ambiente intelectual».

Esto, como lo que sigue es muy conocido; se reduce a argüir que, merced a ese medio ambiente intelectual o necesidad de época o ambiente mental, como se quiera, los inmersos en él tendrán el mismo tono y dirán la misma cosa

aunque estén unos en Londres, otros en Sidney, otros en Calcuta, y otros en Buenos Aires¹²⁶.

Si esto cree Güiraldes en plena madurez intelectual, ha de ser por alguna razón seria. Por consiguiente, para sorprender el sentido de su visión del gaucho y de lo argentino, se habrá de tener en cuenta el medio ambiente intelectual, el ambiente mental, la necesidad de época, en que Güiraldes se encontró viviendo. Como *Don Segundo Sombra* es una obra criollista y versa sobre un tipo de hombre y de vida ya pasados a la leyenda y al folklore, nos interesa sobremanera determinar el componente argentino del ambiente mental durante el primer cuarto del siglo XX.

Para describir este ambiente mental basta una fórmula verbal en cuyo sujeto hallamos un neologismo muy de la época: *La argentinidad estaba en peligro*. Si se pregunta ahora qué ponía en peligro a la argentinidad, la respuesta se encierra en una palabra que sin falta se emplea cuando se habla de aquel peligro: el cosmopolitismo. Si en los cinco primeros lustros del siglo, y aún después, se hubiese preguntado a un argentino alerta y cultivado cómo se podía conjurar ese peligro, la respuesta hubiera sido más o menos esta: «Hay que continuar la tradición de nuestro pueblo». Esto precisamente preconizaba la generación llamada del Centenario o de la restauración nacionalista, como también podría llamarse. Los coetáneos de Güiraldes nos cuenta uno de —[159](#)→ —[160](#)→ ellos, -Manuel Gálvez- formaban un grupo «ardientemente nacionalista, dando a esta palabra -aclara- un vasto significado, no el restringido que tiene ahora». Gálvez se refiere a los escritores nacidos en el quinquenio 1879-1884, arguyendo que estas fechas son, naturalmente, aproximadas. Él, como Ricardo Rojas, ha nacido en 1882 y es por tanto cuatro años mayor que Güiraldes. «Dos escritores de nuestro grupo -declara- Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*, libro aparecido en 1909, y Manuel Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga*, publicado en 1910, serán los primeros en preconizar un nacionalismo argentino»¹²⁷. Esto no es exacto y el mismo Gálvez se corrige enseguida. Antes que ellos, Emilio Bécker formuló el credo generacional sin emplear la palabra nacionalismo sino otra, la ya mencionada palabra epocal: cosmopolitismo. En 1906 Bécker escribió en *La Nación*: «Todo

debe, pues, inclinarnos a defender el grupo nacional contra las invasiones disolventes, afirmando nuestra improvisada sociedad sobre el cimiento de una sólida tradición. El cosmopolitismo llegó a tener entre nosotros, por un instante, el aspecto de una filosofía humanitaria y aún deslumbró a las inteligencias incautas por su prestigio de utopía realizable. Creyose que la anarquía de las razas era la imagen de la sociedad futura y que el idioma del provenir sería la lengua de Babel»[128](#).



Don Segundo Ramírez, inspirador de *Don Segundo Sombra*

[Página 159]

Sin duda, Bécker alude nada menos que al gran Alberdi, profeta fallecido más de veinte años atrás que, en la Babel y en el caos, veía la fragua de la grandeza argentina. Ahora bien: no sólo los coetáneos de Güiraldes sino hombres de pensamiento nacidos mucho antes ya habían denunciado el peligro de la disolución nacional. Sarmiento había vociferado contra «el mito

babilónico», contra «la Babel de banderas» y, anciano ya, en 1883, se preguntaba: «¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde; bueno es darse cuenta de ello». Ricardo Rojas contestaría a Sarmiento en el libro titulado *Blasón de plata*, de 1912¹²⁹. José Enrique Rodó, en 1900, en *Ariel*, había dado la señal de alarma «contra la afluencia inmigratoria que se incorpora a un núcleo aún débil»¹³⁰.

Y hasta el desdeñoso francés argentinizado, autor de páginas de áspera censura y de quien Güiraldes fue una de las últimas víctimas, -Paul Groussac- escribía en aquella época: «Están sufriendo alteración profunda todos los elementos nacionales: lengua, instituciones políticas, gustos e ideas tradicionales. A impulsos de un progreso spenceriano, que es realmente el triunfo de la heterogeneidad, debemos temer que las preocupaciones materiales desalojen gradualmente del alma argentina las puras aspiraciones, sin cuyo imperio toda prosperidad nacional se edifica sobre arena. Ante el eclipse posible de todo ideal, sería poco alarmarnos por el olvido de nuestras tradiciones: correría peligro la misma nacionalidad»¹³¹.

—161→

La expresión más enérgica y sistemática de la preocupación nacional de la época se halla en la obra ya nombrada en 1909, *La restauración nacionalista*. Dicho sea entre paréntesis que el nacionalismo no es el único contenido ambiental de los tiempos. También de 1909 es el Manifiesto del Partido Socialista. Leamos de él un párrafo para ver que el que llamamos *lenguaje epocal* es el mismo en bocas de gentes de muy diversa ideología. El manifiesto evidencia la preocupación nacionalista y el afán de argentinizar a la república o, lo que sería aún más interesante a los efectos de este trabajo, el deseo de congraciarse con el clima de opinión dominante:

«El movimiento obrero argentino es obra de hombres nacidos aquí y en otros países, como tiene que ser toda sana actividad colectiva en un país cosmopolita... El movimiento obrero hace obra de argentinización librando a nativos y extranjeros de prejuicios de raza...»¹³².

Ricardo Rojas, como su maestro Sarmiento a quien glorifica, ratifica y rectifica en escritos de todos conocidos, es también ante todo un educador; un educador afanoso de educar al Soberano. Por eso, en 1909, amonesta gravemente: «No sigamos tentando a la muerte con nuestro cosmopolitismo sin historia y nuestra escuela sin patria... Para restaurar el espíritu nacional, en medio de esta sociedad donde se ahoga, salvemos la escuela argentina, ante el clero exótico, ante el poblador exótico y ante la prensa que refleja nuestra vida exótica sin conducirla, pues el criterio con que los propios periódicos se realizan carece aquí de espíritu nacional»¹³³.

En carta a su amigo Miguel de Unamuno, Rojas explica el sentido de su prédica: «Se trata de salvar la cohesión nacional, la tradición como fuerza de perduración y el idioma como instrumento de conquista...». Pocos temas interesan tanto a Unamuno como el de Rojas. Por eso publica en *La Nación* de Buenos Aires, en 1910, dos artículos, uno titulado «La restauración nacionalista». El ambiente mental nacionalista no se circunscribe al Río de la Plata ni -dicho sea sin aclaraciones- a los países de lengua española. Oigamos a Unamuno desde Salamanca: «La restauración nacionalista con que Rojas sueña, como toda restauración nacional -y aquí la nuestra, la española, tan amenazada por lo torcidamente que se entiende eso de la europeización-, tiene que empezar por la escuela; la escuela debe ser ahí la cuna de la argentinidad, como la escuela debe aquí ser la cuna de la españolidad... Y en la argentinidad es donde tiene que buscar la Argentina su universalidad».

En 1912 Unamuno felicita a Rojas por su prédica: «Está usted haciendo una obra profundamente religiosa, obra de profeta. Porque —162→ Dios sólo se revela a través de las patrias. Y él, Dios, el Dios argentino, se lo premiará, y le pondrá un día a la diestra de Sarmiento, el gran vidente»¹³⁴.

En suma: está en el ambiente de la época el tema de defender la tradición. Era la misión, el quehacer, digamos, de la generación coetánea de Güiraldes. No hace falta, sin embargo, postular una generación de 1910 o del Centenario o como quiera llamársele para hacer de ella surgir el contenido mental de la época. «¿Qué es una generación?», pregunta el biógrafo de un miembro

conspicuo de la del Centenario. «Una generación es, tal como la entienden los intelectuales... un grupo, nada más que un autogrupo integrado por una treintena de autocomponentes que un día dan en la peregrina idea de elegir un café y redactar unos estatutos con miras a inscribirse en el Registro Nacional de la Posteridad»¹³⁵. Haya o no haya habido la generación que Gálvez y otros han caracterizado, el hecho es que hubo una genuina preocupación acerca de la argentinidad en peligro. Y es un hecho el que esta preocupación constituye una cuestión palpitante en el primer cuarto de este siglo, esto es, cuando se forma la mente de Güiraldes, y, en el último lustro de ese lapso, se va gestando *Don Segundo Sombra*. Recordemos que, si en 1910 se corrige el *slogan* de los que más de medio siglo antes vencieron en Caseros y se dice «Gobernar es argentinizar», no ya poblar, en 1925, una de las mentes argentinas más poderosas y veraces, lleva a cabo el balance y liquidación de la ideología de Alberdi. Para entonces Fabio Cáceres se ha hecho hombre y Don Segundo ya está pensando en despedirse de su ahijado. El filósofo Alejandro Korn, en la revista *Valoraciones*, revista de que es hoy, en 1925, colaborador Güiraldes, escribe: «Cabe preguntar también si nos hemos de limitar a reproducir una copia simiesca de la cultura europea. ¿Todavía no estamos saturados? ¿No conviene reflexionar si la europeización de las catorce tribus ha llegado a un punto en que es lícito reclamar los fueros de la personalidad propia y dejar de ser receptores pasivos de influencias extrañas? De la Babel, del caos, saldrá un día brillante y nítida la nacionalidad sudamericana. Así pronosticaba Alberti. ¿No tenemos ya bastante caos?»¹³⁶. Korn denuncia «la perversión del sentimiento nacional... por el histrionismo patriotero y el cosmopolitismo trashumante»¹³⁷. En el mismo ensayo de revisión filosófica, el maestro se adhiere explícitamente al nacionalismo preconizado en vísperas del Centenario: «Ricardo Rojas -recuerda- lanzó el gran pensamiento de la restauración nacionalista, no como un retorno al pasado, ni como culto postizo a los próceres, sino como una palingenesis de energías ingénitas e históricas latentes en las entrañas de nuestro pueblo»¹³⁸.

—163→

Algunos aspectos del credo nacionalista se prestan a discusión.

Esto nos interesa ver con claridad porque tiene importancia en lo que mira al joven Güiraldes y a las conclusiones personales a que él debió de llegar por su cuenta. En 1913 Rojas inaugura la cátedra de Literatura Argentina en Buenos Aires. Desde ella opina que el *Martín Fierro* es a los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Mío Cid* para los españoles. Esto suscita controversias. La revista *Nosotros* nada menos organiza una encuesta. En 1917 Lugones proclama epopeya nacional el poema de Hernández¹³⁹. Entre esas dos fechas, Güiraldes, silenciosamente, anota: «Yo tuve en Europa el sentimiento de la podredumbre. Encarnaba la definición del gringo por *Martín Fierro*: "Y cuando pescan un naco / uno a otro se lo quitan". ¡Oro! Maldición que pesa sobre su brillo atrayente... ¿Será el crepúsculo de las potencias?¹⁴⁰.

Estamos a 3 de agosto de 1914. Estamos, pues, a doce años de la publicación de *Don Segundo Sombra*. Nótese que Güiraldes ya mira al gringo, esto es, a Europa concebida como sociedad éticamente... putrefacta, desde la perspectiva de *Martín Fierro*. Ya se verifica en su espíritu en 1914 una confrontación de «valores foráneos» y «valores criollos» o, mejor, del gaucho. Ya está Güiraldes con Hernández y, acaso, ya se prepare para ir más lejos. Se colige que en 1914, nuestro poeta, adscrito deliberadamente en la tradición literaria gauchesca, adopta una actitud no europeísta. Él no es de los que se conformen con una «imitación simiesca» de todo lo europeo.

Ahora, ateniéndonos a uno de los documentos más reveladores de Güiraldes, fechado en agosto de 1925, se nos permite asistir al momento en que cristaliza su forma peculiar de nacionalismo. La confesión -llamémosla así- de Güiraldes a Larbaud, fija este momento tres lustros antes de *Don Segundo Sombra*, esto es, en los días del Centenario.

La revelación ocurre en Ceilán. Güiraldes anticipa en muchos años al Borges que, en casa de Carlos Argentino, encuentra El Aleph y contempla el Universo. La visión de Güiraldes, no es, empero, omnímoda; se limita al mapamundi y, dentro de él, a la Argentina: «su territorio, su historia, sus hombres». Pero la descripción pormenorizada de esa visión no hubiera diferido mucho de la que en treinta y siete enumeraciones de incantatorias anáforas

nos ofrece Borges de la suya. Güiraldes fuma pipas de *haschich* y accede a la verdad. Lo que ve -subrayemos- lo ve desde *su conocimiento de civilizaciones completas y ya en retroceso*. Y es entonces cuando aprende que la Argentina era un país no hecho todavía; aprende que «todo en él era imitación y aprendizaje y sometimiento»; aprende que en ese territorio que va desde la — 164→ nieve al trópico en los dos sentidos de latitud y altura», no hay personalidad. «Salvo -exceptúa- salvo en el gaucho que, ya bien de pie, decía su palabra nueva». Lo que sigue es desarrollo de esta profesión de admiración por la originalidad espiritual del gaucho. Y, enseguida, su discusión acerca de los que hoy debemos llamar sus antecesores literarios: Sarmiento y Hernández¹⁴¹.

Para ganar en alma hay que saber entrar en ese hombre, el gaucho. Esto piensa Güiraldes, no olvidemos, en agosto de 1925. Y esto es lo que entonces está haciendo Fabio Cáceres: está ganando en alma para después llevar la suya por adelante como madrina de tropilla.

Borges aseveró en 1952 que la novela, como el Canto Undécimo de *La Odisea*, era una evocación ritual de los muertos; que, en suma, es una elegía. En la novela hay una elegía -el adiós en el crepúsculo-; pero no es, ni mucho menos, toda ella, una elegía. A Güiraldes le interesa el pasado por lo que en él hay de tradición viviente; según Güiraldes, para «asimilar horizontes», «para huir de lo viejo», para «arrancarse de lo conocido» para tener «alma de proa» hay que tener, primero, alma de gaucho¹⁴².

Fabio la tiene cuando se despide de su padrino. Va a asimilar otros horizontes, va a beber lo que viene. Pero, claro, no puede menos de entristecerse al decir adiós.

* * *

«*Don Segundo* lo hemos escrito todos. Estaba en nosotros y nos alegramos de que exista en letra impresa»¹⁴³. Esta declaración de enero de 1927 para Valéry Larbaud debe interpretarse a la luz de aquello antes subrayado sobre «los ambientes mentales». ¿Por qué estaba en nosotros *Don Segundo*? Pues

ha de ser porque, en el ambiente que todos respiraban, estaba el afán de una reprimación del alma argentina. En Fabio, en la Argentina de hoy, se había producido este anhelo. Se había restaurado el espíritu nacional, el verdadero espíritu, de que era depositario, «como una custodia lleva su hostia», el hombre duro de la Pampa inmensa. Güiraldes tenía derecho a cantar lo que cantó en *El libro bravo*: «Hablo a mi pueblo porque hablo por mi pueblo... Mi palabra no es personal ni aspira a expresar sentimientos personales». Y no olvidar esto: En *El libro bravo*, afirmó que su pueblo era «admirable» pero estaba «en peligro de claudicar»¹⁴⁴.

* * *

—165→

La novela termina con el adiós de Fabio a su padrino, el cual se desvanece entre las sombras. Se hunde, dirían muchos, Don Segundo, en la muerte, de donde había venido por evocación ritual de un gran poeta. En la realidad sucedió lo contrario. Fue Don Segundo el que dio su adiós a su discípulo. El 15 de noviembre de 1927 tres hombres bajaron a la fosa el ataúd de Güiraldes: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Segundo Ramírez. Es decir, quien dio el espaldarazo al novelista en 1926; quien postuló con mesiánica elocuencia la restauración de lo nacional y, finalmente, quien sirvió de modelo al personaje inmortal.

El 20 de agosto de 1936 falleció Don Segundo Ramírez y fue enterrado cerca del lugar pampeano donde descansa Güiraldes. Este año se cumplen dos aniversarios: los 50 años de *Don Segundo Sombra* y los cuarenta del fallecimiento de Don Segundo Ramírez.

University of California (1977)

△▽

**Sobre las muchas
«especies de hombre»
en *El águila y la
serpiente***

«...los fulgores de sus ojos me revelaron de súbito que los hombres no pertenecemos a una sola especie, sino a muchas, y que de especie a especie hay, dentro del

género humano, distancias infranqueables...»

Martín Luis Guzmán

Martín Luis Guzmán y otros muchos intelectuales entre los que se destaca la poderosa figura de José Vasconcelos, en 1913, horrorizados por el crimen del general Victoriano Huerta, se lanzan a la guerra civil para derrocar al asesino de Madero.

El general Huerta manda sobre el Ejército Federal, «un ejército profesional - subraya Jesús Silva Herzog- numeroso y perfectamente equipado y municionado»¹⁴⁵. El 19 de febrero de 1913 el general traidor comunica telegráficamente a los gobernadores de los Estados que él ha asumido la presidencia de la república. Los gobernadores de los Estados aceptaron al nuevo presidente, salvo el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza. Poco después, el gobernador de Sonora, siguió el ejemplo de Carranza.

La aventura a que se precipita el joven escritor Martín Luis Guzmán parecía entonces insensata y temeraria. ¿Quién era el gran caudillo militar capaz de improvisar un ejército de parejo poder al federal?

Hacía falta un hombre y este hombre -o estos hombres- no serían ni generales de escuela ni ateneístas, licenciados, o intelectuales de habilidad y prestigio políticos. Serían, sí, individuos analfabetos o casi analfabetos, hombres rústicos bestiales, verdaderas fuerzas de la Naturaleza cuya prodigiosa vitalidad deslumbraría a los licenciados, a los pensadores, a los prosistas y poetas alzados en armas. El deslumbramiento —168→ de un Guzmán, de un Vasconcelos, sin embargo, era sólo un aspecto de la reacción del civilizado ante el bárbaro: el terror, la repulsión, la ira, la resignación ante crímenes atroces soportados en consideración de un ideal de posible redención, atormentaban a aquel grupo de intelectuales embarcados en la sangrienta aventura. Mucho de lo que relata *El águila y la serpiente* es testimonio de esta admiración del hombre culto hacia el hombre de instintos, de

ese terror del civilizado ante las atrocidades del bárbaro y de esta repulsión del hombre de ley ante los desmanes de asesinos portadores de la insignia del águila de oro.

Vale la pena, pues, que se considere un aspecto importante del libro: el que podríamos llamar diálogo entre el hombre idealista de cultura superior y el hombre primitivo y violento, dueño de vidas y haciendas, con el que hay que contar para que triunfe la Revolución.

«¡Ya tenemos hombre!»

«Ahora sí ganamos, ya tenemos hombre», gritó el futuro filósofo José Vasconcelos en San Antonio de Texas al recibir al futuro autor de *El águila y la serpiente*. Martín Luis Guzmán venía huyendo de la capital de México, tras larga odisea y, pronto, cruzando la frontera, iba a conocer al salvador que Vasconcelos anunciaba. Este no era otro que Pancho Villa, el guerrillero de Durango. No hay personaje del drama revolucionario que haya impresionado más a los intelectuales de aquella etapa de la lucha que Doroteo Arango, alias Pancho Villa¹⁴⁶. Guzmán no sólo le dedicaría capítulos inolvidables de *El águila y la serpiente*, sino que redactaría las monumentales *Memorias* en que el mismo gran escritor asume el lenguaje del guerrillero, habla en primera persona y relata las hazañas de aquél como si fueran suyas propias¹⁴⁷.

Poco después de escuchar el entusiasta enunciado que Vasconcelos le daba, Guzmán cruza la frontera y, en Ciudad Juárez, ya en dominios de Pancho Villa, tiene de este su primera vislumbre.

Es noche cerrada. Guzmán y Alberto Pani, guiados por Nefalí Amador, marchan por la ciudad apenas iluminada hasta llegar a la guarida del guerrillero. Esta apenas se adivina en las tinieblas. Está en un paraje en que se presiente una esquina. Una partida de revolucionarios monta guardia. Grandes sombreros, cananas con centenares de cartuchos, cruzadas sobre el pecho. Brillor de rifle. Sarapes sobre los hombros.

La guardia deja entrar a los visitantes tras un diálogo más o menos incoherente en que se verifica de manera vaga la identidad de Amador, Pani y Guzmán. En un oscuro rincón, recostado en un catre, todo —169→ —170→ vestido y además cubierto con una frazada, está Francisco Villa. Junto al guerrillero, las siluetas de dos oscuros individuos, sentados sobre cajones se perfilan en la penumbra. Nadie se levanta al entrar el ex-subsecretario de Instrucción Pública de Madero y sus acompañantes. A Villa le han anunciado la visita de unos *menistros*.



Martín Luis Guzmán

[Página 169]

Villa tiene el sombrero puesto, Guzmán colige que también tiene ceñido el pesado cinturón con brillantes cartuchos sujetos al duro cuero y, en la funda, la pistola inseparable. «Los rayos de la lámpara venían a darle de lleno y a sacar de sus facciones brillos de cobre en torno de los fulgores claros del blanco de los ojos y del esmalte de la dentadura. El pelo, rizado, se le encrespaba entre el

sombrero y la frente... el bigote, de guías cortas, azafranadas, le movía, al hablar, sombras sobre los labios»[148](#).

Es entonces cuando el gran escritor en ciernes tiene la intuición de hallarse ante una temible fiera humana, terrible como aquel Tigre de los Llanos que a otro gran escritor inspiró, en 1845, un libro imperecedero. «Su postura, sus gestos, su mirada de ojos constantemente en zozobra denotaban un no sé qué de fiera en su cubil; pero de fiera que se defiende, no de fiera que ataca; de fiera que empezase a cobrar confianza sin estar aún muy segura de que otra fiera no la acometiese de pronto queriéndola devorar»[149](#).

Guzmán estudia muy atentamente el cuadro. Uno de sus amigos -Alberto Pani- narra al guerrillero el fin del mandatario asesinado por Victoriano Huerta.

-¿Cómo no le metió usted un balazo a ese jijo de la tiznada de Victoriano Huerta? -interrumpe Francisco Villa.

Más abajo, comenta Guzmán: «...Por más de media hora nos entregamos a una conversación extraña, a una conversación que puso en contacto dos órdenes de categorías mentales ajenas entre sí. A cada pregunta o respuesta de una u otra parte, se percibía que allí estaban tocándose dos mundos distintos y aún inconciliables en todo, salvo en el accidente casual de sumar sus esfuerzos para la lucha...»[150](#).

El contacto de estos dos mundos distintos y aún inconciliables, tiene sus antecedentes en la historia política y en la literatura de nuestra América. Si a principios del siglo XX dialogaron, en México, licenciados y guerrilleros, un siglo antes, en la Argentina, para dar un ejemplo, entraron en contacto doctores y montoneros. Recordemos lo que nos cuenta Sarmiento acerca de las guerras civiles de su tierra, acerca del temible personaje que fuera el Comandante de Campaña y, en especial, el más famoso, especie de Pancho Villa de la Pampa: «El abismo que mediaba entre él (Facundo) y los Ocampo y los Dávila era tan ancho, tan brusca la transición, que no era posible por entonces hacerla —[171](#)→ —[172](#)→ de un golpe; el espíritu de ciudad era demasiado poderoso

todavía para sobreponerle el de la campaña; todavía un doctor en leyes valía más para el gobierno que un peón cualquiera...»[151](#).



Pancho Villa en una de sus incursiones

[Página 171]

Volvamos a Guzmán y a la página en que nos cuenta sus primeras impresiones del célebre «montonero» -llamémoslo así- de la División del Norte: «Nosotros, pobres ilusos -porque sólo ilusos éramos entonces-, habíamos llegado hasta ese sitio cargados con la endeble experiencia de nuestros libros y nuestros primeros arranques. Y ¿a qué llegábamos? A que nos cogiera de lleno y por sorpresa la tragedia del bien y del mal, que no saben de transacciones: que puros, sin mezclarse uno y otro, deben vencer o resignarse a ser vencidos»[152](#).

El penoso conflicto entre licenciados y guerrilleros se dramatiza aún más elocuentemente en el párrafo siguiente: es el conflicto que excierba la

intensidad de los mejores capítulos de *El águila y la serpiente*: «Veníamos - recuerda Guzmán- huyendo de Victoriano Huerta, el traidor, el asesino, e íbamos, por la misma dinámica de la vida y por cuanto en ella hay de más generoso, a caer en Pancho Villa, cuya alma, más que de hombre, era de jaguar: jaguar en esos momentos domesticado para nuestra obra, o para lo que creíamos ser nuestra obra; jaguar a quien, acariciadores, pasábamos la mano sobre el lomo, temblando de que no nos tirara un zarpazo»¹⁵³.

Y, en rigor, más de una vez, aquel jaguar domesticado estuvo a punto de aniquilar de un zarpazo al jovencito inerme ante la fiera; al jovencito que, años más tarde, haría de Villa una imponente figura literaria tan célebre o aún más, que el Tigre de los Llanos de la diatriba romántica de Sarmiento.

Otro felino

Los intelectuales amigos de Guzmán admiran a otro caudillo, menos feral que Villa; otro general improvisado a quien el escritor detesta y contra quien, en 1929, dará a luz una novela estigmatizadora encarnando en él al caudillo siniestro por antonomasia. Veamos cómo retrata a Álvaro Obregón en *El águila y la serpiente*, en días en que el divisionario sonoreense acababa de ganar una gran victoria:

«De sus ojos -de reflejos dorados, evocadores del gato- brotaba una sonrisa continua que le invadía el rostro. Tenía una manera personalísima de mirar al sesgo, como si la mirada riente tendiese a converger, en un punto situado en el plano de la cara, con la sonrisa de las comisuras de la boca»¹⁵⁴.

La calidad felina del general improvisado queda disminuida al rango de la del gato, aunque no por eso fuera este caudillo menos peligroso: —173→ «Obregón no vivía sobre la tierra de las sinceridades cotidianas, sino sobre un tablado... Era, en el sentido directo de la palabra, un farsante»¹⁵⁵. Pero, en la novela de Guzmán, *La sombra del caudillo*, que es una diatriba contra el régimen de Álvaro Obregón, el felino sonoreense asciende al generalato de los félidos, si se permite la expresión. Dice Guzmán: «El caudillo tenía unos soberbios ojos de tigre, ojos cuyos reflejos dorados hacían juego con el

desorden, algo tempestuoso, de su bigote gris». (Y no olvidemos que el Tigre de Sonora fue el vencedor, en batallas campales, del Jaguar de Durango).

La orgía en las tinieblas y sobre el fango

En el capítulo 2 del libro quinto, relata Guzmán una noche de atroz embriaguez en Sinaloa: una masa oscura de revolucionarios, en las tinieblas de calles viscosas de fango, celebra una victoria reciente. Eran tropas del general Juan Carrasco, hombre ignorante y bestial. El capítulo, admirable, casi parece una alegoría de la Revolución en lo que esta tuvo de no adulterada barbarie, de sombría irracionalidad, de impulso ciego y orgiástico. A Guzmán le interesaba el guerrillero sinaloense, «como tipo representativo de uno de los aspectos de la revolución»¹⁵⁶.

Juan Carrasco consagra cinco, seis o más días seguidos con sus noches a celebrar victorias. De día, en carroza abierta, acompañado de su séquito y de su querida -la güera Carrasco- recorre las calles de Culiacán: le sigue una charanga que toca sin cesar. De noche, no en carroza sino a caballo, a oscuras por las calles, marcha al frente de sus tropas, en incansable juerga. Todo el mundo ebrio.

Guzmán decide presenciar la fiesta nocturna. Culiacán ofrece en aquellos días un espectáculo desolador. La ciudad ha caído en manos de Carrasco y sus hombres tras terrible sitio. Ha sido, pues, saqueada dos veces: Primero, por los Federales vencidos al emprender la fuga; luego, por los insurgentes, al entrar vencedores. Guzmán, a las diez de la noche, comienza a recorrer la población. Cuanto más se aleja del centro, tanto más oscuras son las calles. Una hora dura ya su recorrido por la ciudad saqueada, cuando el curioso escritor piensa que debe ya renunciar al espectáculo. No hay nadie en las negras calles. Pero de pronto suenan disparos de pistola desde una casa invisible en la oscuridad. Estos disparos estallan sobre un confuso rumor de voces. Siguen a estos disparos detonaciones de otras armas.

Deben de ser, sin duda, el general Carrasco y sus hombres de aludos sombreros, pesadas cananas, mugrientas ropas y carabinas ciegas en sus

fogonazos. Los pies de Guzmán, en la calle negra, se hunden en —174→ el barro. Las calles se han convertido en lodazal. Guzmán no se arredra y avanza cada vez más hacia las detonaciones y las voces. Como camina en las tinieblas, tropieza de improviso con algo que no ve, que no puede ver. ¿Serán las piernas de un cuerpo recostado contra la pared? Él no lo sabe, mientras ahora, cae, de bruces hacia el fango. Mas su caída se detiene porque, «al extender los brazos... mis manos, abiertas en anticipación del suelo, dieron milagrosamente en la ropa de otro cuerpo, al que me agarré...»¹⁵⁷.

Tiene, sí, las rodillas hundidas en el lodo, cuando lo iza una mano fuerte. De pie ya, Guzmán siente que un brazo poderoso le rodea los hombros. Este brazo no es hostil: al contrario. Le aprieta «el cuello con inesperado afecto»¹⁵⁸. Y entonces lo envuelven un olor de sudor, de suciedad y un tufo de mezcal. Intenta, con gran esfuerzo, separarse del cuerpo invisible que, maloliente y cariñoso, lo estrecha. Inútil esfuerzo. El oscuro salvador es mucho más fuerte. En eso un rayo de luz salido de una puerta que se ha abierto no muy lejos, permite ver al escritor quién es el que lo abraza y atrapa: es un soldado cubierto de andrajos. «El sombrero, de palma, le caía hasta media nariz, al grado de que el ala, ancha y colgante, venía a tocar el cuello de una botella que tenía empuñada con la otra mano y apoyada, por el fondo, en el ángulo que las dos cananas hacían sobre la camisa mugrienta»¹⁵⁹.

Otros muchos, muchísimos sombreros como los del soldado andrajoso se dejaron ver a la luz venida de la puerta. ¿Cuántos guerrilleros? Imposible calcular su número. De la puerta iluminada sale ahora una figura inconfundible: el general Carrasco. No cabe duda.

Y ahora la masa humana oscura y fétida comienza a moverse, a bambolearse sobre el lodo que, pegajosamente, acolchona la calle tenebrosa. Racimos de hombres abrazados estrechamente integran esta masa que se agita lenta y ebria. Cuando Guzmán intenta una vez más zafarse del abrazo opresor, oye una risita que no indica maldad sino divertida satisfacción de ebrio, de un ebrio amable que se siente superior a su presa. La boca de vidrio de una botella de mezcal pugna por introducirse en la del escritor. El líquido se

derrama sobre el pecho de este. La botella se dirige entonces a los labios del guerrillero, el cual absorbe en grandes tragos el alcohol barato.

La columna tenebrosa, entre tanto, se mueve y agita con susurros, canciones apenas tarareadas y estampidos de armas de fuego. Llamas rojizas coronan, intermitentemente, como fuego de San Telmo, la mole humana en movimiento.

Y Guzmán comenta: ¡Extraña embriaguez en masa, triste y silenciosa como las tinieblas que la escondían! Embriaguez gregaria y lucífera, como de termitas felices en su hedor y su contacto! Era, en pleno, —175→ la brutalidad del mezcal puesta al servicio de las más rudimentarias necesidades de liberarse, de inhibirse. Chapoteando en el lodo, perdidos en la sombra de la noche y la conciencia, todos aquellos hombres parecían haber renunciado a su humanidad al juntarse. Formaban algo así como el alma de un reptil monstruoso, con cientos de cabezas, con millares de pies, que se arrastraba alcohólico y torpe, entre las paredes de una calle lóbrega en una ciudad sin habitantes...»[160](#).

Nunca pudo determinar Guzmán cuánto tiempo duró el abrazo hediondo en las tinieblas. Más que de la opresión de un brazo hercúleo, le pareció haber sido víctima, durante un tiempo de pesadilla, del peso de un inmenso dragón que lo arrastraba sobre el fango.

¿No parece ser esta triste fiesta de noche negra, mezcal, estampidos y lodo, una alegoría, repito, de lo que en la Revolución hubo de más bárbaro, de más zoológicamente irracional y orgiástico? Guzmán, testigo lúcidamente objetivo, no nos lo dice.

Discípulo literario del iliterato

Una hermosa noche de otoño, en el pueblo de Guadalupe, Zacatecas cenaron con Villa, Vasconcelos, Guzmán y Enrique Llorente, en el saloncito del vagón que el guerrillero usaba durante sus campañas y viajes. Esa noche, dos de los más distinguidos miembros de Ateneo de la Juventud, iban a tener una

razón más para admirar al gran estratega improvisado. Aunque no ya sólo por su talento militar ni su valor temerario, sino por lo que podrían llamarse «dotes literarias».

En efecto, Villa era un conversador admirable, «aunque rudo e ignorante, que ni siquiera hablaba bien el español, pues cometía numerosos errores substituyendo unas letras por otras»¹⁶¹. A Guzmán le gustaba oír las aventuras del guerrillero contadas por él mismo. Y cabe aquí una digresión que tiene interés literario. En el extremo sur del Continente, otro gran escritor de la misma generación americana que Guzmán, el argentino Ricardo Güiraldes, fue durante años amigo y admirador de un campesino ignaro, analfabeto o casi analfabeto, cuyo arte de hablar y de contar historias le parecía maravilloso. Este campesino no era otro que don Segundo Ramírez, modelo de carne y hueso del gaucho inmortal don Segundo Sombra. Güiraldes decía ser discípulo literario del gaucho y, ante todas cosas, discípulo del gaucho ejemplar don Segundo, tal como en la ficción, lo fue su héroe Fabio Cáceres.

Bien, Martín Luis Guzmán, el ateneísta, el escritor de refinada cultura y de espléndida prosa, también se ha declarado discípulo literario del campesino Doroteo Arango, convertido por la Revolución en el general —176→ Francisco Villa. Oigamos una confidencia de Guzmán al crítico Emmanuel Carballo: «Villa era un fabuloso conversador; yo, público entusiasta... Algunos de mis giros más castizos, de mis palabras preferidas, se las debo a Villa. Su lenguaje campesino, viejo de siglos, daba la impresión de estar recién acuñado: se advertían en él los cantos, los relieves, las efigies...». Pero donde el discipulado del gran prosista debe ser descubierto es en los escritos sobre el maestro casi analfabeto¹⁶².

Volvamos, pues, a *El águila y la serpiente*.

Aquella noche de otoño, Pancho Villa se negó a recogerse temprano como era su costumbre y, con insólita amabilidad insistió en acompañar a los amigos catrines que, varias horas después, deberían emprender viajes, cada uno con rumbo diferente. Como Villa, a quien Guzmán ya muy bien conocía, «no

guardaba cortesías con nadie», el escritor no las tenía todas consigo y estaba lleno de recelos. Estos recelos no se justificaban: Villa acompañaba a sus amigos y no se recogía temprano porque esperaba a una mujer joven que llegaría, en tren, tarde, aquella noche...

Villa evocó ante los tres amigos un episodio de su juventud, en tiempos en que lo acosaban los rurales y él huía, sin descanso, día y noche, por la sierra de Durango. La evocación de Villa está reproducida, con todo el arte de que es capaz la pluma de Martín Luis Guzmán. Pero no es aventurado afirmar que en el relato escrito por este, hay fuerte influencia de aquel:

Villa y su compadre Urbina están rendidos de cansancio. No les dan sosiego los rurales. Pero, por fin, una mañana, los acosados llegan a un paraje que les parece seguro. Desde ese paraje, alto en la montaña, se puede atalayar una extensa región por la cual nadie puede acercarse sin ser visto, en seguida, desde muy lejos.

Villa le dice a su compadre Urbina que ambos, a la vez, no deben entregarse al sueño; que es necesario que uno de ellos vele. Y Villa consiente en velar él, primero, mientras Urbina, más cansado, se rinda confiadamente al sueño. Luego su compadre podrá velar, y él, Villa, tranquilo, dormir a su vez.

Casi toda la página consiste en la descripción del sueño de Urbina. El compadre es un espectáculo de absoluta placidez. Su rostro, tan sosegado, tal calmoso, parece no haber sido jamás turbado por un sobresalto. Los pliegues de su camisa rosada se abren y se cierran, «casi imperceptiblemente, al compás de la respiración»¹⁶³. Una extraña fascinación va apoderándose de Villa. No puede hacer otra cosa que mirar, fijamente, los pliegues de la rosada camisa, abriéndose y cerrándose en apacible ritmo. ¿Ha de dormirse también él, profundamente, como Urbina, y quedar ambos así a merced de los rurales?

Lejos, muy lejos, montaña abajo, algo diminuto se columbra sobre el horizonte moviéndose. Aquello que se mueve, se agranda y se hace claramente perceptible. ¡Son los rurales!

-¡Compadre, compadre! ¡Despiértese...!

Imposible turbar la placidez de aquel sueño, imagen, no espantosa y sí apacible de la muerte. A pesar de los gritos y sacudones de Pancho Villa, persiste, inalterable, el ritmo tranquilo de los pliegues de la camisa rosada, abriéndose y cerrándose.

Villa tiene que ensillar los dos caballos, recoger armas y sarapes, liar las alforjas. Mientras tanto, insiste en sus llamadas:

-¡Compadre! ¡Despiértese! La potencia sonora de sus propios gritos asombra al perseguido. Desconoce su altísima voz. «Yo nunca me había oído aquella voz, ni me la he vuelto a oír». Sin embargo, Urbina continúa, totalmente ajeno al peligro, durmiendo a pierna tendida.

«Cogí su pistola, le levanté la cabeza con la mano que me quedaba libre y disparé dos veces junto a su oído... Mi compadre siguió durmiendo»¹⁶⁴. No hubo más remedio que alzar el cuerpo durmiente y colocarlo, bien atado, boca abajo, sobre el caballo. Y huir, huir cuanto antes, por la sierra.

«Aquella fue la jornada más dura de mi vida. Necesitaba ir metiéndome por las peores quebradas, para despistar a los rurales, y al mismo tiempo cuidar que en los pasos difíciles mi compañero no se hiriera contra las peñas o los troncos...»¹⁶⁵.

La fuga en estas condiciones ya ha durado cinco, seis, siete, ocho horas. El cuerpo del compadre Urbina sigue, dormido, indiferente, sobre el caballo jadeante. Al fin el perseguido y el durmiente arriban a un lugar más o menos seguro. Villa descabalga, desata y baja a tierra a su compadre. Urbina continúa, plácidamente, su sueño ininterrumpido, mientras Villa, exhausto, concilia el suyo...

Ahora es menester subrayar el impacto que sobre los hombres ilustrados produce el relato del feroz guerrillero, el testimonio conmovedor de su abnegación, de su generosa, caballeresca amistad. Guzmán se esmera en hacernos ver la impresión profunda que en los *catrines* se suscita: no en vano gran parte de su gran libro consiste en un *diálogo* entre los hombres brutales que mandan ejércitos, ganan batallas, conquistan pueblos y ciudades, saquean y fusilan, y los hombres cultos que quieren encauzar la fuerza bruta de sus aliados para hacer triunfar la Revolución.

Oigamos a Guzmán:

«Un largo silencio prolongó en nuestros oídos las últimas palabras de Villa. Llorente, en quien nada igualaba el sentimiento de admiración hacia el guerrillero, había dejado que se dibujara en sus labios una —178→ sonrisa entre conmovida y triunfante: "He aquí mi hombre", parecía decirnos. Vasconcelos, propenso siempre a la simpatía, y respetuoso de los fulgores, persistentes o fugaces, de auténtica humanidad, había palidecido...»¹⁶⁶.

¿Y qué impresión ha recibido el propio Guzmán? Muchos años después de aquella noche de otoño que resultó inolvidable, Guzmán contó que él, siempre, después de cada conversación con Villa, escribía, con fidelidad, lo que había escuchado. Era ya en aquel entonces, en ciernes, el novelista, el historiador, el ensayista de la Revolución¹⁶⁷. Por eso, mientras Llorente, conmovido, se sentía orgulloso de la grandeza de su héroe y, mientras Vasconcelos, no menos conmovido, palidecía, Guzmán tomaba mentalmente notas. «Yo observaba», nos dice. Esto es, yo era testigo de ese encuentro «de dos mundos distintos y aún inconciliables en todo, salvo en el accidente casual de su sumar sus esfuerzos para la lucha»¹⁶⁸.

Pero, acaso Guzmán pensara entonces, que aquel caudillo, hombre natural, primitivo, merced a las indudables virtudes reveladas en el relato de la fuga, ofrecía la esperanza de una posible transformación en hombre capaz de afirmar, con magnanimidad creciente, los altos valores anejos a la redención de México.

Lo que entonces, en aquella noche de otoño, no sabían ni Llorente, ni Vasconcelos, ni el propio Guzmán, era que el jaguar de las quebradas de Durango iba a dar un zarpazo mortal como para borrar con él la magnanimidad de aquella fuga heroica con el amigo ineluctablemente dormido: el general Francisco Villa mandó fusilar, no muchos años después a su tan querido compadre Urbina. Y esta vez el sueño del compadre Urbina fue un sueño más profundo...

Una broma del jaguar domesticado

Si la actitud de los hombres cultos ante el guerrillero fue, de sincera admiración, aquella noche de otoño, lo cual nos sirve de ejemplo para ilustrar parte de lo que es tesis de este trabajo, conviene ahora recordar otro episodio de *El águila y la serpiente* en que el «jaguar domesticado», movido por irracional impulso, suscita, con igual intensidad, el terror y la ira en el más elocuente de sus admiradores.

Por razones políticas, bien antes del triunfo de Carranza, Guzmán decide aproximar a Lucio Blanco y a Francisco Villa. A estos dos generales revolucionarios disgustaba el autocratismo de don Venustiano. Lucio Blanco y Pancho Villa no se conocen, no se han tratado nunca. Para la deseada aproximación, era indispensable que los ligara un «lazo —179→ sentimental directo»¹⁶⁹. Y entonces se le ocurre sugerir a Villa que este, en amistoso ademán, envíe a Blanco, como regalo, su pistola.

Guzmán titula el capítulo: «La pistola de Pancho Villa». Para potenciar el dramatismo del relato, nos traza un vívido perfil del guerrillero poco antes de formular la idea del regalo y establece un paralelo de Villa y Lucio Blanco. Villa es «un formidable impulso primitivo -arguye- capaz de los extremos peores, aunque justiciero y grande, y sólo iluminado por el tenue rayo de luz que se le colaba en el alma a través de un resquicio moral difícilmente perceptible»¹⁷⁰. Como se ve, aquí se nos subraya la dualidad anímica del caudillo, a un tiempo temible y necesario; temible, por sus impulsos bárbaros; necesario por su valor, sí, y también por otras cualidades positivas que suscitan la admiración de los

hombres portadores de espíritu idealista. Lucio Blanco es, por contraste, «tan noble, que despreciaba hasta la gloria... y tan humano, que el horror a matar paralizó gran parte de su acción después del primer arrebató contra Huerta», el asesino usurpador¹⁷¹.

Detengámonos ahora en el retrato físico del guerrillero. Este, en aquel setiembre de Chihuahua, aparece ante los ojos del narrador y de su acompañante de aquel día, el coronel Carlos Domínguez, en camisa. Villa «tenía puesto el sombrero... su forma robusta, envuelta en caqui, se destacó con fuerza sobre la pintura blanca de la puerta. Le salían por debajo del sombrero, orlándole la frente, unos cuantos rizos azafranados... Pero al volverse a medias, nada resaltó tanto en su figura como el enorme pistolón que le bajaba desde la cadera hasta lo hondo de la funda holgadísima»¹⁷².

Detalles muy bien recogidos, tales como la pintura de los cartuchos que brillaban en la canana, completan la descripción física del guerrillero. Luego escribe Guzmán lo que podría llamarse una «Meditación de la pistola». Vale la pena transcribirla íntegra: «Este hombre no existiría si no existiese la pistola - pensé). La pistola no es sólo su útil de acción: es su instrumento fundamental, el centro de su obra y su juego, la expresión constante de su personalidad íntima, su alma hecha forma. Entre la concavidad carnosa de que es capaz su índice y la concavidad rígida del gatillo, hay una relación que establece el contacto de ser a ser. Al disparar, no será la pistola quien haga fuego, sino él mismo: de sus propias entrañas ha de venir la bala cuando abandone el cañón siniestro. Él y su pistola son una misma cosa. Quien cuente con lo uno contará con lo otro, y viceversa. De su pistola han nacido y nacerán, sus amigos y sus enemigos»¹⁷³.

Pancho Villa consiente en regalar su pistola a Lucio Blanco, y, descárnándose el cinturón, la pone en manos de Guzmán. Pero dejemos que el mismo Guzmán nos relate el suceso:

«...En medio de un silencio general -cuenta el escritor- me entregó la pistola con canana y todo. Al sentir yo en mis manos aquel peso, tibio aún, me estremecí, y se lo pasé inmediatamente a Domínguez. No me parecía sino que el contacto de la pistola me quemaba. Villa, entretanto, agregó:

-Nomás dígame al general Blanco que la cuide, porque es pistola muy chiripera.

Pero antes de terminar la frase se le demudó el rostro. Se llevó las dos manos a las caderas con un movimiento brusco. Se revolvió mirándonos a todos, e impulsado como por el instinto, se puso de espaldas contra la pared.

-¡A ver! -exclamó con precipitación-. Déme alguien una pistola, que estoy desarmado!».

El secretario de Villa, Luis Aguirre Benavides, ofrécele la suya, disculpándose por ser ella muy chica y, además, tipo escuadra, que el general no ha de conocer bien. Villa se apodera del arma afirmando que él conoce todos los tipos de pistola. Para demostrarlo, vacía la, con destreza, de todos sus cartuchos arrojándolos uno tras otro al piso. Obsecuente, el secretario los recoge y se los devuelve. Entonces Villa, tras cargar de nuevo la pistola y dejarla lista para hacer fuego, la esgrime apuntándole a Guzmán en la frente.

-Ahora, dígame cualquier cosa -ordena.

Hemos llegado aquí al punto culminante del relato, momento en que también culmina la belleza de la prosa:

«La boca del cañón estaba a medio metro de mi cara. Por sobre la mira veía yo brillar los resplandores felinos del ojo de Villa. Su iris era como de venturina: con infinitos puntos de fuego microscópicos. Las estrías doradas partían de la pupila, se transformaban hacia el borde de lo blanco en finísimas rayas sanguinolentas e iban desapareciendo bajo los párpados. La evocación de la muerte salía más de aquel ojo que del circulito oscuro en que terminaba el cañón. Y el uno y el otro no se movían un ápice: estaban fijos, eran de una

pieza. ¿Apuntaba el cañón para que disparara el ojo? ¿Apuntaba el ojo para que el cañón disparase? Sin apartar de la pistola la vista, me percaté de que Aguirre Benavides sonreía tranquilo y seguro, de que los militares presentes observaban fríos y curiosos y de que Domínguez respiraba apenas...»[174](#).

He aquí la fiera humana a quien se le ha pasado la mano sobre el lomo, acaso con excesiva confianza, y que cruel, irritada, espeluznada, se disponía a dar un zarpazo...

Guzmán tuvo que ocultar tanto el miedo como la violenta indignación que lo embargaban.

—181→

¡Oficio peligroso era aquel de disfrazado domador de fieras para hacer triunfar la Revolución merced a la enorme fuerza zoológica de los guerrilleros ignaros! En este episodio, el consejo del hombre culto contrarió al semianalfabeto, y, en este, se irguió el jaguar amenazante...

* * *

Una revelación axiológica

Esta conjunción de hombres ilustrados y de hombres primitivos cuyos conflictos dramatiza admirablemente *El águila y la serpiente*, suscita otra escena que voy a recordar aquí. La intervención del hombre culto en las reacciones del primitivo, despierta en este -Pancho Villa- la noción de justicia, vierte un rayo de luz radiante en el alma oscura del guerrillero, y la hace trascender en súbita intuición espiritual hacia un valor no sospechado.

Me refiero al episodio narrado en el capítulo 6 del libro IV, bajo el título de «Pancho Villa en la cruz»:

Villa recibe un parte de victoria por telégrafo. Fuerzas de Maclovio Herrera han sido derrotadas. Ciento sesenta prisioneros han sido capturados. ¿Qué hay que hacer con los prisioneros?

Villa se pone furioso. Vociferando, ordena al telegrafista que al tal por cual le conteste que fusile inmediatamente a los prisioneros y que, si en una hora estos no han sido ya pasados por las armas, él, Villa, irá personalmente a fusilar a su subordinado.

Guzmán está con Enrique C. Llorente a pocos pasos del guerrillero. Este de pronto pregunta a ambos amigos qué opinan de su orden. Llorente responde que la orden no le parece bien. Los prisioneros se rindieron, deponiendo sus armas y, por tanto, hay que respetar sus vidas. Guzmán apoya a Llorente. El que se rinde, renuncia a matar. Entrega sus armas. Ya no mata ni debe ser matado.

Las páginas de este capítulo son de las más intensas de Guzmán. Villa, a quien dominaba incontrolable furia, de pronto advierte que esta no se justifica, que él va a cometer un horrendo crimen. Y se angustia con violenta compunción. Villa ha intuido un valor y a gritos desesperados da una contraorden para suspender la ejecución. Villa ha trascendido de su ceguera moral hacia una alta esfera ética. En suma, ha sido vencido el jaguar; se ha encendido en él la llama del espíritu.

* * *

—182→

Conclusión

Como se puede colegir merced al significativo episodio evocado arriba, el *diálogo* de cultos e ignaros no ha sido estéril durante la Revolución. Ciento sesenta vidas fueron salvadas gracias a la valiente intervención de dos hombres ilustrados. Sin duda, en lo que atañe a la totalidad de la lucha, las luces de los ilustrados y la fuerza bruta de los primitivos dieron, de una parte, ideas a la Revolución, y, de otra, el impulso arrollador que llevó al triunfo.

Para terminar, subrayemos que el dictamen espiritualizador de Llorente y Guzmán produjo efecto en las circunstancias menos propicias para ablandar el

corazón del guerrillero. El escritor nos deja un testimonio magistral de la ira que dominaba a Villa y del terror que este, aquel día, infundía en su derredor:

«Lo encontramos -cuenta Guzmán- tan sombrío que de sólo mirarlo sentimos pavor. A mí los fulgores de sus ojos me revelaron de súbito que los hombres no pertenecemos a una sola especie, sino a muchas, y que de especie a especie hay, dentro del género humano, distancias infranqueables, mundos irreductibles a común término, capaces de producir, si de uno de ellos se mira al fondo, el vértigo de *lo otro*. Fugaz como estremecimiento reflejo pasó esa mañana por mi espíritu, frente a frente de Villa, la marea del horror y del terror»¹⁷⁵.

Sin embargo, a despecho de esta terrible revelación, ese mismo espíritu embargado por el horror y el terror pudo iluminar el alma tenebrosa del furioso guerrillero con un rayo de luz humanizadora¹⁷⁶.

Manuel Gálvez y sus novelas de la guerra del Paraguay



En el vasto *corpus* de la obra narrativa de Manuel Gálvez, las tres novelas de la Guerra del Paraguay se destacan entre las mejores. A más de medio siglo de su publicación, y a despecho del gran cambio que se ha operado en el arte literario y en nuestra sensibilidad, conservan el mismo interés que suscitaron al finalizar la tercera década del siglo.

¿A qué se debe el éxito de estas tres novelas históricas? Podría argüirse que el novelista, apasionado de la historia, autor de excelentes biografías elaboradas sobre el fondo de la historia social, política y espiritual de su patria, se sintió en su elemento al componer su trilogía. Sin embargo, sus novelas históricas sobre el tiempo de Rosas -tiempo que tanto interesaba a Gálvez- no tienen la jerarquía artística de las *Escenas de la Guerra del Paraguay*.

Acaso el tiempo de Rosas suscitara un conflicto entre el novelista historiador y el banderizo. Pero el éxito de unas novelas y el fracaso de otras no es el tema que hoy nos ocupa. Atengámonos a considerar aquí las razones del éxito de la trilogía de 1928 y 1929. Pero antes de entrar en materia,

convendría evocar lo que sobre la novela histórica escribió Alessandro Manzoni en su ensayo *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzioni*¹⁷⁷. Con este texto a la vista y ayudados por el notable estudio de Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*¹⁷⁸, plantearemos un problema cuyo análisis nos permitirá aproximarnos a nuestro asunto con mayor interés teórico.

Sabido es que Manzoni, nada menos que el autor de *I promessi sposi*, uno de los mayores logros del género, afirmó ser la novela histórica —186→ un fracaso congénito inevitable. El historiador -que nunca conocerá todos los hechos históricos- utilizará conjeturas cuando su ignorancia de lo verdaderamente acontecido así se lo exija. Esto es legítimo. La Historia recurre a lo verosímil para llenar imaginativamente los huecos. Lo confiesa paladinamente, sin dar por real lo conjeturable. El novelista histórico funde lo realmente sucedido con lo que concibe su inventiva. El lector entonces, según Manzoni, el lector que no pueda distinguir entre lo histórico y lo ficticio, no puede lograr el placer añejo a todo conocimiento que se le ofrezca: la incertidumbre lo destruye.

«El objeto del arte está condicionado por la materia del mismo o por cualquiera de los materiales que emplea. Ahora bien: la novela histórica toma como parte de su materia la natural y propia de la historia»¹⁷⁹. ¿Cuál es la finalidad de este género de novela? *L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di quella che si trova nell'opere a cui si da questo nome più comunemente, e come per antonomasia*¹⁸⁰.

La novela histórica, mejor que la Historia, pretende representar, merced a una acción inventada, el estado de la humanidad en una época dada. Pero esta pretensión no puede lograr la novela histórica. La Historia, sí, puede ofrecernos una visión sin falseamientos. Puede darnos una idea legítima de una época, fundada en «los diversos grados de certeza o de posibilidades descubiertos en las cosas». Lo no descubierto no debe inventarse sino *conjeturarse* y, como hemos visto, toda conjeturación en historia es aceptable.

La obra poética exige unidad de asentimiento en el lector, a la par que homogeneidad de impresión. Pero tal homogeneidad es imposible en la novela histórica por ser ella, por definición, mezcla de verdad y fantasía. En suma la novela histórica no es histórica por tener elementos añadidos que falsean lo positivamente cierto. Es más: fracasa, a su vez, como novela, como obra poética, por pareja razón, a saber: porque en ella intervienen personajes y sucesos reales mixturados con lo ficticio.

Manzoni distingue dos clases de asentimiento. Uno, el asentimiento histórico; otro, el asentimiento poético. Mas como en la novela histórica se proponen ambas formas de asentimiento, resulta de esto que, el asentimiento homogéneo, requisito esencial de la obra de arte, no puede verificarse. «*Qual cosa più contraria all'unità, all'omogeneità deli assentimento che la mancanza dell'assentimento?*»[181](#).

* * *



Manuel Gálvez

—188→

Veamos ahora en virtud de qué supuestos teóricos el autor de una novela histórica realmente estupenda como *I promessi sposi* llegó a conclusión tan negativa y tajante. Para ello será menester examinar algunos conceptos que nos den la clave de su sorprendente planteamiento. Empecemos por considerar su idea misma de la Historia. Para Manzoni, inspirado por Herder y fundiendo ideas herderianas a otras de su tradición filosófica católica, la Historia es algo sagrado: concebía él lo histórico como realización de un plan divino. ¿Cómo pues falsear, aunque fuese con la más pura poesía, lo que Dios mismo ha determinado que sucediese tal como ha sucedido? De aquí que la Historia, cosa muy seria, debía ser protegida de los devaneos de la fantasía poética. Historia y Poesía, cada una separada, cada una en su propio reino. Nada de contubernios.

Pero, ¿no nos había dicho Aristóteles en uno de sus textos más geniales, que la poesía «es cosa más filosófica y grave que la Historia?». ¿No nos ofrece argumentos que jamás se olvidarán? La Historia cuenta las cosas sucedidas; la Poesía, las que podrían suceder. Las que podrían suceder son las verosímiles o necesariamente posibles. La Historia se atiene a lo verdadero particular; la Poesía apunta preferentemente a lo universal. Es por esto por lo que el estagirita afirma ser la Poesía cosa más filosófica y grave que la Historia.

En Aristóteles, pues, lo verosímil asume una dignidad superior a lo verdadero sobre todo cuando esto último, se entiende, no pasa de ser algo puramente particular: lo verosímil lleva en sí lo eterno y universal, calidades que sobremanera lo valorizan. Para Manzoni, por el contrario, lo verosímil es una imperfección de lo verdadero: es simplemente lo conjeturable y exento de los excelsos atributos de lo necesario, lo universal y lo eterno.

* * *

Acontece, sin duda, que en la poética de Manzoni, los hallazgos de Aristóteles están desvirtuados por el utilitarismo de Horacio, inserto en el imperativo famoso: *delectare et prodesse*: deleitar e instruir. Para Manzoni, lo de instruir asumía, enamorado como era él de la verdad y reverente como era él de la historia, una importancia decisiva: *Istruzione e diletto erano i vostri due intenti; ma sono appunto così legati, che, quando non arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non si sente diletto, appunto perché non si trova istruito*¹⁸².

Consideremos ahora la noción de asentimiento en Alessandro Manzoni. Vimos que él distinguía entre asentimiento histórico y asentimiento —189→ poético: estos dos asentimientos han de operar alternativa o simultáneamente en la novela histórica, y por consiguiente es imposible el asentimiento homogéneo indispensable en la obra de arte. Manzoni, respetuoso de la verdad *-rien n'est beau que le vrai*, pensaba con Boileau- no podía admitir otro tipo de asentimiento, a saber: el que se verifica cuando sentimos la obra de arte como

poesía y no como historia o, mejor, cuando nos entregamos a la obra sumisos a las demandas de la poesía. Así logramos el asentimiento artístico.

En una novela histórica en que, amén de lo verdadero se dramatice lo verosímil, en el alto plano del arte, el éxito puede ser tan satisfactorio como en *Los novios*, de Manzoni, por ejemplo.

Habrá cabal verosimilitud toda vez que exista una relación plausible y convincente entre lo que los personajes son y lo que dicen y hacen. Habrá valor poético en la novela histórica siempre cuando lo que ella nos represente sea verosímil en lo que mira a los valores universales de la condición humana. Y bien se puede dar el caso en que la calidad de universal ha de prestigiar no solamente lo inventado sino lo realmente sucedido, toda vez que el poeta extraiga de esto último su sentido, su validez universal.

¿No conocemos todas obras espléndidas en que lo histórico apenas cuenta, como *Le Cid* de Corneille, por ejemplo y, sin embargo, no podemos cuestionar su validez poética? En la obra poética, en la verdadera obra poética, tanto lo real como lo inventado se desarrollan en un plano poético homogéneo, creación del poeta que el lector acepta deliciosamente, con asentimiento homogéneo, esto es, artístico.

Tocante al conflicto que en la novela histórica puede suscitarse cuando esta se propone la reviviscencia de una época remota -tal el caso de la flaubertiana *Salambô*- el conflicto (entre información e invención) no se producirá cuando la evocación sea de un pasado reciente. En este caso, la tradición cultural no se ha interrumpido; las formas de la cultura siguen siendo las mismas o casi las mismas. Entonces el poeta puede armonizar lo que estudia con lo que inventa y dar vida a una obra sobre sólidas bases históricas, animada por el hálito de la poesía.

Los Episodios nacionales de Galdós y las novelas sobre la Guerra del Paraguay de Manuel Gálvez, son ejemplos hispánicos en que la realidad histórica evocada sigue estando allí, por así decirlo, como Zaragoza en España

y como Corrientes en la Argentina, ciudades vivas que conservan una tradición cultural de que el poeta, en alto grado, participa.

* * *

—190→

Historia y ficción

«Documento este libro como si fuera una Historia... Pueden quedar tranquilos, pues, los profesionales de la historia, -escribió Manuel Gálvez en 1928, al pie de la página final de *Los caminos de la muerte*¹⁸³. Y es cierto. Gálvez ha estudiado con minucioso fervor los libros canónicos sobre la Guerra del Paraguay, y otros muchos más. Quien se proponga identificar sus fuentes, que lea -y sólo nos referimos a la bibliografía paraguaya a fin de ilustrar este aserto- que lea al Coronel Centurión, al General Resquín, al norteamericano Washburn, a los ingleses Thompson y Masterman, al Padre Fidel Maíz- y verá con cuánto cuidado se ciñe el novelista a lo que relatan actores y testigos del drama. Gálvez no se limitó a aprender la historia de aquellos años trágicos - 1864-1870-; estudió el folklore paraguayo, recogió versos en guaraní, transcribió frases en este idioma; leyó los periódicos de la época y hasta averiguó quiénes los redactaban, qué verdades y qué mentiras daban a luz. Cada figura histórica argentina, brasileña, uruguaya o paraguaya, suscitó un prurito de conocimiento exacto.

Serenamente imparcial ante argentinos, brasileños, paraguayos y uruguayos, no se detecta en él el más leve jingoísmo. Los personajes históricos y ficticios -*reali* e *ideali* como los llamó Manzoni- representan con vigor convincente la idiosincrasia nacional de cada pueblo sin perder por ello sus atributos de individualidad concreta, de personalísima identidad.

Como poeta, se propuso escribir una epopeya. El tema le era apasionante, me manifestó el mismo Gálvez no mucho antes de su muerte. Al avanzar en su labor, con ese afán de imparcialidad que le animó desde un comienzo, advirtió que el Héroe de la epopeya -el máximo Héroe- no era su patria, ni el Brasil ni el

Uruguay: el Héroe era el Paraguay, personaje colectivo encarnado en una figura obsesionante urdida de resplandores y tinieblas: el Mariscal Francisco Solano López. El Paraguay fue para Gálvez el país cuyas virtudes épicas alcanzaron una sublimidad sin par. Gálvez exalta el prodigioso heroísmo del Paraguay, una y otra vez, en forma conceptual y, sobre todo, presentativa, en episodios de excepcional dramatismo. El Paraguay bajo su pluma asume una grandeza trágica numantina:

El asalto en canoas a los acorazados -leemos en *Humaitá*- supera en grandeza a todas las hazañas de *La Ilíada*. El novelista lamenta no tener el genio de Homero para cantar, con el verbo que reclaman las cosas sublimes, la gesta del asalto a los acorazados¹⁸⁴.

—191→

Los autores de esta proeza «iban hacia la muerte... iban sencillamente, como cumple a los grandes Héroes, y sin sospechar siquiera que estaban creando poesía épica en acción, enriqueciendo el patrimonio moral de América con una de las más bellas hazañas de su historia¹⁸⁵.

Uno de los personajes ficticios paraguayos, Justo Cienfuegos, canta, acompañado de la guitarra, en presencia del Mariscal López, los grandes hechos épicos, y Gálvez comenta: «Era la epopeya paraguaya, interpretada por el pueblo. Ríos de sangre, millares de muertos, la miseria, las enfermedades... ¡terrible precio costaba a los paraguayos la independencia de su patria. Ante los cantos trágicos, ante el épico heroísmo parecía engrandecerse y llenar el cielo y la tierra el lema del Paraguay: "Independencia o muerte"»¹⁸⁶.

En *Los caminos de la muerte*, un personaje también ficticio como Cienfuegos, pero argentino, exclama: «La valentía del Paraguay no tiene igual en la historia del mundo... aquí, no hace muchos días, una chata con un sólo cañón ha tenido en jaque a la poderosa escuadra brasilera»¹⁸⁷.

En los ejércitos aliados, hay, claro está, notables héroes argentinos, brasileños, orientales; pero las proezas paraguayas ejercen sobre Gálvez la más profunda fascinación.

El capitán Genes, héroe del famoso asalto a los acorazados, frustrada la victoria ya casi lograda, se arroja al río. Tiene que nadar con un sólo brazo porque en una mano sostiene un ojo colgante que el acero enemigo ha desorbitado. Ya en tierra, monta a caballo y al galope va a dar parte de la batalla al Mariscal López, «siempre sosteniéndose el ojo colgante»¹⁸⁸.

López y Mitre

En tan vasto cuadro épico, es imposible comentar la acción de tantos personajes reales e inventados. Atengámonos, pues, a unos muy pocos. Observemos a López y a Mitre durante la entrevista de Yataytí-Corá, en setiembre de 1866. A la manera de Plutarco, Gálvez traza un paralelo de los dos presidentes. La figura de Mitre, un tanto idealizada, se perfila con noble prestancia prócer. Pero esta misma idealización, no sólo en este sino en otros episodios, resta realidad a su figura. El prócer argentino resulta demasiado perfecto.

López y Mitre son «extraordinarios hombres», dice Gálvez. En Mitre, la «inteligencia y la razón dominaban en su alma las demás potencias». El Mariscal es «instinto, arrebatos, inspiraciones». Solano López, como Facundo Quiroga, «leía en los hombres los pensamientos escondidos, el coraje, la traición». Se lo amaba frenéticamente «como —192→ a Napoleón... Para retratar a Mitre, requiérese el estilo sereno de un Plutarco. El Mariscal reclama la frase tempestuosa de un Shakespeare»¹⁸⁹.

Durante la entrevista -que dura cinco horas- Mitre es todo dignidad, decoro, serenidad. López, que ha llegado con numeroso séquito, en uniforme de gala resplandeciente de entorchados, estalla dos veces en accesos de incontenible cólera. El más violento estallido ocurre cuando Mitre le presenta al General Venancio Flores, el bravo caudillo oriental.

«Usted es el culpable de la guerra por haber llamado al Brasil en su ayuda, introduciéndolo en las discordias de su patria y en la de los pueblos del Río de la Plata». El general Flores, que no sospechaba esta acusación, quedó cohibido un momento. El Mariscal agregó otras frases, con enojo cada vez mayor. Sus pupilas dilatábanse tanto, que parecían abarcar casi todo el iris. Sus ojos eran los de un animal salvaje enfurecido»[190](#).

Cuando Mitre va a declarar la condición que imponen los Aliados para la paz -la renuncia de López al mando y su abandono del Paraguay- el Mariscal, «adivinando le clavó su mirar de tigre...». Y el novelista asevera: «Un hombre que no fuese Mitre hubiera temido»[191](#).

La entrevista ha llegado a su momento culminante.

-¿Es decir -pregunta López- que se me propone, como condición de la paz, mi separación definitiva del gobierno y el abandono de la patria?

-Sí, señor -responde Mitre.

«Y entonces Francisco Solano López, irguiéndose, con el rostro pálido, los labios temblantes por el enojo y el puño apretado, pronunció estas estupendas palabras, a las que los hechos -su heroica resistencia en veinte batallas desiguales y su muerte- pusieron después la marca de lo sublime:

-Eso me lo impondrán sobre mi última trinchera en los confines del Paraguay»[192](#).

Ningún personaje de Gálvez habla con este lenguaje.

López que es «el instinto y el arrebató» frente a «la inteligencia y la razón», es la figura dominante durante el histórico encuentro. Y domina no sólo por su porte marcial aristocrático, por su talante imperativo y despótico, por su apasionada elocuencia, sino también por actos de fina caballerosidad, por detalles de elegante comedimiento.

Terminada la conferencia, el Mariscal llama a un secretario, el Coronel Alén. El Mariscal cede a Mitre el honor de dictar el memorándum. Mitre, se excusa. Y sólo entonces López, con su don de la frase lapidaria, elige las palabras memorables.

—193→

Y ya se van a separar los dos caudillos, cada uno de los cuales comprendiendo -dice Gálvez- «la grandeza del otro»¹⁹³. Pero López va demorar un tanto la separación. Da una orden y un asistente trae una botella de coñac y vasos. Y ambos caudillos brindan amistosamente por la terminación de la contienda entre hermanos.

No es esta la última gentileza entre ambos hombres que parte del Mariscal. Otra vez partirá del hombre que es «instinto y arrebató» hacia el hombre que es «inteligencia y razón», un amable impulso señorial: el Mariscal detiene a su antagonista un minuto más, y le entrega «su látigo, un espléndido látigo de empuñadora de oro».

-En recuerdo de nuestro encuentro -dice.

Mitre reacciona regalándole el suyo.

Tres veces consecutivas es el Mariscal quien toma la iniciativa señorial. Es, como queda dicho, hasta en los detalles, la figura que domina en el episodio de Yataytí-Corá. Y el broche de oro lo pone él, con el látigo de puño de oro.

* * *

Gálvez, que conoce muy bien los defectos de López, su orgullo satánico, su tiranía, su crueldad, sus crímenes, tiene por lo visto cabal conciencia de que el Mariscal es un personaje de perfil shakespeariano, una energía dominadora de terrible grandeza. Esto explica su ambivalencia en lo que mira a López. López es un monstruo y es un héroe; López es la encarnación de un pueblo sublimemente épico; López es el semidiós, el ídolo de ese pueblo; López es también el verdugo de ese su pueblo que lo venera, verdugo que, llegándole a

su vez la hora del suplicio, cae bañado en su furiosa sangre y, blandiendo la espada no rendida, profiere estas palabras eternas:

-¡Muero con mi patria!¹⁹⁴.

Otra vez lo histórico y lo verosímil

El historiador y el novelista combinan sus dotes para lograr el efecto más rico en verdad y en poesía. Cabe insistir en que los cuatro países en guerra están convincentemente representados en los hechos y los dichos de sus figuras históricas más sobresalientes. Cabe también insistir que ninguno de ellos asume la grandeza trágica y aún teratológica de Solano López. Y es que además de lo ya indicado, el Mariscal es, desde el principio hasta el fin de la guerra, el supremo caudillo de —194→ su pueblo, y el que muere con su pueblo. La índole numantina de la epopeya paraguaya y el carácter fascinadoramente demoníaco del Mariscal dan jerarquía soberanamente protagónica a ese personaje colectivo que es el pueblo derrotado y a ese adalid luciferino que lo encarna. Recuérdese que Mitre abandona el escenario de la lucha mucho antes de su terminación; que Caxías no persigue a su antagonista hasta la última trinchera y es reemplazado por el Conde d'Eu; que el General Flores muere asesinado en Montevideo.

El Gálvez historiador se atiene a los sucesos y los observa críticamente; el Gálvez poeta vive los sucesos desde dentro, se identifica con sus actores, los caracteriza de modo vigorosamente presentativo. Y esto ocurre también de manera muy plausible en lo que mira a los personajes inventados sean estos los argentinos Taboada o Sauce, los brasileños Andrade o Fragoso, los orientales Escarguel o Peñafiel y los paraguayos como todos los Yáñez Cienfuegos.

En estos seres de su inventiva, pertenecientes al reino poético de lo que podría haber sucedido y podría suceder en circunstancias parejas conforme al concepto aristotélico de lo verosímil, nos admira su intelección de lo humano. Acontece que, otra vez, en los personajes paraguayos inventados, es en quienes hallamos la máxima expresión patética de la epopeya, como en un

coro trágico que acompaña, muy activamente, protagonizando episodios simbólicos, las hazañas ya registradas por la historia de los personajes reales.

En efecto: los Yáñez Cienfuegos son una familia en que se sintetizan la diversidad de conflictos que atormentan a un pueblo y también los conflictos de guerra civil en que consistió aquella lucha cainita.

Veámoslo: el padre de los hermanos Yáñez ha sido fusilado por el Mariscal López. Uno de sus hijos se había pasado al enemigo, tras enamorarse, en Corrientes, de una muchacha parienta suya. La traición de este Yáñez arroja el más atroz deshonor sobre toda la familia. La madre del traidor -esposa del fusilado- es, por otra parte, argentina: había nacido en Corrientes.

Tal es el baldón que Gerardo Yáñez Cienfuegos, el traidor enamorado, arroja sobre los suyos, que la familia es declarada traidora. Los Yáñez combatientes, valientes oficiales, son degradados ignominiosamente. El apellido Yáñez, odioso, es suprimido. Los Yáñez Cienfuegos deben llamarse ahora Cienfuegos, a secas. (Apellido, entre paréntesis, no paraguayo, sino correntino).

Hay numerosos Cienfuegos, miembros de la misma familia en desgracia, en que combaten los sentimientos más contradictorios. Unos odian a muerte al Mariscal; otros lo adoran. Vamos de vuelo porque el —195→ tiempo apremia. Detengámonos en Eusebio Cienfuegos que, como sus hermanos, ha suprimido el Yáñez.

Eusebio es un mozo tímido, delicado, sensible, de auténtica vocación religiosa. Ha sido seminarista, alumno del célebre orador sagrado, el padre Fidel Maíz. Ahora ciñe espada de oficial. Eusebio odia a López, el matador de su padre. Pero, poco a poco, viviendo como vive la tragedia de un pueblo fanatizado por el patriotismo para quien López encarna la patria y la inflexible voluntad de resistencia al invasor, Eusebio comienza a admirar al Mariscal hasta el extremo de rezar por él, fervorosamente, en la simbólica iglesia de Humaitá, cuando el fiero caudillo cae enfermo.

Y este mismo Eusebio, tan delicado, tan religioso, en un combate nocturno, va a ser, a sabiendas, el matador de su propio hermano, el Yáñez Cienfuegos que desertara para unirse a los enemigos de la patria. ¡Cuántos sentimientos en conflicto, cuánta furia cainita!

No hay otro personaje inventado que supere o iguale en acierto caracterizador y en valor simbólico a este agónico Eusebio Cienfuegos que, en una etapa de máxima agonía espiritual, debe vivir a la sombra de su ex maestro, el Padre Maíz, ahora convertido en implacable Fiscal de Sangre del Mariscal, y atormentado por el remordimiento de sus crímenes.

En Eusebio, además, Gálvez dramatiza la perplejidad de tantos paraguayos de ayer y de hoy, ante la figura del Mariscal: no sabe nunca con plena lucidez si realmente lo odia o lo ama, si le es admirable o abominable. Lo verosímil en este personaje trasciende, pues, los límites del momento histórico en que actúa: su drama íntimo consiste en no poder -hasta sucumbir con los últimos héroes como un héroe- en no poder descifrar, fijos los ojos en atroz Esfinge, el pavoroso enigma del caudillo.

Ya en el último combate, al final del calvario, en Cerro Corá, Eusebio, ante la inminencia de la total derrota ineluctable, duda, vacila, titubea. ¿Va a rendirse? ¿No es inútil ya toda resistencia? ¿Va a seguir peleando hasta la muerte como lo exige el Mariscal de Hierro? Como en una pesadilla, mientras blande furiosamente la espada, oye que los suyos -su padre fusilado, su hermano Justo, su hermana Ramona, también fusilada- le hablan, gesticulan. Entonces «va a pedir clemencia» -dice Gálvez-. «Suelta el arma... La pata de un caballo le rompe la mandíbula. Quiere hablar y no puede. Y una lanza lo traspasa»¹⁹⁵.

Poco después el Mariscal López muere, como más de una vez había jurado morir, con sus últimos soldados, en los confines del Paraguay. Eusebio no llega a saber nunca de esta muerte. Muere él ignorando si odia o ama al Mariscal.

Eusebio es, repitamos, una gran figura simbólica. En él, lo verosímil, lo poético, resulta más «filosófico y grave» que lo histórico. Gálvez ha logrado con él y otros personajes históricos y ficticios, ese asentimiento homogéneo necesario para el lector, que funciona en el plano del arte, armonizando el relato de sucesos históricos particulares (extrayéndoles, cuando es hacedero, su sentido trascendente), con el relato de sucesos inventados, grávidos de significación universal.

University of California

Riverside, California 92521

Lucio V. Mansilla y el Paraguay

△

Lucio Victorio Mansilla (1831-1913) cuenta treinta y tres años al comenzar la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay (1864-1870). El entonces capitán Mansilla recluta en San Juan, Mendoza y San Luis un batallón, el 12º. Batallón de Infantería de Línea, que él mismo va a comandar en Tuyutí y en Curupaity.

La guerra del Paraguay fue muy impopular en la Argentina. Dos ejércitos alistados por el General Urquiza se desbandaron dando vivas al Paraguay. El caudillo de los desertores, Ricardo López Jordán le dijo al vencedor de Caseros: «Usted nos llama para combatir al Paraguay. Nunca, General. Ese pueblo es nuestro amigo...»¹⁹⁶. Cuando suenan los tambores en las ciudades del interior y se leen en las plazas los bandos de los gobernadores para convocar a la guardia nacional, los hombres huyen y se esconden en las selvas. No lo hacen por cobardía sino por horror de empuñar las armas contra un pueblo amigo, antiguo aliado y generoso pacificador de las provincias en guerra civil en San José de Flores, en virtud del Pacto de la Unión de todos los argentinos¹⁹⁷. Hubo además sublevaciones de miles de enganchados que formaron montoneras.

Si la guerra era impopular y odiosa en las clases no letradas, lo fue también entre los intelectuales más distinguidos de la época. Basta citar a Juan Bautista

Alberdi, a Juan María Gutiérrez, a José Mármol, a Carlos Guido y Spano, a Olegario Andrade. Y no olvidar a la figura cumbre de la poesía más argentina de aquel tiempo y de todos los tiempos: a José Hernández.

El futuro autor de *Martín Fierro* escribe en agosto de 1869: «...Se ha trabajado por dar a esta guerra un carácter extraño, que a vista de los hechos no puede menos de sublevar un sentimiento de repulsión... —200→ Decir que hemos ido a regenerar el Paraguay es decir que nos hemos despojado de la justicia y del derecho para cometer un atentado sin nombre»¹⁹⁸. Juan Bautista Alberdi, en *Crisis permanente de las Repúblicas del Plata*, denunció: «La guerra es hecha en nombre de la civilización, y tiene por mira la redención del Paraguay; pero el artículo 3o. (del Protocolo anexo al Tratado de la Triple Alianza)... admite que el Paraguay, por vía de redención sin duda, puede ser saqueado y devastado, a cuyo fin da la regla en que debe ser distribuido el botín, es decir, la propiedad privada pillada al enemigo»¹⁹⁹.

Juan María Gutiérrez, el máximo crítico de la época, en 1870, ya vencido el Paraguay, comenta amargamente: «Hoy tiene lugar en la Plaza del Parque la distribución de premios de la Guardia Nacional que hizo la campaña. Los pobres han cumplido con el deber que les impuso el destino; pero han llenado, en mi concepto, una triste misión...»²⁰⁰.

Carlos Guido y Spano, el poeta de la famosísima *Nenia*, la canción fúnebre en la destrucción del Paraguay, escribía en su erudito ensayo *El gobierno y la Alianza*: «¿Y esa guerra se hace contra un hombre o contra un pueblo? En el primer caso es insensata, engrandeciéndose al mismo a quien se quiere anonadar; en el segundo, si se puede evitar con honra y no se evita, es soberanamente inicua. ¿O vamos como se dice en altas voces a libertar al Paraguay? ¿Y quién nos ha dado el derecho de intervenir en su régimen interno, de imponerle a balazos una civilización de que el hecho mismo sería su contradicción más flagrante?».

Y el cantor de San Martín, el grandilocuente Olegario Andrade, vocifera en iracundo apóstrofe condenando a los promotores de la guerra: «¿A dónde va el

soldado de la independencia de América, que paseó su bandera redentora desde las barrancas del Paraná hasta los confines del Imperio de los Incas?... Va a contribuir a remachar las cadenas del Paraguay que disputando está con noble valentía la conservación de su vida a los verdugos que quieren atarle al cuello la áspera soga de la esclavitud extranjera»[201](#).

Sarmiento, el gran Sarmiento no une su poderosa voz a los clamores de indignación y protesta contra la guerra fratricida. Es una excepción. Irónicamente, el célebre escritor que había lanzado crueles invectivas contra el pueblo hermano, iba a pasar sus últimos días en la Asunción y a su muerte en esta capital hospitalaria recibiría el más sentido homenaje del pueblo que él había anatematizado como a un enemigo bárbaro[202](#).

* * *

—201→



¿Qué actitud asumiría Lucio Victorio Mansilla, el que tendió una mano amiga a los indios salvajes de la Pampa y luego escribió sobre los ranqueles uno de los libros clásicos de la literatura hispanoamericana?

El propósito de este artículo es estudiar sus opiniones sobre el Paraguay y los paraguayos. Ningún escritor de su generación tuvo oportunidades como él de conocer mejor al Paraguay. A este país fue varias veces, primero en cumplimiento de deberes militares y en pos de la gloria marcial; después de la paz, en busca de la fortuna. Como Mansilla no llegó a escribir nunca un libro sobre la guerra del Paraguay, por razones que se verán después, ni tampoco unas memorias de buscador de oro en el Alto Paraná, me atenderé a lo que nos dice, casi exclusivamente, en los cinco tomos de *Entre-nos*, esto es, en sus *Causeries del jueves*.

* * *

Abramos el tomo primero de las *Causeries*. Leamos su muy fragmentaria evocación de la gran batalla de Curupayty, librada el 22 de setiembre de 1866. La *causerie* en que hallamos esta evocación se titula «Amespil». Antes del famoso asalto, nos cuenta Mansilla: «Cambiábamos de campamento, librábamos combates y batallas, la guerra no concluía. Nos habíamos acostumbrado tanto a aquel juego, que había momentos en los cuales nos habría dado rabia, si nos hubieran dicho: "Esto concluye mañana..."». Poco después añade: «Habíamos triunfado siempre. Ergo, alguna vez nos habrían de derrotar. Llegó, pues, el asalto de Curupayty... Yo estaba con mi batallón, oculto en un pliegue del terreno, oyendo a pie firme, los cañonazos, los fusilazos, sintiendo el ruido diabólico de aquel infierno de fuego... Los paraguayos no nos habían visto. Nos descubrieron y poco a poco, empezaron a acariciarnos algunas balas rasas de cañón... Mi tropa estaba en columna por mitades, con el arma en descanso. Como algunas balas pasaran casi rasando las bayonetas, -esto es eléctrico- la columna hizo un movimiento de vaivén, como el de las olas. Yo, más que dando una voz de mando, era el único que

estaba a caballo, dije: "¡Firmes, muchachos!" Y esto diciendo, y para distraer un poco la atención de los que ya sentían quemar las papas, me puse a recorrer las mitades, dirigiéndoles dicharachos amenos a ciertos soldados de prestigio».

El apenas esbozado relato de la gran batalla se interrumpe y, de súbito, Mansilla, que ha sido herido; Mansilla en cuyo batallón ha caído su amigo entrañable, el capitán Dominguito Sarmiento, informa —203→ —204→ escuetamente: «Yo estaba herido en una carpa del hospital de sangre... Reinaba en mi alrededor ese rumor solemne de las derrotas; oíanse los ayes de los heridos que amputaban...»[203](#).



Retrato múltiple de Mansilla

No es el propósito de Comandante del 12o. de Línea describir la batalla sino de contar la historia del soldado bávaro Amespil. Hubiera, sí, podido decir, con respecto a su herida, que le había alcanzado un casco de metralla en un hombro. Y acaso no nos lo diga ahora porque en otra ocasión ya lo ha contado²⁰⁴.

No hay en esta *causerie* ningún juicio sobre si la guerra es justa o no es justa. Era la ocasión de señalar, aunque muy de pasada, quienes fueron los responsables del pavoroso desastre. Esta ocasión no la hubiera desaprovechado un Andrade, un Guido y Spano.

Siempre que Mansilla evoca la guerra del Paraguay se atiene a hablar de su propio bando, rara vez se ocupa del enemigo de entonces. Pudo haber comentado, por ejemplo, el arrojado de aquellos soldados paraguayos que según relata en «La emboscada», le robaron un centinela el catamarqueño Ahumada. Pero en el relato no hay ni alusión a la calidad heroica del «robo». Nos dice simplemente: «Los paraguayos habían venido por el estero, con el agua hasta las narices; se habían quedado quietos *aguitando* frente a uno de mis hombres, y, saliendo de improviso... se lo habían materialmente robado, huyendo a la otra banda del estero, donde sin más que pasar, estaban salvos»²⁰⁵.

El episodio del robo del centinela catamarqueño suscita en Mansilla un plan de *revancha*. Decide entonces preparar una trampa y al pie de un árbol hace colocar una mina. A la noche, vienen los paraguayos y se acercan a la mina. Entre ellos avanza un perro que olfatea el contorno. Un cuarto de carne, que pendía de un hilo servía de cebo. Los paraguayos en aquellos días estaban «famélicos». El hilo, al ser tirado para hurtar la carne, había de hacer estallar la mina. Pero la mina no estalla por haberse mojado durante el tiempo en que estuvo cargada en espera del enemigo. Suena un disparo de fusil y luego suenan otros muchos. Los paraguayos huyen veloces, y la *revancha* fracasa.

«No hay más que un muerto -dice Mansilla-. El muerto es el perro»²⁰⁶.

Los grandes hechos de armas en que ha participado no inspiran descripciones o comentarios de conjunto, por muy memorables y luctuosas que aquellas jornadas hayan sido. Mansilla nos explica este raro silencio con estas palabras: «Yo no me ocupo sino de bagatelas y de quimeras y de monadas... porque es bueno que haya de todo en las conversaciones»²⁰⁷.

Pero si en las *causeries* sólo hay bagatelas, quimeras y monadas, faltan en ellas cosas muy importantes y, por consiguiente, mal puede —205→ «haber de todo», como parece desear Mansilla, en sus conversaciones...

¡Cómo hubieran ganado en valor literario y documental las páginas de *Entre-nos* si su autor hubiese dosificado sabiamente las cosas serias y las bagatelas! Especialmente en lo que mira a esa guerra, «esa gran guerra» como él mismo dice, en que hubo «batallas más grandes que algunas de las que libró el mismo Napoleón», guerra en que sucumbió «más de medio millón de hombres». Negándose a hablar «más en serio», Mansilla se pregunta: «Yo, ¿a qué me voy a meter en semejantes honduras». Tomo III-258, 259.

* * *

Este sobrino carnal del Dictador Rosas ofrece otra justificación de su silencio acerca de los aspectos más graves de la guerra fratricida en la *causerie* titulada «Letras»: «Yo, hay dos cosas que podría hacer y no mal, me parece: escribir la vida de Rozas... y la guerra de Paraguay. No hago, sin embargo, ni lo uno ni lo otro, porque lo primero, debiendo ser verídico, ofendería los afectos de mi madre, y, porque lo segundo, debiendo ser imparcial -y no pudiendo con mi genio- aumentaría la colección de personas respetabilísimas, que me tienen pésima voluntad»²⁰⁸.

Ahora bien, sobre Rosas publicó Mansilla en París, en 1896, un *Ensayo histórico-psicológico*; sobre la guerra del Paraguay prefirió que su amigo Garmendia escribiera lo que él no quería decir.

Curioso es, en verdad, que los indios ranqueles suscitara en él un interés tan grande y le inspiraran páginas de minuciosas y brillantes observaciones, sin

miedo a satirizar a los poderosos que ejercían el mando político, al paso que la epopeya de 1864-1870 sólo le inspirara páginas más o menos humorísticas.

No he podido tener acceso a artículos periodísticos de Mansilla escritos durante la guerra, en que parece no haber silenciado críticas acerbas hasta el punto de incurrir, en la opinión de un alto jefe, en delito de «traición». (Ser «traidor» durante la contienda era ser defensor del enemigo, tal como Alberdi, acusado tantas veces de traidor). Hay un testimonio muy elocuente de la actitud crítica de Mansilla. Se debe nada menos que a la pluma del Ministro de Guerra y Jefe de Estado Mayor de Mltre.

Me refiero al General Gelly y Obes, el cual escribió a su esposa: «Dan náuseas ver y leer las cosas que se escriben sobre el teatro de la guerra... en la primera línea las que escribe Mansilla a quien yo he dicho por varias veces y en presencia de varios que es un traidor y que si fuese general en jefe, no escribía o dejaba de mandar cuerpo en el —206→ ejército. Todo lo echa a chacota y a la broma, siguiendo cada vez más insensato en su modo de apreciar los sucesos y nuestras cosas»²⁰⁹.

Enrique Popolizio afirma que «como corresponsal oficioso narró la guerra en que actuaba, criticó su conducción y hasta la discutió en su faz política»²¹⁰.

¿Se atrevió como corresponsal a decir cosas semejantes a las que decían sus contemporáneos como un Guido y Spano y un Andrade o los miembros de una generación anterior? ¿Por qué no demostró igual sinceridad cuando terminó la guerra y redactó sus *causeries*?

El tema seguía siendo entonces y sigue siendo hoy, apasionante. La guerra -él lo dijo mientras prefería escribir «bagatelas» y «monadas» en sus *causeries*- fue una «epopeya homérica». Así lo afirma en el tomo 4 de *Entre-nos*, donde muy de pasada se refiere «al cuadro magno de la epopeya» en la cual «tornaron parte gloriosa orientales, brasileros y argentinos, pereciendo en la contienda homérica casi un pueblo y una raza»²¹¹.

Adviértase que no menciona a los vecinos entre «los que tomaron parte gloriosa». En Homero tanto griegos como troyanos combaten con pareja gloria y es la intervención divina, no precisamente el mayor heroísmo de los primeros lo que decide la derrota de los segundos.

* * *

En la *causerie* «¿Es usted paraguayo?» menciona Mansilla «la guerra que devastó al Paraguay» y nos habla del Dictador Francia. En una nota marginal subraya, de pasada, un hecho relativo al grado de esa «civilización» del Paraguay negada por sus detractores.

Durante y después del gobierno de Francia, esto es, también durante el gobierno de los López, «es un hecho comprobado (que) era raro encontrar quien no supiera leer y escribir. En toda villa o aldea los tres edificios que primero se construían por el Estado eran y estaban siempre en la plaza: la iglesia, la Comandancia militar y la escuela. Con la guerra de la Triple Alianza, esto concluyó»²¹².

Durante la presidencia de Carlos Antonio López, en efecto, el *Morning Post* de Londres afirmó: «La educación elemental (en el Paraguay) está tan extensamente difundida que apenas hay hombre alguno en la república que no sepa leer, escribir y contar, un estado de cosas que con toda probabilidad no existe en otro país del mundo, y que es debido a la inteligente y liberal administración del presidente López»²¹³.

Mansilla, que bien sabía estas cosas, blasonaba de saber otras, de carácter menos positivo. Escribe poco después de trazar las líneas citadas —207→ más arriba que es el «paraguayo un tipo de hombre en extremo discreto y reservado»²¹⁴. Se niega a filosofar en este texto acerca de las causas de esta discreción y reserva; pero en otro texto indica aquellas causas: estas son dos, el régimen de los jesuitas durante la colonia y, luego, «los tiranos»²¹⁵.

* * *

Terminada la guerra, Mansilla, que en 1877 ocupaba una banca en la Cámara de Diputados, obtuvo acciones en una empresa comercial anónima cuyo propósito era la explotación aurífera en el Paraguay, en la región del Alto Paraná. La prensa de Buenos Aires en aquel tiempo informaba acerca de la existencia de minas de oro en las sierras de Amambay y Mbaracayú. Entonces comenzaron los viajes de Mansilla al Paraguay. Lo obsesionaba «la conquista del vellocino de oro». Se hizo nombrar gobernador del territorio del Chaco para estar más cerca del Paraguay y de sus supuestas minas.

«Llegar al Paraguay y venirme la inspiración -léase las ganas de escribir- fue todo uno...». Así comienza la *causerie* titulada «Cazuela»²¹⁶. Mansilla está ahora en Asunción. Y en esta ciudad escribe esa especie de crónica que lleva el título nombrado. ¿Nos va a hablar de la capital no mucho tiempo antes bombardeada y saqueada? El tema del saqueo de la antigua «capital de la conquista» ofrecía un gran interés dramático. Las tropas imperiales habían entrado en Asunción y el saco de la ciudad no habían respetado ni legaciones, ni consulados, ni iglesias ni sepulcros. Las tropas argentinas, al mando de un amigo y protector de Lucio, el general Emilio Mitre, habían acampado en los alrededores. Invitado este general por el Marqués de Caxias a entrar en la ciudad, el jefe argentino, horrorizado por los excesos del saqueo había contestado que no iba a autorizar, «con la presencia de la bandera argentina... los escándalos inauditos y vergonzosos» de que eran culpables los imperiales²¹⁷.

Pero la *causerie* que Mansilla escribe en Asunción ni siquiera alude estos sucesos. Hablará, sí, de las naranjas paraguayas y de las mujeres que en la entonces aldea de Villeta, situada al sur de Asunción sobre el río Paraguay, cargan la fruta dorada en los barcos naranjeros. Se acordará del Brasil para decir que este país es gran productor de café así como el Paraguay es gran proveedor de naranjas. «Bien puede decirse, haciendo una metáfora macarrónica -bromea- que mientras el Brasil nos aprieta, el Paraguay nos alivia, o que mientras el uno nos calienta, el otro nos refresca»²¹⁸.

Lo curioso es que si Asunción, ciudad de dramática historia colonial y de no menos dramática historia reciente, no le inspira el comentario más ligero, la atención curiosa de Mansilla se concentra en el muelle de Villeta, un muelle primitivo y nada original cuya descripción ocupa toda una página²¹⁹.

* * *

Cuando los vapores llegan a Villeta, ya los están esperando los cargadores de fruta, amontonándola en «pirámides relucientes». Los cargadores son mujeres. No hay hombres en el muelle. Tampoco hay disputas durante el arduo trabajo. «Todo se hace alegremente y cantado. El paraguayo no está triste cuando trabaja, sino por dentro. Agréguese que aquí nada tienen que hacer los hombres»²²⁰.

¡Curiosa observación la de este escritor que ha demostrado en sus andanzas dotes excepcionales de percepción de la realidad! ¿No sabía Mansilla que en la guerra había perecido la mayoría de la población masculina y que ahora las mujeres ocupaban el lugar de los hombres en los campos, aldeas y ciudades, y que sobre ellas caía la responsabilidad de la reconstrucción nacional? Había pueblos habitados por trescientas o más mujeres donde sólo sobrevivían algunos ancianos y tullidos. Los hombres jóvenes y fuertes habían perecido en las batallas de cinco años aciagos.

Mansilla se complace, sí, en contemplar a estas mujeres de Villeta, vestidas de *tipoy* «o camisa blanca corta ceñida a la cintura». Su curiosidad sexual se evidencia en el comentario a renglón seguido: «Hay mucho que sospechar y que ver al través de aquellos pliegues sin almidón...»²²¹. No obstante el escritor transfiere toda esta curiosidad al empresario de las naranjas, a *Cazuela*, «que está allí acurrucado sobre la orilla de la barranca... siguiendo con ojos llenos de lubricidad el vaivén de aquella *comparsa* infatigable y voluptuosa, esclava de la pobreza, y cuyos trajes talaes flotando al viento reflejan en las mansas aguas del puerto lo que por otra parte no se preocupan mucho de ocultar»²²².

* * *

En busca del «vellocino de oro», Mansilla va a tener ocasión de descubrir la cascada de Amambay. Un amigo, el Dr. Pablo Tarnassi le ha pedido «una descripción escrita» del salto de agua. Mansilla ahora explora la región de las serranías de Amambay y Mbaracayú sin poder hallar a los indios *tembecuás*, cazadores de osos hormigueros. Él, que —209→ ha vivido a gusto entre los ranqueles, noteme a los *tembecuás*. Un día, «después de cruzar los rastros de López» -esto es, la ruta de la retirada del Mariscal hasta Cerro Corá- da de improviso con ellos. Son unos veinte salvajes que huyen al verlo. Sólo tres de los salvajes quedan inmóviles, arrojan luego sus arcos y flechas y alzan los brazos. Lucio los saluda con el sombrero, desmonta, corre hacia los indios y los abraza.

El buscador de oro no sólo busca oro; ansía contemplar el célebre salto de agua. Un mes antes se ha afanado en hallar un camino hacia la catarata, guiado por unos indios de mala fe, pero su intento no ha tenido éxito.

Ahora le será posible llegar hasta la cascada. Orientado por un «ruido sordo, sostenido, uniforme», llega en efecto al deseado destino. Antes de contarnos la emoción de su descubrimiento, transcribe una descripción del salto de Félix de Azara. Por esto, cuando llega a la cascada misma, exclama: «Si no acabara de transcribir unas páginas de Azara, aquí lo describiría. He querido recordar esa maravilla, ante la cual la famosa catarata del Niágara es un pigmeo». Sin embargo, poco más abajo, traza una breve aunque gráfica descripción del salto. En esta *causerie* Mansilla ejerce, más que en muchas otras, sus dotes de observador y hábil cronista, las mismas que nos admiran en su libro clásico sobre los ranqueles, y nos pinta con excelente pincel el paisaje, relata las emociones de su aventura y hasta transcribe lacónicos diálogos en guaraní entre su baqueano y un indio, traduciendo las palabras cuya fonética capta con suficiente rigor. En esta región salvaje se encuentra, en suma, como en su elemento, el famoso *dandy* de los salones de París.

La aventura en el Alto Paraná ha aguzado su ingenio de escritor. Esta región del Paraguay le hace recobrar un interés antes tan eficaz literariamente, en la pintura de realidades exóticas. Pero pese a haber cruzado, como él

mismo dice, «los rastros de López», nada nos dice sobre el Paraguay como país recién vencido; nada sobre sus ciudades y pueblos desolados que él debió de contemplar con asombro y tristeza. ¿Por qué esta «indiferencia» en esta y en otras *causeries*?

En «La cascada de Amambay» hay una cita de Pope -cuatro versos en su lengua original- y un *Post-scriptum* en que describe la gruta de las *Deux Goules* en Francia²²³.

La digresión en este *rambler* es inevitable al parecer. Sin embargo, en pocas *causeries* se atiende él con atención tan sostenida al relato mismo de su aventura, de lo que ve y de lo que oye. Pero, repito, el silencio sobre el Paraguay recién derrotado, sobre aquel inmenso osario sembrado de ruinas, persiste.

* * *

—210→

En «Historia de un pajarito», *causerie* dedicada a su hija María Luisa, nuestro autor señala los «errores» que comete Carlos Guido y Spano en su famosa Nenia:

Llora, llora Urutaú
En las ramas del yatay,
Ya no existe el Paraguay
donde nací como tú.

Se creía que el urutaú era un «ave de dulcísimo canto». (La Nenia se publica aún hoy con esta explicación). En cuanto a las ramas del Yatay...

Mansilla va a desengañar a quienes imaginen al urutaú como un pájaro de plumaje espléndido y de melodioso canto.

¿Es bello el urutaú?
¿Llora?
¿Lo hace en las ramas del yatay?
¿Existe o no el Paraguay?²²⁴

El urutaú, perteneciente «a la familia de los búhos», es un pájaro feo. El urutaú, por otra parte, no llora. Tiene sí un canto «monótono y fastidioso»²²⁵. El yatay, «especie de palma», no tiene ramas.

Tocante el Paraguay, ¿existe o no existe? Mansilla puede dar testimonio de su existencia y lo hace con un elogio entusiasta: «Este país es magnífico: cielo, luz, vegetación, clima, producciones, hombres, mujeres, todo convida a visitarlo»²²⁶.

Si en «Historia de un pajarito» hallamos este elogio del clima del Paraguay, en «El año de 730 días» leemos una opinión muy diferente. Dice Mansilla: «El extranjero que llega al Paraguay, en cualquiera de las cuatro estaciones del año, repite siempre lo mismo: qué lindo país, qué sano; pero ¡caramba! ¡qué caliente!»²²⁷ (Esta *causerie* podría titularse «Meditación de la siesta» porque es una reflexión humorística sobre la vieja costumbre paraguaya). Ahora bien: hay que rectificar el aserto de Mansilla sobre el calor intolerable en el Paraguay *en las cuatro estaciones del año*. El frío, en julio, puede ser intensísimo. La primavera comienza en setiembre, y es deliciosa por la frescura del aire y la explosión cromática de los lapachos. En diciembre, enero y febrero, las cosas cambian. Entonces, sí, el calor es ingrato, pero no más que en agosto, en el sur de California o, en el mismo mes, en Nueva York.

* * *

—211→

En «El año de 730 días» hay una observación sagaz sobre el carácter paraguayo. Los paraguayos, asevera Mansilla, sobrios y frugales, viven

«alegres y contentos a pesar de sus desdichas pasadas»²²⁸. Además, observa nuestro autor, el paraguayo canta y baila mucho «pero mucho y con muchísima gracia».

La vocación de felicidad del pueblo paraguayo -su vivir alegre y contento- es una constante, si vale la expresión, del carácter nacional. Mansilla la verifica muy poco tiempo después del máximo infortunio de la historia paraguaya. Los mejores novelistas paraguayos, sin embargo, nunca dan testimonio de esta verdad evidente para quienes han sido testigos de la vida del pueblo paraguayo en sus horas más dramáticas como, por ejemplo, en los polvorientos cañadones del Chaco durante la guerra victoriosa de 1932 a 1935. Ni en *Hijo de hombre* de Roa Bastos ni en *La babosa* de Gabriel Casaccia, hay una sola página o una sola línea en que se revele el paraguayo como un hombre alegre y contento a despecho del infortunio o la pobreza. En ambas obras famosas el paraguayo aparece como un ser triste o amargado.

Mansilla, por el contrario, a pocos años de Cerro Corá, el terrible calvario del Paraguay, advierte esa alegría invencible del pueblo mártir. Y no sólo la advierte sino que elogia las manifestaciones artísticas de esa alegría -el baile y la música- en una página entusiasta: «No he visto en ninguna parte del mundo bailar con igual donaire, así las danzas nacionales, como la cuadrilla, la polka, el vals» (sic).

Y agrega: «Y téngase en cuenta que no me refiero a la gente fina únicamente. No. La mujer del pueblo baila quizá con mayor encanto para el extranjero. No hay ninguno que asista *impasible* a un baile de quiguaberás», esto es, «los bailes públicos a que sólo concurre la plebe»²²⁹.

* * *

En la *causerie* llamada *Tembecué*, nuestro viajero por el Paraguay hace suyo el elogio que acerca de sus habitantes trazó Azara, uno de sus autores admirados. «Yo encuentro, en lo general -dice Azara- que (los paraguayos) son muy astutos, sagaces, activos, de luces más claras, de mayor estatura, de formas más elegantes, y aún más blancos, no sólo que los criollos o hijos de

español y española en América, sino también que los españoles de Europa, sin que se les note indicio alguno de que desciendan de india tanto como de español»²³⁰.

Al final de la *causerie* Mansilla se dirige a sus lectores y exclama: «Lectores y lectoras: un amigo, Emilio Quevedo, que ya no existe, decía: "París o el Paraguay" ¡Elegid!»²³¹.

—212→

A los «sabios» invita a visitar el Paraguay. El país -asevera- «está preñado de misterios»²³².

«La lección del paraguayo Ibáñez» más que un cuento cuyo insinuado argumento se disuelve pronto en un laberinto de digresiones, consiste, en rigor, en un «estudio» sobre el carácter paraguayo. Ibáñez fue el baqueano que guió a Mansilla cuando el entonces coronel se lanzó «a la conquista del vellocino de oro». El baqueano resultó ser el arquetipo del paraguayo de antaño, allá por 1875. «Un paraguayo de antes era un hombre bueno, quizá mejor que un paraguayo de ahora». Pero jesuitas y tiranos hicieron de él el ser más «desconfiado del mundo»²³³.

Ibáñez tiene grandes cualidades y notables conocimientos: «... un día en que hablábamos del almanaque resultó que Ibáñez era capaz de confeccionarlo, y yo no; porque Ibáñez sabía lo que era la *epacta* al dedillo, y yo supongo que como ustedes, sólo sabía lo que decía el diccionario».

Lo curioso es que este arquetípico paraguayo de antaño que por serio debía encarnar la máxima desconfianza, no era nada desconfiado. La teoría de Mansilla incurre, por tanto, en flagrante contradicción. Veámoslo:

Hombre de unos cincuenta años, el baqueano «había hecho toda la guerra, que terminó con la trágica muerte de López». La expresión de su rostro lo revelaba a primera vista como «hombre caviloso o desconfiado, siendo así que era el tipo ambulante más acabado de la credulidad»²³⁴.

En su análisis caracterológico, sin embargo, Mansilla acierta en lo que mira a cualidades del paraguayo de antaño: la honradez, la buena fe, la gratitud y la «sabiduría» no aprendida en libros.

La frecuente imprecisión de la prosa de nuestro autor no permite esclarecer con rigurosa claridad su pensamiento. ¿Era laborioso el paraguayo de antes? En *Mis memorias. (Infancia-adolescencia)*, Mansilla discurre sobre el argentino de antes y de hoy, y luego alude al Paraguay de antaño, o sea al del tiempo de los López.

«La tierra argentina fue y continúa siendo tierra de trabajadores. El que no trabaja, desaparece o perece de tedio. Hasta cuando las cosas valían poco menos que nada, se trabajaba por adquirir más. Es ley universal -agrega aunque haya países donde sólo se vive, como sucedía en el Paraguay. Allí todo, casi puede afirmarse, era del estado, es decir, de una familia: la de López»²³⁵.

¿Qué significa esto? ¿El paraguayo de antaño solamente *vivía* y no trabajaba? Resulta extraño ese vivir del que está excluido el trabajo. Si sólo una familia era dueña del país, alguien debería trabajar en las estancias, — 213→ en los campos, en ciudades y pueblos. ¿O es que los amos hacían todo el trabajo y los esclavos se echaban a dormir? Porque próspero era el Paraguay de antaño, relativamente; infinitamente más que el Paraguay devastado por la reciente guerra. Acaso Mansilla quiere decir que no había incentivos para trabajar espontáneamente, más de la cuenta, en un país donde según él no podía adquirirse nada porque todo ya era «ajeno».

* * *

Conclusión

Pasada esta revista a los recuerdos de Mansilla relativos a la guerra del Paraguay, resulta extraño en espíritu tan observador, el «no ver» a los paraguayos. Sus recuerdos de la guerra tales como se fijan en las *causeries* se refieren, casi siempre, exclusivamente, a lo acontecido en su bando.

Una sola vez Mansilla «ve» -aunque muy fugazmente- a los paraguayos. Es en el campamento de Tuyutí: «El cielo -dice- estaba encapotado. No había más luz que la de los fusilazos; sólo se oían tiros, la tierra temblaba. Una columna de caballería enemiga recorría el frente de nuestra línea a gran golpe -terrible, como un azote» (Ver «Juan Patiño», Tomo I, pág. 272).

Jamás Lucio V. Mansilla, militar valiente hasta la temeridad, comentó, aun de pasada, la cualidad más evidente del enemigo de ayer: el heroísmo. El General Gelly y Obes, y el mismo generalísimo de los Aliados, el Presidente Mitre, se mostraron estupefactos ante el valor paraguayo. «Lo que hacen los paraguayos no es fácil que lo haga nadie en el mundo, al menos con la frecuencia y facilidad que ellos», escribió Gelly y Obes. Y el General Mitre, cuando canoas paraguayas asaltan a los acorazados del Imperio del Brasil, exclama: «Es verdaderamente pasmoso el acto de López, pretender apoderarse de los acorazados, asaltándolos con canoas...»²³⁶.

Sin embargo, el valeroso guerrero de Curupayty, comandante de un batallón, actor y testigo de grandes hechos de armas, no dice una palabra sobre la asombrosa virtud militar del enemigo.

Tampoco critica Mansilla la conducción de la guerra. ¿Había aprendido una lección de discreción y reserva al evocar sus recuerdos militares?

Sabido es que el General Gelly, durante la campaña, quería librarse de las indiscreciones de Mansilla, cuyas crónicas del frente de operaciones lo exasperaban. Gelly optó por enviar al indiscreto a Cuyo, al —214→ frente del 12o. Batallón de Infantería de Línea. En Cuyo se había verificado una rebelión, y había que sofocarla...²³⁷.

Las «indiscreciones» del corresponsal de guerra nunca tuvieron un eco en las *causeries* de la post-guerra. Acaso Mansilla no quisiera suscitar la irritación de quienes habiendo desempeñado un papel decisivo en la formación de la Triple Alianza y en la conducción del ejército en campaña, eran todavía poderosos años después de la paz. Mansilla tenía una carrera doble: la milicia y la política. En la milicia llegó al generalato, pero con mucha demora; en

política, acariciaba grandes ilusiones, nunca logradas. Sin embargo, estas hipótesis no son más que hipótesis.

No fue Mansilla un *defensor* del Paraguay durante la guerra, como su entrañable amigo Guido y Spano, por ejemplo; pero después de la guerra viajó varias veces al Paraguay y en sus escritos dejó testimonios de simpatía por el país y sus gentes.

University of California, 1980

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo