

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA  
DE  
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA  
(R. Argentina)

Nº 8  
AÑO 1969

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA  
DE  
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA  
(R. Argentina)

Nº 8  
AÑO 1969

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

ADOLFO RUIZ DÍAZ  
Director

CARLOS ORLANDO NALLIM  
Jefe Sección Publicaciones

CORRESPONDENCIA Y CANJE

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras

INSTITUTO DE  
LITERATURAS MODERNAS

MENDOZA

R. ARGENTINA

# INDICE

## ARTÍCULOS

Tres novelas de Peyrou, <i>Adolfo Ruiz Díaz</i> .....	Pág. 9
Nuestro contemporáneo Jonathan Swift, <i>Enrique Luis Revol</i> .....	" 35
Literatura y vida: "Un perdido" y "El niño que enloqueció de amor", A. M. <i>Vázquez Bigi</i> .....	" 55
Perfil de Emilio Cecchi (1884-1966), <i>María Elena Chiapasco</i> .....	" 65
Social context in "Moll Flanders", "Pamela", and "Tom Jones", <i>Nora A. de Allende</i> .....	" 79

## NOTAS

Marcel Aymé (1902-1968) o el humorismo en serio, <i>Adolfo Ruiz Díaz</i>	Pág. 129
Itinerario lírico de Quasimodo, <i>María Elena Chiapasco</i> .....	" 137
Huitzilpoxtli: Primer cuento de la Revolución Mexicana, <i>Ruth S. Lamb</i> .....	" 143
Un paisaje de Rubén Darío, <i>Magdalena de la Torre</i> .....	" 149

## RESEÑAS

Introducción a la literatura norteamericana, Jorge Luis Borges en colaboración con Esther Zemborain de Torres. *Nora A. de Allende* (159). Brecht, por Bertolt Brecht, Max Frisch, Wladimir Pozner (y otros). *Dolores Camas de Guembe* (160). Tiempo y expresión literaria, Raúl H. Castagnino. *María A. Pouget* (161). Congreso Internacional de Hispanistas. 2, Actas. C. O. *Nallim* (162). The Gyldenstolpe Manuscript Miscellany of Poems by John Wilmot, Earl of Rochester, and other Restoration Authors, Bror Danielsson and David M. Vieth. *Nora A. de Allende* (165). Storia della Letteratura Italiana IV y V, Luigi Fiorentino. *M. E. Chiapasco* (167). Dino Campana. Civiltà Letteraria del Novecento, Cesare Galimberti. *Gloria Galli de Ortega A.* (168). Sound and symbol in the dialogue of the works of Charles Dickens, Stanley Gerson. *Beatriz P. de Cuadrado* (170). "Monodrama, attitudes, tableaux vivants"; studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815, Kirsten Gram Holmstrom. *Fanny Torres* (172). Law and lawyers in Elizabethan England as evidenced in the plays of Ben Jonson and Thomas Middleton, Bertil Johansson. *Nora A. de Allende* (174). Dostoevskij on Realism, Sven Linnér. *María Cristina Giménez Mathus* (175). Litterae Hispanae et Lusitanae, hrsg. von Hans Flasche. C. O. *Nallim* (177). Realtà del simbolo; poeti e critici del Novecento italiano, Oreste Macri. *M. E. Chiapasco* (180). La obra narrativa de Roberto Arlt, Ángel Núñez. *A. Ruiz Díaz* (183). Leopoldo Lugones, poesía y prosa, Alba Omil. *María A. Pouget* (184). Poveri e semplici, Ana María Ortese. *María Josefina Sabella* (185). Corriente alterna, Octavio Paz. *Ana F. de Villalba* (187). El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga, Emir Rodríguez Monegal. *María A. Pouget* (189).

**ARTÍCULOS**

## TRES NOVELAS DE PEYROU

ADOLFO RUÍZ DÍAZ

Las tres novelas hasta ahora publicadas por Peyrou no sólo obedecen a una misma concepción literaria sino que constituyen una serie abierta que tiene por tema la realidad argentina de los últimos veinte años. Peyrou maneja con maestría el procedimiento que vincula los diversos volúmenes de *La comedia humana* y de *Los Rougon Maquart*. En diferentes planos, personajes que ya han transitado *Las leyes del juego* reaparecen en *Acto y ceniza* y en *Se vuelven contra nosotros* \*. Así, Horacio Vergara, simpática figura secundaria en las dos primeras novelas se eleva a protagonista en la tercera. Pero el verdadero protagonista de los tres libros es Buenos Aires. La ciudad es el centro y el escenario de la acción: habrá que contar en el futuro con esta versión de Buenos Aires, una de las más intensas, profundas y honestas de la literatura argentina.

No era fácil. Buenos Aires tiene una mitología tenaz que la encubre y desvirtúa. El escritor que procura interpretar esta ciudad desconcertante se siente casi siempre atraído por un pasado que pertenece más a la imaginación que a la realidad, a un elenco de símbolos que si bien proporcionan la ilusión de un ambiente son ya ellos mismos interpretaciones —algunos admirables— y, por lo tanto, engañosos cuando se los toma como punto de partida. Peyrou rechaza toda receta pintoresca, toda cómoda entrega a un porteñismo

---

\* *Las leyes del juego*, Buenos Aires, Emecé, 1944. *Acto y ceniza*, Buenos Aires, Emecé, 1963. *Se vuelven contra nosotros*, Buenos Aires, Emecé, 1966.

ya elaborado. Prefiere atenerse a unos pocos elementos y, desde ellos, captar, quizás como nadie lo había conseguido hasta ahora, el tiempo cotidiano de la ciudad, sus rasgos persistentes y difusos, su presencia gris en la diaria existencia de individuos sin particular relieve. Novelas excelentes, no recurren a ninguna receta pintoresca, ignoran toda contaminación con generalizaciones de buena o mala sociología. Basta abrir cualquiera de las novelas de Peyrou para estar en Buenos Aires, no frente a Buenos Aires ni puestos a estudiar Buenos Aires. Esta fuerza de sugestión inmediata confiere a las novelas de Peyrou una inequívoca virtud poética. Esta reside en su capacidad de visión, en su simpatía para los hombres y las cosas que pueblan sus páginas. Peyrou ha conseguido, en suma, que convivamos con un mundo que, mientras dura la lectura, se nos impone, seamos o no porteños, como nuestro.

Se advierte en los novelistas argentinos la presión inicial de una alternativa molesta y profunda. Quizás quepa extender la observación a otras literaturas sudamericanas, pero no me parece ni necesario ni oportuno sugerirlo ahora. La alternativa a que me refiero puede exponerse en pocas frases. La realidad argentina tiene como característica saliente su indeterminación, su índole fluida y falta de dominantes nítidas. Basta acentuar cualquier aspecto —habla, gesticulación, paisaje— para que la novela incurra en un costumbrismo de escaso alcance. La novela resulta, en este caso, demasiado riojana, demasiado correntina, demasiado porteña. Lo argentino desaparece absorbido por uno de sus ingredientes, se torna exótico para quienes no participan del contorno elegido. Esto no significa, por supuesto, que el costumbrismo no sea una posibilidad literaria perfectamente honesta y que en sí mismo no constituya claudicación alguna frecuentarlo. Me refiero, nada más, a las dificultades del proyecto de una novela que sin dejar de lado el indispensable sabor local, aspire a reflejar la Argentina y los argentinos. Porque, y esto es lo fundamental, hay un modo de vivir argentino que preside todas estas manifestaciones circunscriptas. Basta para constatarlo una mínima experiencia viajera de nuestro territorio y, después, recordar nuestra tierra desde el extranjero. No es necesario ir a París ni a Moscú. Bastan unos pocos días en Chile y aún en Montevideo para advertir



que nuestro modo de ser es irreductible, que por debajo de diferenciaciones hay un denominador común activo que nos abarca y justifica. Pero, aquí viene lo difícil, si se inquiere intelectualmente, analíticamente nuestra condición esencial de argentinos, ésta se nos aparece compuesta de ingredientes de desconcertante figura europea. El análisis tiende a darnos el resultado caótico de individuos compuestos de elementos importados y que no denotan ninguna forzosidad distintiva. Y aquí aparece la otra faz de la alternativa. Aceptar sin más la presunta filiación europea y construir con ella nuestra propia imagen. Frente a la acentuación costumbrista se sitúa el esquematismo utópico. Frente al alarde de mostrarnos indudablemente diferentes de los demás seres del planeta se contrapone la afirmación —un tanto vanidosa— de que lo esencialmente argentino no difiere de lo europeo —acaso, del cosmopolitismo europeo, que rara vez coincide con las concretas personificaciones de Europa.

No carece de interés señalar que la misma vacilación se percibe en algunos europeos que han querido interpretarnos. Pienso, por ejemplo, en un librito muy agradable que acaba de publicarse en París y que tiene por autor a Pierre Kalfon. La obra pertenece a la colección *Petite planète* lo cual equivale a decir que Kalfon, después de varios años de inteligente residencia en la Argentina, ha afrontado la obligación de presentar una Argentina para eventuales turistas franceses. Nada más aclarador que su esfuerzo para proporcionar atractivo suficientemente exótico a su libro y su convicción de que la Argentina no se deja retratar en carteles de colorido fácilmente legible. Uno de los recursos que maneja merece especial mención: recurre a las revistas humorísticas y, especialmente a *Tía Vicenta*. Ha tenido que buscar en el propio país versiones llamativamente deformadas para llegar a los lectores franceses. Pero, de vez en cuando, los peligros de acentuar lo típico lo llevan a afirmaciones capaces de descorazonar a los viajeros ansiosos de emociones inéditas. Kalfon dice refiriéndose a Mendoza: *...on pénètre enfin dans la seule ville argentine qui ait un style, une couleur propre, qui se distingue du stereotype*. Lo cual no le impide reconocer pocas líneas más abajo: *L'immigration italienne, espagnole et française mêlée au fond criollo a donné a ces régions une colonisation originale et une mentalité*

*européenne*... Con lo cual se plantea el problema; se señala el qué, pero no se entrevé en qué consiste precisamente lo que se buscaba caracterizar.

Las novelas de Peyrou no caen en las falacias de la alternativa. Dicen y manifiestan lo argentino a través de Buenos Aires, Las virtudes, las pasiones, las incurias, los vicios de los personajes, pertenecen a una época que nos envuelve a todos y en cada una de las situaciones, acciones y reacciones de los seres inventados por Peyrou reconocemos en potencia o en acto, con orgullo o con remordimiento, algo que inevitablemente estuvo en nosotros, que nos resume y nos descifra.

Para llegar a este resultado, Peyrou no necesita de mayores innovaciones técnicas. Sus novelas se articulan con una de las mejores tradiciones novelescas y no lo ocultan. Peyrou conoce muy bien los novelistas franceses que de una u otra manera reconocen por padre a Balzac. Como Balzac, sabe crear una fuerte alucinación sin romper con el marco cotidiano. Sus personajes exhiben el mínimo indispensable de color y trazo caricaturesco para imponérsenos como de carne y hueso. Más aún, y aquí un leve soplo de novela inglesa interviene con destreza, los personajes saben hacer caricatura de sí mismos. Se nos aparecen no sólo como son sino como pretenden ser ante los demás y ante sí mismos. Llevan consigo la ironía que acompaña la existencia de cada argentino. Por un lado, en efecto, cada argentino pretende encarnar un personaje que los demás acaten y, en lo posible, admiren. Por otro, el argentino se niega a que se lo identifique con esta figura que pasea por el mundo y quiere que los demás, sin negarle los méritos de su encarnación pública y notoria, reconozcan lo que él es en el fondo: alguien que está al margen de sus actos, que se niega a comprometerse con ellos. De aquí —Peyrou lo ha captado muy bien— la fisonomía ficticia que acompaña nuestra vida. Quizás una invencible tendencia a la irresponsabilidad que lleva a entender la vida como una suerte de juego que ejecutan los otros, entre los cuales se cuenta, claro está, lo que uno es en el mundo sin última sinceridad y convicción: periodista, comerciante, político, estafador, madre de familia, empleada, ramera. Este desdoblamiento confiere a los personajes de Peyrou su densidad contradictoria. Son

indudables seres vivientes, corporalmente afirmados en la trama de la novela. Pero son, además, algo así como sombras que miran vivir desde otro mundo al que suponen que no llegan los acontecimientos. Esta existencia desdoblada alcanza su personificación más brillante en Horacio Vergara. Entre otras cosas, porque él sabe que vive de este modo irónico y ha llegado a la sabiduría de no tomarse en serio.

Observó hace años Ortega que la versatilidad rige en medida desusada la vida de los argentinos. Mientras el europeo trata de ceñir su vida a un proyecto que lucha por realizar a lo largo de los años, el argentino se despreocupa de esta opción remitiéndola al juego de los acontecimientos. Mientras la vida del europeo se atiene a un perfil unitario, la del argentino se despliega en mutaciones y discontinuidades. Una de las virtudes más admiradas entre nosotros consiste en la rápida capacidad de adaptación a cualquier tarea para la cual no se estaba especialmente preparado y cuya adopción obedece a razones ocasionales. Esto no significa que el argentino no cumpla con sus profesiones, oficios o empleos. Pero esta contracción y frecuente eficacia no proviene de un amor a la tarea sino, al revés, de una exaltación continua, a veces enfermiza, del amor propio en todas sus versiones. Desde el culto al nombre, en la vanidad insaciable de un perpetuo adolescente. Basta así que el argentino deje de ocuparse de algo para que la ocupación pierda casi toda importancia a sus ojos. Apenas si le interesará en el futuro para recordarla en las conversaciones y recalcar con énfasis que también él ha sido político, que también ha sido profesor, que también ha sido diplomático. Suele sorprender a los extranjeros la variedad de inquietudes de los argentinos. Un mediocre corredor de seguros se revela de pronto como un asiduo y perspicaz lector de Rilke. Un hábil trepador burocrático manifiesta un fervor cultivado por Ravel. Un poeta de expresión trabajada es capaz de acumular una minuciosa erudición en deportes que no ha practicado ni como espectador, sin descuidar por eso los complicados enredos de la política internacional. Más de un político sostiene, con seriedad que sobrepasa las confidencias de sobremesa, que su verdadera personalidad hay que buscarla en sus futuros —o pasados— libros de versos.

Esta atención múltiple hace, indudablemente, que los argentinos

resulten entretenidos e impresionen como inteligentes. Queden fuera de discusión estos méritos que, por lo demás, nos llevan a no tomar demasiado en cuenta las opiniones del especialista y que nos hacen vivir con las ilusiones puestas en el genio desconocido que resolverá de golpe todas las dificultades.

La curiosidad y los varios entusiasmos que nos caracterizan provienen en el fondo de una falta de decisión fundamental acerca de nosotros mismos. Nos consideramos demasiado importantes para ponernos a una sola carta. Nuestra incomparable persona trasciende de todas las limitaciones y sólo necesita oportunidades para afirmarse. Rara vez se dice entre nosotros que alguien ha fracasado por falta de aptitudes. El diagnóstico se reduce a constatar que el aludido no tuvo suerte. La dialéctica de la disculpa alcanza sutilezas escolásticas. Piénsese en las largas explicaciones con que se justifica la derrota de un boxeador o de un equipo de fútbol, la falla de un negocio o la pérdida de unas elecciones. Como la suerte, tratándose de los demás, también decide los éxitos, la Argentina es un país pavorosamente desprovisto de prestigios. Cuando alguno de ellos se afirma, se lo agiganta hasta la desmesura sobrehumana. El hombre de prestigio entre nosotros pierde todo contacto con las pautas mortales e ingresa en un Olimpo donde se lo admira y, además, no molesta.

El mundo, en suma, se nos aparece como un teatro en que nos gustaría encarnar casi todos los personajes. Tenemos la convicción de que haríamos muy bien cada papel para, una vez cosechados los merecidos aplausos, abandonar la figura de galán para probar la de villano. Lo que vale, a fin de cuentas, es el jugador, no la apuesta. El actor, no el personaje ni la obra. Nada hay de extraño, para aprovechar estos símiles teatrales, que los actores más admirados entre nosotros sean los que se han distinguido por reiterar su personalidad en cualquier papel, los que son siempre ellos, pase lo que pase. Nos gustan los actores que, como los héroes épicos —trátase de la Odisea o las historietas, Ulises o Patoruzú— mantienen su figura intacta en el ajetreo de aventuras inventadas para corroborarlos.

He tratado de describir algunos de los hilos reveladores del vivir argentino. He anticipado la urdimbre de las novelas de Peyrou. Todos sus personajes comparten un tiempo que en vez de desarro-

llarse hacia un futuro, de mantener su sentido o guía en su marcha, se fragmenta en una serie de presentes desorganizados o, a lo sumo, orientados por metas a corto plazo. Ni las más difíciles coyunturas logran que los personajes las afronten con un plan coherente. De una manera u otra, las esperanzas están puestas al expediente azaroso, al golpe de suerte capaz de abrir de súbito el panorama. Así, por ejemplo, con notable acuidad, en *Acto y Ceniza*.

La novela se basa en una situación histórica dominada por la incertidumbre y las ambiciones desmesuradas. Una situación favorable para fomentar las peores inclinaciones argentinas y, con triste frecuencia, para transformarlas en factores de éxito. Los marcos tradicionales de la convivencia se han quebrado y cualquiera, con tal de plegarse a la situación, puede aspirar a cualquier cosa. Se asiste a una experiencia nueva: el recelo fabricado por una publicidad burda pero gigantesca, tenaz, abrumadora. Se baja la voz al hablar, un signo de interrogación sustituye antiguas amistades.

La anécdota es sencilla. Samuel J. Liberman posee una importante fábrica de dulces. La prosperidad lo ha acompañado. Todavía joven, tiene dinero, tiene una mujer soportable y dos hijas que estudian en un buen colegio religioso, algunos amigos. Judío, ha optado por la indiferencia a su sangre y ha preferido, sin conflictos mayores, rodearse de cristianos. La desgracia adquiere la forma brutal de la extorsión política. Habitado al fácil soborno de los inspectores que visitan la fábrica, no advierte el peligro que arrostra al no acceder con generosidad a los pedidos de donaciones que le llegan de una notoria institución apoyada política y familiarmente en el gobierno. El resultado es la exigencia perentoria de dos millones de pesos. Negativa de Liberman. Catástrofe. La fábrica es clausurada por motivos sanitarios y se desencadena una abrumadora campaña contra sus productos. Liberman pasa bruscamente a la condición de envenenador público. Sólo cuenta con el apoyo de Pedrito Gazzotti, su discípulo en el colegio nacional y ahora su abogado y de unos pocos empleados que le han sido fieles y, en un principio, en la vaga confianza en la honestidad del juez encargado del pleito, el doctor Juan Carlos Bonfanti Lastra.

Con estos elementos iniciales, Peyrou compone una trama in-

tenza donde no está ausente su probada maestría en el género policial, Peyrou maneja con seguridad constante varios planos y perspectivas. El hilo visible son los intentos para apoderarse del informe acerca de las condiciones sanitarias de la fábrica. Desfilan varios personajes turbios a los cuales acuden Liberman y Gazzotti para la sustracción del documento que suponen (erróneamente) desfavorable. Desde este enredo asistimos a la caracterización precisa de los personajes. De una u otra manera, todos están tocados por la falsedad, la superchería, el fraude. Las intenciones más honradas fortifican la contaminación creciente. Bonfanti Lastra, el juez, se vuelve el amante de la mujer de Liberman que había acudido, dice ella con gozosa disculpa, al despacho del funcionario para ayudar a su marido. Bonfanti Lastra está considerado, y quiere seguir siéndolo, un hombre intachable. Católico sincero, buen marido, prefiere persistir en el adulterio, ya que, afirma, sus convicciones le vedan otra clase de unión. Lo cual no obsta para, cuando su cargo peligra, que presente su renuncia y acepte, sin demasiado dolor por la señora dulcera, una magnífica oportunidad de trabajo en Estados Unidos. Liberman y Gazzotti no retroceden ante robos, sobornos y pactos con individuos de baja estofa. Están obligados, piensan, a defenderse. El contagio parece irresistible: en un mundo sucio la persistencia en la honradez acarrea el aniquilamiento. Vergara, divertido y por la obligación de ayudarse entre hombres, le presta a Bonfanti un sórdido departamento para sus citas con la mujer de Liberman. Por otro lado, la sociedad de barniz opositor a que Bonfanti y Vergara pertenecen está dominada por los manejos comunizantes de unos intelectualoides movidos por el resentimiento y el secreto afán de acomodarse con cualquier provecho. Es uno de los ambientes mejor observados del libro: los impostores de la inteligencia. En nombre de la cultura se actúa con procedimientos ínfimos de comité, se incurre en las mismas estratagemas que se censuran al gobierno. La vida, en resumen, consiste en una callada o manifiesta complicidad en la mentira.

Este sumario vistazo trasmite una impresión de novela negra. Casi la de un país ocupado por el enemigo y cuyos habitantes acababan por habituarse a la degradación con que pagan su subsistencia. El fondo de la obra encierra esta clase de abyección y no creo que

sea otro el juicio que la época en que se desarrolla le merecen a Peyrou. Pero su talento de novelista ha evitado todo melodramatismo externo y las fáciles deformaciones ideológicas en que podía incurrir la trama. Peyrou nos describe una realidad más compleja, al cabo más dolorosa, pero que llega al lector a través de una ironía burlona y, con alguna frecuencia, sonriente. *Acto y ceniza*, a pesar de la angustia que la envuelve, es una novela divertida. Y esto no proviene de un barniz sobrepuesto sino que es una dimensión más —no la menos iluminadora— de los individuos y la sociedad que Peyrou historia. Libros tristes, si se quiere, pero tristes como el Quijote, no como *La mort dans l'âme* o *La peste*. He mencionado a Sartre y a Camus; más afinidad le encuentro con otro gran novelista que sobresale en estos contraluces. Me refiero al Marcel Aymé de *Le chemin des écoliers* —obra traducida con el título inesperado de *Sumados a la vida* (Bs. As., 1957)— y también cabe algún parentesco, más lejano, con Felicien Marceau. Pero estas aproximaciones son tema para otro estudio.

La atenuación de las tintas, el sabor liviano de la novela proviene de la irresponsabilidad fundamental de los personajes. Ninguno de ellos —salvo acaso Vergara— acaba de sentirse solidario con su destino. Son cosas que les pasan, no que les son en su ser más auténtico. Todos ellos asisten a las peripecias buenas o malas que sufren o disfrutan las figuras que en el mundo llevan sus nombres. Ninguno de ellos acaba de convencerse de que no tienen otra realidad que ese individuo de carne y hueso que los acompaña a todas partes. Carentes de una vocación que defender, atendidos al solo cuidado de las obligaciones elementales —comida, ropa, sueño, sexo— actúan por representación, no acaban de reconocerse como responsables de los hechos en que participan. Esta inconsistencia no los desmerece a ojos del lector. Aparte de sentirse más de una vez identificado con ellos —resultado previsible si se trata de lectores argentinos, pero que sospecho también posible en otros que no lo son— el lector no reacciona moralmente frente a sus actos. Estos parecen al pronto prescindibles o inimaginables en individuos que nos son tan próximos, tan ligados al vaivén cotidiano. Aquí la maestría de Peyrou alcanza su plenitud y reconocerlo un gran escritor es sencilla constatación.

Nos sucede con los personajes lo que con las personas que a diario comparten nuestra vida: los hemos visto tantas veces en acciones inocuas, estamos tan acostumbrados a ellos, que descubrirlos en una canallada o en un heroísmo nos deja estupefactos. El acto y el autor no acaban de compenetrarse en nuestro entendimiento y en nuestros sentimientos. El hecho aislado nos indigna o nos admira. Frente al canalla o al héroe no encontramos en nosotros sino la reacción de todos los días.

Los personajes de Peyrou coinciden con ellos mismos en la reiteración diaria, en los actos previsibles de la rutina. Uno, sobre todo, que sirve para marcar el paso del tiempo vivido en las tres novelas. Me refiero a las comidas. Comer es para los personajes de Peyrou su modo auténtico de afirmarse en el mundo y de defenderse contra los peligros que entrevén en un contorno que se ha vuelto hostil para todos. La extracción de ejemplos resultará poco convincente por la mera razón de que la eficacia de esta nutrición reveladora sólo funciona con cabal justeza en el tiempo total de las novelas. De todos modos, vale la pena intentar algunas muestras.

Tomemos primero una pareja de personajes secundarios de *Acto y ceniza*: Carlos A. Procopio y su compañera, la Petisa. Él es el inspector habitual y sobornable por quinientos pesos de la fábrica. Ella trabaja de enfermera en un hospital y sus buenas relaciones con la proveeduría le permiten abastecer con holgura su mesa. Facilitan estos trámites la benevolencia de los médicos que saben lo conveniente que es contar con quien ayude a disimular faltas en el horario.

“—¡La Petisa es una pantera! —dijo Carlos A. Procopio. Era de estatura normal, pero de cabeza muy chica, como si perteneciera al cuerpo de un enano, nariz chata, ojos pequeños, bigote abundante, pero bien perfilado, en una raya completamente horizontal, de cerdas duras; el cabello, cortado «media americana», brillaba arriba y en la base del cráneo; con el labio superior ligeramente levantado en su parte media lograba un aire de continua, aunque engañosa idiotez. Fijate que se garrapiñó en el hospital cinco kilos de bifés de costilla, dos de naranjas, verduras y como cincuenta muestras que me habían pedido los muchachos, y como venía muy cargada se hizo traer por el propio jefe de la sala tres, que tiene un «Buick» conver-



tible... También, ella le deja firmar la planilla al trucha ese a cualquier hora que llegue y siempre llega tarde..." (p. 39)

El ambular de los personajes nos permite almuerzos y cenas en restaurantes de la más diversa categoría o bien comidas más rápidas, pretextos para llenar el tiempo en cafés, bares y cervecerías. Peyrou detalla con cuidado cada uno de los platos, la bebida elegida, en ocasiones la marca del vino. Esta minuciosidad no es un mero recurso para dar ambiente. Su intención es más profunda, más delicada, y la alcanza con elegancia. Casi siempre se trata de un modo indirecto de caracterizar a los personajes. A veces le sirve para completar el trazo de una figura. Por ejemplo, el esnobismo cursi de la señora de Liberman:

"Aprisionado entre la gran mole del cinematógrafo Monumental —varios pisos grises, de estilo indefinible, o de varios estilos juntos, con balcones salientes o chatos, molduras y dibujos y dos torres laterales— y la más modesta del Rose Marie, el Copper Kettle de Lavallo (hubo otro en Florida 861) hacía lo que podía por imitar la forma y detalles del Tudor, pero casi nadie lo sospechaba. En su apenas visible incongruencia, era como una pieza de museo, o como una casucha inglesa a la que alrededor le hubiera crecido una ciudad meridional. Sobre la puerta, arriba, el clásico lema, pero estaba demasiado alto para que alguien pudiese asegurar que realmente la pava era de bronce. Lo que sí se podía comprobar era que en el entramado del frente no había madera, sino humilde argamasa, escondida debajo de un cartón o papel duro pintado, simulando de tal modo la caoba o el roble. Los amplios cristales, cruzados por varillas de plomo, formaban pequeños rombos y dejaban pasar la luz de la calle.

Ermelinda subió los cuatro o cinco escalones de la entrada y se sentó al lado de una columna oscura, frente a una mesa con mantel de colores. Las luces de las arañas y de las paredes estaban veladas por pantallitas amarillas de pergamino, como vasos invertidos; se quitó el tapado de astracán negro —que llevaba sobre un vestido de «jersey» verde oscuro— y lo dejó sobre la silla. Luego de mirarse en el espejo de la cartera y de arreglarse sumariamente el pelo, decidió que pediría el copetín de moda entre las señoras.

—Alexander.

—En seguida —repuso el mozo, que parecía austriaco, rumano o checoslovaco." (p. 146-7)

La falsedad, el encubrimiento, el afán de aparentar lo que no se es, la indecisión entre varias posibilidades, todas, en última instancia, justificables porque reposan sobre un fondo gratuito, están recogidas en esta descripción precisa y donde el sarcasmo pierde malevolencia gracias a un indudable cariño por la ciudad, por todo lo que la compone. Peyrou sabe que él y muchos de sus lectores han estado en el Copper Kettle. Sabe que su aire de disfraz europeo es una de las más sinceras frecuentaciones de los argentinos. Con un leve toque nostálgico (hubo otro en Florida 861) nos ha dicho que frente a sus pretensiones de estabilidad la ciudad se deshace y cambia desparramando algunos recuerdos. Una falsa casita inglesa entre edificios modernos, y ya envejecidos, de arquitectura híbrida. Un interior que repite externos detalles creyendo recrear o recuperar una Europa que hace mucho que se nos ha alejado, un nombre inglés, una muestra que no se sabe si es del verdadero material que el nombre afirma, un mozo, en fin, de nacionalidad también borrosa: simplemente extranjero. Todo imitado en segunda potencia. Acaso esta confitería parezca más bien una imitación austriaca, rumana o checoslovaca de estilo inglés que una imitación directa. Pero, al fin y al cabo, basta para satisfacer los anhelos de algo pintoresco que recorren un mundo demasiado nuevo y, por eso, ya fatigado.

Liberman y Gazzotti han entrado en tratos con Procopio para sustraer el informe sanitario que, suponen, servirá para la clausura definitiva de la fábrica. Buscan un cómplice en el bando contrario, deciden quebrantar la ley para defender la justicia. Liberman y Gazzotti se sienten defensores del orden, del viejo orden, al menos. Son opositores a la oleada de cambios que el triunfo del peronismo ha traído. Se sienten un poco desterrados en la actualidad que los desborda y lastima, simpatizan con un buen tiempo pasado de señorío al cual, claro está, ambos se han asomado hace muy poco. Son los miembros en primera generación de una burguesía que se atribuye ya modales y gustos aristocráticos. El pacto con Procopio —un sinvergüenza que se las trae— se consuma en el restaurante Pedemonte. Procopio es introducido en un medio que desconoce, lo descubre gracias a Gazzotti y Liberman. La contaminación sigue su marcha inexorable.

“Aunque Procopio gastaba mucho dinero en bebidas y comidas, nunca había entrado en el Pedemonte; le parecía un restaurante exclusivo. Por lo mismo, entró con su exterior y habitual desparramo, para despistar, pero no dejó de asombrarse íntimamente ante un extraño mueble oscuro sobre el que reposaba una suerte de caja de vidrio pintado. Dos mamparas dividían el local en tres sectores; Sammy caminó maquinalmente hacia la derecha y se sentó en una mesa rectangular; Jacobo y Procopio lo siguieron y un mozo se adelantó y saludó en seguida a Liberman llamándolo «Señor Sammy».

“Las paredes estaban cubiertas con grandes «panneaux» rectangulares de color ocre intenso alternados con otros más chicos; los espacios lindantes de pared eran de un matiz más claro. Junto al cielo raso, altas columnas laterales terminaban con volutas de un dorado viejo; abajo, un artesonado de roble oscuro integraba multitud de espejos ovales, junto con otros más pequeños, de forma irregular. A media altura del artesonado corrían dos barandas de bronce. En el mostrador central, debajo de un palco que quizá alguna vez albergó una orquesta, se veía un vitral redondo con dibujos de faisanes, y más abajo fulgían dos barras de bronce; un hombre sacaba cerveza del pico plateado de un cisne de largo cuello curvo. En las dos mamparas divisorias había portamacetas de bronce y jardineras, y de las cuatro columnas centrales, cubiertas hasta la mitad de su altura por madera y espejos, emergían brazos de bronce con tulipas de cristal esmerilado. El mozo había traído una botella del vino preferido por Sammy y estaba llenando las copas.

—¿Comemos? —preguntó Jacobo.

—Ustedes pidan, si quieren —dijo Sammy, tomando un sorbo de tinto. Luego dirigiéndose al mozo, agregó: —Yo voy a esperar un rato al doctor Gazzotti.

El mozo estaba habituado al aspecto de abandono de Jacobo, acentuado ahora; pero no acertaba a comprender la presencia de Procopio en la mesa del «Señor Sammy»; le resultaba una intrusión y lo observó unos segundos, quizá tratando de adivinar su origen y los motivos de su aparente amistad con Liberman; luego abandonó el examen urgido por algunos llamados. Por su parte, Procopio, buen comedor, vaciló con la lista en la mano y resolvió no arriesgarse con algún plato de nombre extraño y escaso rendimiento; pidió, pues, un bife con papas fritas y dos huevos, mientras hacía desaparecer el resto de la primera botella, que inmediatamente fue reemplazada.” (p. 214-6)

A esta altura del análisis resalta con toda evidencia que la técnica de Peyrou se apoya en toques de escaso efecto inmediato que,

al correr de la obra, se enriquecen recíprocamente, se destacan en su cabal papel caracterizador. Los ambientes y los personajes están entretejidos en una concepción unitaria. Estilo, en fin, de verdadero novelista que comunica una forzosidad necesaria a los acontecimientos más triviales. En el almuerzo en el Pedemonte hay una de las aplicaciones más finas de esta técnica minuciosa e inteligentemente apartada de vistosidades. Procopio, en medio de la falsificación de este mundo, se mantiene fiel a sí mismo. Su más íntimo modo de ser se niega a pactar con el restaurante de los otros. Desconfía de esa lista de platos de nombres incomprensibles y prefiere atenerse a lo seguro, a lo suyo. Tampoco la raíz de la situación escapa al mozo. Su fidelidad consiste en defender la tradición y no acepta que un individuo como Procopio pueda sentarse a la mesa de un cliente que estima, como Liberman. Uno y otro, Procopio y el mozo, denuncian con sus reacciones a quienes viven en la ficción, quienes no han sabido optar y por eso ni siquiera saben —como Liberman— qué es lo que realmente les importa en este mundo, quiénes, a fin de cuentas, son.

En *Las leyes del juego*, Francisco Berthier ha sido detenido y llevado a la comisaría. Ignora de qué se lo acusa. Es uno de los pasajes en que Peyrou lleva a sus extremas consecuencias su convicción de que el azar más estúpido maneja la época. La habitación en que está detenido es de una cansada vejez burocrática. No hay nada visiblemente siniestro, nada que directamente amenace. Sólo el paso del tiempo vacío, la completa prescindencia que se hace de la persona del detenido, una cosa tirada ahí, sin importancia alguna por el momento.

“Un instante después se abrió la puerta y apareció un muchacho delgado y bajo, con saco blanco de mozo, muy sucio, y una servilleta en la mano izquierda. Con acento gallego preguntó:

—¿Alguien va a comer aquí?

Se dio cuenta que el estómago le dolía de hambre y que ya no podía aguantar la sed. El galleguito se acercó.

—¿De dónde es? —preguntó Francisco, con la vacilante esperanza de poder seguir hablando y darle un mensaje.

—De aquí, de la lechería —repuso el mozo.

El pesquisante alto le advirtió, señalándolo severamente con el dedo:

—Limítese a pedir su comida.

Se resignó a pensar por el momento en su apetito y en su sed.

—Un bife con papas fritas y una jarra grande de agua, por favor...

—¿No quiere postre?

—Queso y dulce.

El galleguito siguió recibiendo pedidos y conversando con los empleados.

—¿Usted, señor Albizu, no quiere nada? —preguntó alzando la voz y mirando hacia el lado opuesto del largo salón.

El gordo respondió:

—Aquí no; dentro de media hora, bajo. Haceme marchar un bife...

—Señor Albizu, mire que hoy tenemos puchero especial.

—Ya te dije, gallego, que estoy a bife y verdura..." (p. 140-1)

La servidumbre del apetito subraya la detención humillante, torpe y ciega en la comisaría. Todos los que lo rodean se sienten empleados como cualquier otro en cualquier otra oficina. Ninguno se reconoce instrumento de brutalidad. Francisco Berthier tiene menos realidad para ellos que los expedientes sucios o que los malestares de estómago del señor Albizu. Los grandes narradores románticos —un Dumas, pongamos— mantenían el relato en una continua tensión heroica. Herederos al fin y al cabo de la épica, excluían las urgencias meramente humanas de los personajes. La trama ignoraba estos pormenores fisiológicos, los excluía por definición y se despreocupaba desde la primera línea de las inverosimilitudes que tal supresión acarrea a sus complicadísimos desarrollos. El secreto estaba en que el lector, apresado por las peripecias, mantenido en vilo por el vértigo de la aventura, no pensara jamás que esos personajes comían, dormían, orinaban. Se trataba de incluir al lector en la heroicidad hasta el punto de que, si le asaltaba la sospecha de la imposibilidad fisiológica de que D'Artagnan o el Conde de Montecristo pudieran mantenerse con independencia de dioses, rechazara de inmediato tal sospecha como una blasfemia. Los naturalistas se creyeron en la obligación de reaccionar contra estas omisiones. Creyeron que bastaba

mencionarlas y describirlas con prolijidad de inventariadores. Pero, herederos al fin del romanticismo, prefirieron demasiado a menudo detenerse en descripciones que, a su manera, también frecuentaban lo sublime. Recordemos, por ejemplo, los cuidadosos cuadros clínicos de Zola y los suyos, donde las enfermedades adquieren dimensiones que las colocan al margen de la opaca realidad cotidiana. Sea como fuere, aparte del enriquecimiento indudable que significó para la narrativa el cultivo de estos aspectos, lo cotidiano aparece en el naturalismo desprovisto de cabal eficacia expresiva. O, en el caso de las enfermedades, desborda los límites de la novela y se erige en momentáneo protagonista —página de bravura que prueba la probidad con que el autor se ha documentado— o bien se limita a proporcionar un fondo o un marco. Son detalles y precisiones agregados a la trama, pero que no surgen de ella y, por eso, no colaboran en la comunicación total de la obra. Sería interesante, circunscribiendo el tema, un estudio de la perspectiva con que han sido encaradas en las diversas inflexiones de la novela, estas formas cotidianas del cuerpo. Cómo las comidas y las bebidas intervienen en cuanto ingrediente narrativo.

He tratado de mostrar que en las novelas de Peyrou, lo cotidiano actúa como tal, en una perfecta articulación con la trama y el movimiento de los personajes. Estos se definen desde situaciones que comparten todos los hombres de la época, desde los acontecimientos políticos hasta el afán de conseguir cigarrillos de contrabando. El talento de Peyrou está en hacernos inolvidables estas participaciones de personajes apenas destacables en la multitud argentina.

La condición provisoria, inestable y abrumadoramente superficial y aun ficticia de la sociedad argentina se revela en todos los órdenes de las novelas de Peyrou. No hay tampoco esperanzas claras de tiempos mejores. Más bien, tocada de todas las ambigüedades que los habitan, aparecen fáciles evocaciones nostálgicas. En vez de afrontar con serenidad el presente, se prefiere deplorar la pérdida de un pasado más fuerte, más noble, más verdadero. Este pasado es muy próximo. El tránsito de esta época promisoria a la actualidad resulta a los personajes tan súbito como inexplicable. Parece una de las mutaciones del destino urdidas por los dioses que rigen la trage-

dia griega. Sólo se puede responder a esta caída con un difuso sentimiento de culpa que abarca desde la melancolía tanguera hasta el cinismo, desde la abulia hasta el cinismo más descarnado. Pero la índole misma de la situación, difusa, inasible, hace que cada cual se sienta más bien víctima que responsable de lo que sucede. El esporádico consuelo viene de la mera constatación de los hechos. Este país anda mal, este país no tiene salvación, o, lo que a fin de cuentas es lo mismo, en buscar culpables en los otros, una cómoda entidad que asume las más diversas figuraciones.

El caso de Samuel Liberman se agrava por su desertión a los suyos. No ha querido aceptar con valentía su tradición judía, pero tampoco la ha rechazado. Su vida ha transcurrido en cómodos compromisos. Cuando le conviene, busca el apoyo de otros judíos que, al final del libro, muestran que le han sido más fieles y más capaces de jugarse por él con valentía. En algún momento de desamparo echa de menos la solidaridad comunitaria y el arraigo religioso. Así cuando la muerte de Jacobo. Ha sido un servidor leal, un consejero y un amigo. Liberman, muy significativamente, ha tratado, sin atreverse a decírselo, de achacarle la culpa de la desgracia de la fábrica por su consejo de no acceder a los pedidos de dinero. Muere en circunstancias patéticas, tratando de defender contra la policía el documento que le han confiado, la famosa copia fotográfica del informe. Liberman concurre un corto rato a la casa de duelo, pero busca pretextos para no asistir a la ceremonia religiosa. Acaba por pedirle a Gazzotti que concorra en su lugar y al día siguiente advierte con alivio que el abogado no ha olvidado de hacer publicar un aviso fúnebre en nombre de Liberman y Compañía. Sale a almorzar con Gazzotti, éste le cuenta algunos pormenores de la ceremonia que lo han impresionado. Ya solo, Liberman echa a caminar. Es uno de los momentos en que deplora sin acabar de confesárselo del todo su entrega a una vida sin apoyos verdaderos en el pasado. Ha buscado un éxito frágil, incapaz de sostenerlo. Un éxito siempre a merced de los otros.

“Cuando Pedrito se alejó hacia Sarmiento, Sammy cruzó la avenida; buscaba un lugar donde tomar unas Cubanitas a solas. Su antiguo conflicto moral y religioso parecía resurgir; quizá sufriera un

brote de judaísmo. Aceptó que la muerte de Jacobo le dolía tanto como la pérdida de la película. Jacobo, al menos, había tenido una vida coherente; se había casado con una judía, y nunca había faltado a la sinagoga. Desde esa mañana, dormía en tierra consagrada; sobre su memoria, alguien había dicho el «Kaddish». Dobló en Sui-pacha y notó que un hombre y una mujer jóvenes, de aire disipado, que salían riendo del Richmond, lo miraban primero con sorpresa y luego con malicia; quizá estuviera hablando solo. El aliento helado de la noche entumecía su corta nariz y sus mejillas; lo sentía como un límite definido entre su íntima desolación y el mundo exterior, indiferente. Ya otras veces, en los últimos tiempos, se había visto así: un paria." (p. 313)

Entra en un bar popular, un acto que no hubiera cometido antes, por la incómoda posibilidad de que un cliente importante hubiera podido sorprenderlo en lugares poco acordes con su posición social. Ahora ya no le importa. No tiene clientes. Se siente anónimo. Bebe, el alcohol lo reanima. El tema de su judaísmo reaparece.

"La verdad es que Jacobo siempre fue un estúpido... ¡Cómo pudo dejarse atrapar!. El conflicto renacia; quizá el brote israelita se atenuara. Pero en seguida se olvidó de Jacobo, porque el alcohol lo entonaba, se sentía un poco en el aire y podía no pensar en nada, ni siquiera en sí mismo, que en esos días era su actividad excluyente. Si hubiera estado con ánimo para reflexionar, habría comprendido, como tantas veces en que se había analizado a sí mismo, que su problema arrancaba de la adolescencia; su conversión había sido casi insensible. Quizá permanecer en la religión de sus padres hubiera sido quedarse atrás; quizá en él se repitiera individualmente, simbólicamente, la parábola que del judaísmo lleva al cristianismo. Quizá hubiera pensado que en el momento de convertirse él ya era indiferente al judaísmo; o recordado, como tantas veces, el caso de la Nata Finkel, que era a un tiempo la comidilla y la execración del pobre Jacobo y de Fanny. Se había enamorado de un cristiano, engañando a su marido. Pero como entre ellos el matrimonio continuaba siendo sagrado lo engañaba en parte porque le gustaba un hombre, y en parte para vengarse del judaísmo, que le prohibía engañar a su marido. Pero no podía separarse de su religión; no encontraba otra que la convenciera. Siempre en lucha consigo misma, como Sammy. Pero él se había convertido para protegerse, como secretamente quería su padre y quizá también por snobismo y deseo de triunfar. Y como triunfar y tener dinero eran impulsos típicos de judíos, él se había



apartado de su raza para lograr algo propio de su raza; era lógico que lo irritaran a un tiempo la antigua y la nueva religión. Todo esto lo habría pensado en otro momento; ahora era una simple nebulosa; pagó, empujó la puerta y cruzó hacia la esquina de enfrente, para esperar el 17." (p. 314-5)

También es, a su modo, un desertor del pasado el Doctor Bonfanti Lastra. La oposición al régimen comunica a su segundo apellido un matiz de aristocracia que él acepta con buena fe complacida. Alterna con caballeros y es sin esfuerzo uno de ellos. Desciende, sin embargo, como Liberman, de un comerciante, de un fabricante. La obsesión de triunfo externo que obsede a las sociedades nuevas lleva a sus hombres a romper con los lazos en el tiempo para después tratar de sustituirlos con la evocación tristonía. El progreso autoritario deja igualmente a la intemperie a los vencedores y a los derrotados en esta lucha por el prestigio. En vez de proseguir el camino de los padres, la fuerza de los tiempos estimula las apetencias señoriales de una burguesía reciente. El enfrentamiento de la época no se verifica, pues, entre aristocracia y pueblo; se cumple entre dos facciones que difieren muy poco en lo profundo. Son episodios en la carrera común hacia el éxito.

"La verdad era que el peronismo había ejercido una misión clarificadora, y a él lo había ayudado a sentirse feliz en la clase social a que pertenecía. Con la participación en la misma idea, con el malestar común, los lazos con su gente se habían estrechado; el odio a los peronistas había aumentado la amistad entre ellos. Antes era más Bonfanti que Lastra; ahora, de una manera misteriosa y sutil el acento se había trasladado a Lastra, y todo él cabía en esas seis letras, se sentía cómodo dentro de ellas. A veces, en el Jockey cuando Perón se desgañitaba en la plaza de Mayo u ocurría algún otro suceso deprimente, viejos caballeros de apellido inobjetable pedían el valioso juicio del doctor Bonfanti Lastra. Él respondía, siempre acertado, porque era inteligente, y siempre feliz, porque lo consultaban. Se producía una corriente invisible pero tonificante, que los envolvía a todos; era bueno, era saludable, saber que estaban juntos. Discurrían como iniciados en los secretos de una misma familia; y, aunque él no contaba aún con una trayectoria tan larga ni pareja como la de algunos otros, gustaba ya de pleno derecho los frutos de la tradición y del pasado. Lo asaltaba a veces una

leve lástima, salpicada de ternura, por su padre, ese hombre trabajador que antes del Centenario había redondeado cinco millones de pesos con la fábrica de jamón crudo y cocido, lo cual le había permitido casarse con una Pasquini Lastra; luego él, al entrar al colegio del Salvador, había amputado no sin molestia el Pasquini a su madre porque necesitaba el Lastra para mejorar el Bonfanti..." (p. 116)

En las últimas páginas de *Se vuelven contra nosotros* conversan, mientras comen, Bonfanti Lastra y Horacio Vergara. La conversación resume claramente la indeterminación de la vida de los personajes de las tres novelas, su esperanza puesta en las opciones traídas por los acontecimientos más que tomadas por fidelidad a sí mismo y otra esperanza en la autenticidad que exige constancia en el esfuerzo y renunciamiento a la vulgar pereza de entregarse a lo que traen los días.

Entre *Acto y ceniza* y *Se vuelven contra nosotros* median unos diez años. La segunda de las novelas narra los enredos políticos que llevan a la caída de Frondizi. La sensación de pesimismo se acentúa. Los hechos parecen sucederse sin aportar nada nuevo, nada verdaderamente confortante. Los cambios son externos, los males del país resisten a los cambios. Como dice Vergara:

"Hace un rato se me ocurrió una cosa rara —dijo por fin Horacio. Durante años el mundo ha creído que Sudamérica es la tierra de las continuas revoluciones. Nosotros en cambio estamos demostrando que nuestro país es la tierra donde no se puede hacer ninguna revolución." (p. 355)

Estas cavilaciones patrióticas ceden frente a la necesidad de confianza y consejo. Ambos han pasado ya los cincuenta, ambos se sienten fracasados sin renunciar a los anhelos del cariño. Bonfanti Lastra reconoce que su reanudado idilio con la mujer de Liberman es algo más que una atracción física. Siguen en pie sus convicciones religiosas. Nunca será la suya más que una relación clandestina. Es, dice, *como una especie de ayuda mutua*. Malena, la amiga compartida de Vergara, empieza a manifestar perentorios deseos de una existencia respetable. El periodista, a su vez, siente tentaciones de

estabilidad, una casa, una mujer que a pesar de todo le gusta. Pero lo detiene la impresión que producirá Malena en su papel de señora. Tratando de llevarlo a un tono cómico, Vergara resume estos escrúpulos confiado en la benevolencia más bien distraída de Bonfanti Lastra. A éste le importa muy poco el eventual casamiento de su amigo. Acaso sea, sin duda, una solución. Pero lo importante está en que Vergara se ponga a escribir en serio. Tiene que ser el escritor que la tarea periodística posterga desde hace tantos años. Por lo demás, tampoco hay que exagerar la grosería de Malena y, en cuanto a la vida que ha llevado, a Vergara, supone, no lo mortifican pruritos burgueses de pureza.

—Sí. Lo sé. Pero vos sos lo contrario del burgués argentino que es vanidoso y exige pureza de la mujer porque no quiere que a él, todo un hombre, lo engañen, aunque él se tome de vez en cuando sus libertades. En este caso no importa lo que Malena hizo. Ahora responde a un nuevo sentimiento o a un deseo distinto. Quizá quiera estar tranquila, porque tiene dinero, o quizá se haya convencido, después de todo, que vos sos el hombre que le conviene —se detuvo para reflexionar y luego levantó un índice acusador. En realidad tu problema no es Malena.

—¿No?

—Tu problema es la entrada de Malena, de una mujer de clase común y corriente, en un círculo que vos te empeñás en considerar propio. Pero creo que es una tontería insistir en eso; la mujer te gusta y podés mejorarla...

—Sí... pero imaginate la cara que va a poner María del Carmen.

El juez levantó vivamente una mano disuasiva y repuso sonriente:

—No hay que pensar en eso. Desde un punto de vista imparcial te diré que la única diferencia entre Malena y María del Carmen es que ambas dicen las mismas cosas con diferente acento.

Los ojos de Horacio se achicaron en la sonrisa.

—Tenés razón. Además, Malena dice «fenómeno» donde María del Carmen pronunciaría «regio».

—En todo caso, tenés que tranquilizarte y volver a trabajar seriamente. Sos un buen poeta, Horacio..." (p. 359-60).

Vergara niega que por ahora pueda dedicarse a la poesía. Prefiere una novela sobre los últimos tiempos, una novela de observa-

ción que trate de dar cuenta de estos últimos años en que los argentinos han querido prescindir de los ideales heredados para marchar a tientas, sin otro hilo que los azares rutinarios de la vida diaria. Las reflexiones de Vergara son, refractadas en la visión del periodista, las convicciones que sostienen las novelas de Peyrou. No se trata de ninguna doctrina separable de las andanzas de los personajes. Peyrou no incurre en la suficiencia de un teórico que exhibe su diagnóstico con pretensiones inapelables de acta de defunción o de panacea sin falla. Es el balance de vidas argentinas puestas a la acción iluminadora de la novela, conocimiento tan riguroso como el de pretensión científica, pero que no se reduce a esquemas o fórmulas. Hay asimismo, creo, un llamado a los escritores, a lo que puede constituir hoy su misión en una Argentina amenazada de enfermizas disgregaciones. Una suerte de llamado a la narración apartada de remilgos esteticistas y de simplificaciones ideológicas. La vida de Vergara, vista desde afuera, parece haber transcurrido en vano. Se ha dejado arrastrar perezosamente por los acontecimientos, ha ambulado sin norte. Sin embargo, a pesar de sus claudicaciones, Vergara no se ha vendido a la superficialidad ni se ha dejado sobornar en sus más íntimas creencias. Su aire burlón, su don de la ironía, la broma ante los demás y ante sí mismo lo ha salvado. Mejor dicho: está en condiciones de salvarse ahora que puede poner esa experiencia en una tarea capaz de comunicar a los demás lo que ha quedado decantado en él del paso de los días que, dejados sin inquisición duradera, se pierden en la corriente ciega que nos lleva a todos. Rechaza la fácil entrega a un pesimismo importado. Le repele la afirmación de moda de que la vida no tiene sentido y que el hombre está incomunicado. En las exorbitancias pesimistas ve una escapatoria más, una frivolidad disfrazada de intensos alardes filosóficos. No es que la vida no tenga sentido: hay que buscárselo, hay que encontrarlo. Nada más tramposo que erigir en premisa universal lo que es sólo el fracaso de hecho de tantas y tantas vidas vacías que quieren imponernos su anonadamiento. Lo que en particular recalca Vergara ha sido ya señalado a lo largo de nuestro ensayo. La pérdida de seriedad en la actitud dominante de los argentinos, el abandono del esfuerzo constructivo de los hombres del pasado. No hemos sabido qué hacer con el

tiempo, hemos dilapidado una herencia. Y esto se ha producido en el lapso pasmosamente corto de una generación ahora tironeada por la pobreza del resultado y la nostalgia de un pasado reciente y ya con visos de mitología.

“Podría ensayar un contraste entre dos concepciones del mundo: la que yo conocí a través de mis padres, que era a su vez la de sus padres, y la que observamos ahora. Los ideales insobornables, la exaltación del ser como tal, con una naturaleza perfectible y común a todos, frente a la tendencia a considerar la existencia como una serie de acontecimientos sin unidad ni necesidad, lo que en última instancia sirve para justificar cualquier conducta. También me gustaría hablar de ese debilitamiento de la voluntad que observamos por ahí, de ese fatalismo...” (p. 360)

No cabe entrar a discutir aquí hasta qué punto es cierta esta imagen del pasado y si no se trata de una evasión más, del esfuerzo por encontrar una protección en los engaños complacientes de la memoria. Me limito a señalar el parentesco entre la afirmación de que el pasado de los padres era más auténtico y digno con los escrúpulos y nostalgias de Liberman frente a su raíz judía y la descripción del simpático peluquero español que atiende al fabricante perseguido y le muestra, además, que el deber cumplido es más consolador que el éxito.

“Le decía a usted... Luego me establecí por mi cuenta, en Libertad y Charcas, en casa que era propiedad del doctor Gallo. Allí tuve clientela fina, todos caballeros, lo mejor de Buenos Aires, que era una ciudad muy linda, sabe usted, y la gente... era gente... Atendía yo al doctor Zeballos, con sus bigotazos, que vivía por Libertad y tenía estudio en Santa Fe; a don Victorino de la Plaza, que vivía allí nomás, en un palacete con jardín. Yo iba a veces allí y otras, él venía. También corté el pelo y afeité a don Marcelino Ugarte, vaya usted haciendo la cuenta...” (p. 284-5)

¿Hasta dónde llegan los buenos propósitos de Vergara? ¿Será realmente capaz de ponerse a una tarea que contraría sus hábitos de incuria? Peyrou tiene el acierto de dejar abierta la cuestión y no hacer una excepción con Vergara en el destino de sus personajes. Las no-

velas de Peyrou, como las de Baroja, no se proponen llegar a un final. Lo que importa está en ellas y someterlas a una armazón evidente hubiera contrariado irremediablemente su interpretación del hombre en el tiempo. El final es una suspensión del relato al cual le basta el silencio que sigue a la última palabra. Otra clase de énfasis hubiera perjudicado retroactivamente el cauce de la novela. En los tres libros de Peyrou se obtiene el final por simple sugestión de hechos en sí mismos triviales. En *Las leyes del juego* es un amanecer más de la ciudad. Un día como otro y, por eso, con una indecible pureza ritual, una grandeza poblada y humilde.

“Figuras anónimas y friolentas cruzaban a su lado y se borraban. Desde el puerto llegó el largo aullido de una sirena, como el grito desgarrante de un monstruo castigado; un tranvía se bamboleaba hacia el oeste. En el cielo de junio, enteramente azul, la luz proseguía su marcha y, sobre los techos, el sol despertaba con sus dedos tibios a la somnolienta Buenos Aires.” (p. 303)

En *Acto y ceniza* es la vuelta a casa de Liberman con sus hijas que lo han invitado a almorzar a un restaurante para celebrar su cumpleaños. En la tarde porteña, Liberman cree advertir que había dejado de lado lo mejor de su vida. Que quizá haya un futuro para él en su familia. También la esperanza del trabajo, como en Vergara, le llega con fuerza ética. Al fin parece haber regresado a los suyos. La quiebra con el pasado se atenúa y acaso el tiempo vuelva a llenarse de sentido. Descubre que acaso no sea un paria. Que tiene una tierra, pero que ésta hay que buscarla en el futuro. Cada cual debe forjar sus asideros y las imágenes de las calles se prestan a una ilusión nueva. La felicidad no se percibe, no nos posee como una cosa o como el dinero. Es un modo de ser y no algo que nos pasa.

“Los viejos muros del Bon Marché, frente a los cuales pasaba con Lindita y María Rebeca de vuelta del restaurante, el sol de la tarde, la humedad descendiendo como una lluvia invisible, los árboles de la plaza, que avanzaban lentos hacia él, lo identificaban por fin con su tierra. En su mente bullían imágenes apretadas, sobrios modelos de otras imágenes y otros hechos que pronto vivirían en el tiempo real. Un tiempo aún vacío, pero que sería bueno llenar con

lo único que le habían enseñado, es decir, con trabajo. Y mientras esas imágenes nacían en su mente, advirtió que sus hijas lo observaban de tanto en tanto, con fugaces miradas entre palabra y palabra y entre vidriera y vidriera." (p. 384)

El final de *Se vuelven contra nosotros*, bien que coincidente en las líneas fundamentales con los ya citados, ofrece mayor sugestión y más amplio campo al comentario. Coincide, por lo pronto, en que no aporta una solución estricta a los conflictos visibles y subyacentes de la novela. El consejo de Bonfanti Lastra y su aceptación por parte de Vergara sugieren que la única vía salvadora no está fuera, sino dentro de nosotros. No se trata de buscar el éxito, sino de obedecer con constancia la verdadera vocación de cada uno. La incitación al trabajo que silenciosamente se formula Liberman adquiere un matiz más preciso. Vergara sabe cuál es su vocación, pero sabe también que sus inclinaciones la contradicen y desvirtúan. Ha preferido poner sus dotes de escritor al camino más fácil. Ha preferido ser un periodista de poco vuelo y se ha conformado con muy esporádicas incursiones en la poesía que le han servido de descanso y de eventuales tranquilizaciones para su conciencia.

Llega a su casa, se acuesta, y entrevé en sucesión cada vez más confusa su propia vida y la proyectada novela. El descenso a sí mismo le advierte de los peligros de su versatilidad, su sentimiento de un tiempo indefinido por delante que malgasta en la conversación, en la sensualidad, en los trabajos con que se gana el pan hipotecando sus mejores cualidades.

"Con creciente modorra, vio personajes e imaginó sucesos que, débiles y fugaces, se delinearon y se borraron. Pero de pronto descartó la novela, por lo menos, por un tiempo; porque irrumpió en ese mismo instante detrás de sus párpados la opulenta figura de Malena y empobreció por un largo lapso toda otra imagen; y, sobre todo, porque una novela lleva meses y quizás años de trabajo y él, en verdad, siempre había pensado en otra cosa, en algo puro y espontáneo, en poemas brotados sin esfuerzo, al azar de un paseo nocturno por las calles vacías, o frente a un vaso de whisky o de cerveza en el bar de cualquier esquina, con brusca y agradable inspiración. Con los ya aparecidos en revistas literarias y con terminar

los ya empezados tendría por lo menos un librito de ochenta o cien páginas. Quizá más..." (p. 364)

"Y un minuto (quizá fueron sólo veinte o treinta segundos) antes de que el sueño blandamente lo arrastrara, notó que la ansiada ola de aire fresco invadía la habitación y lo rodeaba. Las persianas cerradas se movieron y crujieron y sobre ellas empezó a sonar un progresivo tamborileo: el viento del sur había por fin traído la lluvia." (p. 364-5)

Cabe, sin forzar los textos, deducir una interpretación que, sin cancelar otras, acaso esté a la base de las convicciones que Peyrou comunica en las tres novelas. Hay, muy atenuado y pudoroso, un llamado a la tierra, una tenue confianza en la autenticidad elemental del sol, de los árboles, de la lluvia, que acaba por vencer el gris pesimismo conformista que envuelve a los personajes. La tierra es una forma perceptible de nombrar el pasado. Es una de las versiones de la nostalgia. Pero, a diferencia del tiempo irreversible de las cosas humanas, la tierra mantiene su presencia y acaba por sobreponerse siempre a la disolución y al olvido.



## NUESTRO CONTEMPORÁNEO JONATHAN SWIFT

ENRIQUE LUIS REVOL

Ciertamente es un libro para regalar a los niños. Pero también era una de las lecturas preferidas de James Joyce y, cuando uno lee a Kafka, a menudo puede sorprenderse estableciendo equivalencias con los *Viajes de Gulliver*, ¿no es cierto?

El hecho de que Jonathan Swift naciera hace tres siglos, para ser exactos el 30 de noviembre de 1667, en Dublin, sólo hace más asombrosa la tenaz popularidad de su obra maestra como lectura infantil —en ediciones más o menos expurgadas— y, asimismo, su vigencia significativa para el intelecto de hoy. Swift, embanderado en el neo-clacismo de *the Augustan Age*, es aún leído con fruición, en tanto que prácticamente todo el resto del neo-clacismo británico sólo es, las más de las veces, lectura bastante forzada de cursos universitarios o pre-universitarios. Por otra parte, los autores franceses que inspiraron sin lugar a dudas al deán irlandés sus *Viajes*, apenas si son leídos en la actualidad. A Cyrano de Bergerac se lo suele presentar como un mero antecedente de la *ciencia-ficción*. Ni siquiera el genial Rabelais parece muy frecuentado por los lectores de nuestro tiempo. ¿Cómo explicar, pues, la popularidad tan persistente de estos *Viajes*, con sus enanitos y gigantones —ficciones a primera vista muy rudimentarias—; su prolijos equinos parlantes y esa abundancia torrencial de sabios chiflados, de proyectos descabellados?

Por supuesto que ya nadie va a ir a buscar en el mapamundi las tierras de Lilliput, de Brobdingnag, la isla volante de Laputa o el país de los Houyhnhnms. Tal vez sólo los niños muy pequeños

crean ya en enanitos y gigantones. Seguimos las aventuras del protagonista de Swift justamente porque estamos convencidos de que el único cuyas dimensiones cambian, de viaje en viaje, es el propio Lemuel Gulliver. Cada uno de los países que descubre se nos presenta como la exteriorización de una de las actitudes fundamentales que podemos asumir con respecto de los demás; y con respecto de nosotros mismos. De aquí el tremendo poder, la eficacia didáctica incomparable de los *Viajes de Gulliver*.

Por otra parte, casi sólo otra obra existe de una *polivalencia* significativa comparable para el lector de hoy: *Le neveu de Rameau*. Pero Diderot, que como es sabido no era cristiano, a la verdad nada religioso, que no tenía un punto central perfectamente fijo en su pensamiento, se presta demasiado fácilmente a la labor del intérprete, quien sin ingún tropiezo verá en él lo que quiera ver, es decir, se verá a sí mismo. En tanto que en los mismos *Viajes* está incluida bastante claramente —pero no, es cierto, con la claridad excesiva que la haría dejar de ser obra literaria, obra de arte— toda la interpretación necesaria del pensamiento que respalda sus fantasías. Está incluida en esas fantasías mismas, para comenzar en esos grandes símbolos que son Lilliput y Brobdingnag, Laputa y el país de los Houyhnhnms, símbolos tan grandes porque se corresponden bien exactamente con las variedades fundamentales de la experiencia de nuestra especie. En cambio, el sobrino de Rameau, él mismo, es el enano, luego es el gigante, y así sucesivamente; y el *moi*, representación muy parcial de Denis Diderot, es siempre un virtuosismo equino... Ciertamente es que el Diderot *real* está menos posiblemente en el *moi* que en el sobrino descarado, a través del cual el autor se expresa con esa bien poco frecuente sinceridad del hombre que, estando desorientado, así lo dice. Permanece, con todo, el hecho de que una ética sin un más allá lleva necesariamente a la opción —que, en realidad, es un *cul-de-sac*— entre el burgués próspero y pulcro, por una parte, y el genio turbulento y desavenido con el mundo, por la otra.

Pero, ¿no fue acaso Swift, también, uno de esos genios desdichados? Swift, que murió el 19 de octubre de 1745, como se recordará había sido declarado insano más de tres años antes de su muer-

te, en agosto de 1742. La leyenda quiere, además, que pasara esos últimos tres años de vida encadenado, en andrajos y con el cuerpo cubierto de cardenales, sometido a la tiranía de un criado feroz que se le habría puesto por guardián; un criado que, por lo visto, se había tomado muy a pecho las mordientes *Directions to Servants* que el propio Swift escribió hacia 1731.

Y lejos de ser esto todo lo que Swift tuvo que padecer. Muy joven todavía, en 1690, le hace presa una afección que ya no le abandonará nunca. Le aprisiona la sordera, le ronda siempre la náusea y, lo peor de todo, el vértigo le desmorona, vuelta a vuelta. Se trata de una enfermedad de los canales semi-circulares de los oídos — *el síndrome de Ménière*, como le llaman hoy los médicos—, una enfermedad que *no tiene nada que ver con la locura y no se la debe confundir con la decrepitud física y mental que se apoderó de Swift en su vejez*<sup>1</sup>. Pero el vértigo espanta a este doliente; sobre todo le espanta porque lo humilla. A su tiempo, hará que los Houyhnhnms no estén sometidos a *such Imbecillities of Nature*.

Téngase presente que esta víctima de semejante mal —hoy perfectamente curable, dicho sea de paso, mediante cirugía— era, según afirma Ricardo Quintana, que es el mejor conocedor actual de su vida y su obra, nada menos que el portavoz de una sociedad dominante, el portavoz de la aristocracia irlandesa protestante que se enseñoreó del país después de la revolución de 1688. Piénsese en la afrenta a su dignidad, a su posición intelectual eminente, que representaría esa *imbecilidad de la naturaleza*. Considérese el coraje que debería juntar para sobrellevar la dolencia. ¿Cómo no iba a amargarse un poco su carácter? Pero, sólo un poco. Porque desde muy joven actuó sobre él, sin duda, la influencia benéfica de Sir William Temple y su familia, prototipos de una aristocracia de amplias lecturas y muy al tanto de los negocios públicos, *concientes de su posición aristocrática en el mundo, pero igualmente de las realidades niveladoras de la experiencia humana y el cuerpo humano*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> QUINTANA, Ricardo: *Swift. An Introduction*. Oxford University Press, 1955, p. 3.

<sup>2</sup> QUINTANA, R.: op. cit., p. 5.

En parte con el ejemplo de los Temple aprendió Swift a considerar su propio cuerpo, lo mismo que el de cualquier ser humano, como una carga más bien odiosa aunque inevitable. Y esto contribuye, además, a explicar la complejidad de las relaciones que mantuvo con sus deliciosas amigas Stella y Vanessa. Pues en ellas no sólo interviene el temor del deán a transmitir una enfermedad incurable a la posible descendencia. El matrimonio se le parecería como algo demasiado carnal, cuerpo contra cuerpo, para siempre. *La amistad era más necesaria* —acota Quintana, quien prosigue:

“Stella y Vanessa parecerían haber representado para Swift diferentes aspectos de la experiencia social: Stella, la vida cultivada y decorosa que concordaba con una posición bien definida, y Vanessa... los graciosos estímulos de una *ingénue* y la comedia del mundo tal como ella se la representaba.”<sup>3</sup>

No se trata, entonces, de un caso de misoginia, según se lo ha sostenido tantas veces. Cierto que él escribió:

*His foul imagination links  
Each dame he sees with all her stinks;  
And if unsavoury odors fly,  
Conceives a lady standing by.*

Nótese, sin embargo, este adjetivo *foul* (puerco, inmundo) que aplica a la imaginación de su personaje, por más que ese personaje —para que negarlo— podía ser él mismo en ciertos momentos, en ciertas circunstancias. Este adjetivo condenatorio revela, en realidad, una gran atracción por la belleza física de la mujer; una atracción que, empero, se ve moderada por un intenso sentido de la corrupción de toda carne. Fenómeno psicológico, sin duda; pero que también es menester remontar a una actitud teológica. Pues no se agota el caso, ciertamente, invocando, como lo hizo Phyllis Greenacre, subyugada por el psicoanálisis más miopemente freudiano, una *fijación anal*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem. p. 19-20.

<sup>4</sup> GREENACRE, Phyllis: *Jonathan Swift*. En *Art and Psychoanalysis*, edited with an introduction by William Phillips. Criterion Books, New York, 1952, p. 112-135.

Con la sintomática estrechez freudiana, esta autora se expide, por otra parte, en los siguientes términos con respecto de los *Viajes*: *se nos muestran —escribe— como la representación de las fantasías masturbatorias de Lemuel, las que, como el carácter de Swift, están ceñidamente entretreídas con preocupaciones y ambiciones anales.* Pero, por supuesto, con esto no se ha adelantado un solo paso en la comprensión del logro estético y, en cuanto a la interpretación de su contenido, sólo se ha dicho, aunque en términos más pretenciosos, lo que cualquier lector medianamente dotado de la obra puede, quizás, deducir con más modestia por su propia cuenta. Y a decir verdad, el análisis entero que hace Phyllis Greenacre de los *Viajes* trae repetidamente a la memoria la gran aversión que Swift experimentaba hacia la pedantería pseudocientífica. Se ve claramente que esa pedantería, en otras formas acaso más alambicadas pero en el fondo no menos chabacanas o descabelladas, todavía perdura entre nosotros, en esta sombría era que ya merece llamarse la del tecnólogo-masa. Mas no se vaya a pensar que, en sus días, esta aversión fue una singularidad de Swift. Reacción tan saludable ya estaba extendiéndose entre los intelectuales más auténticos a principios del siglo XVIII y de ella participaban entonces incluso quienes eran hombres de ciencia por derecho propio, como el Dr. Arbuthnot<sup>5</sup>, gran amigo de Swift, por otra parte, y entendedor tan cabal de su mérito que la respuesta de él a la princesa de Gales, quien le alababa el ingenio, la “chispa” de su amigo, de algún modo sigue siendo la más alta y justa alabanza de Swift. Pues a la princesa le respondió Arbuthnot: *más que por su ingenio y su buena conversación, le admiro por ser un hombre honrado y sincero, y por decir verdad cuando otros tienen miedo de hacerlo.*

*Yet malice never was his aim;  
He lashed the vice, but spared the name;  
No individual could resent,  
Where thousands equally were meant—*

<sup>5</sup> Cf. QUINTANA, R.: op. cit., p. 37.

según el mismo Swift escribió en los *Verses on the Death of Dr. Swift*, en líneas que hasta hoy constituyen la mejor descripción de su formidable obra satírica. Pero a las cuales conviene añadir, para el mejor entendimiento de esa obra, que en Swift la sátira no tenía nada de gratuita. No procedía, en otras palabras, de un simple impulso psicológico para aliviarse de la ponzoña que llevaría en su interior. Es preciso tener presente que ante los ojos de Swift se desplegaba esa misma sociedad británica de la primera mitad del siglo XVIII que hasta hoy podemos ver pintada en los cuadros de Hogarth; una sociedad que resulta particularmente libertina porque, al mismo tiempo que los holgazanes derrochadores y las celestinas, abundaba en ella una piedad hipócrita y, sobre todo, abundaba la brutalidad. *Probablemente es cierto* —escribe un eminente historiador del período— *que en conjunto hubiera un tono moral nítidamente mejor en los días de la reina Ana que en los de Carlos II, menos vicio y menos desafío abierto a las leyes del decoro y la moderación. Por la otra parte, hubo ciertamente un aumento de brutalidad y tosquedad* <sup>6</sup>. Las décadas siguientes, al despoblarse los campos e iniciarse el desarrollo de las grandes concentraciones urbanas fabriles, llevó hasta el extremo —quién no está familiarizado con esto a través de los historiadores de la Revolución Industrial del siglo XVIII— el derroche de unos y la miseria de otros, así como la brutalidad y la corrupción de casi todos. Debe recordarse, pues, que el deán murió en los umbrales de la primera revolución industrial; y entonces ya no puede dudarse de que él fue su profeta sombrío y exacto. Por más que también es válido sostener, con Sir Herbert Read, que *todo lo que Swift escribió es empírico, vivencial, actual. Es imposible separarlo de las circunstancias; debemos considerar cada libro o folleto en relación con su intención política* <sup>7</sup>. Y he aquí, dicho sea de paso, un ejemplo admirable de cuánto más perdurable es la obra cuyo autor está intensamente preocupado por los problemas, grandes y pequeños, de su propio tiempo.

<sup>6</sup> TURBERVILLE, A. S.: *English Men and Manners in the Eighteenth Century*. Galaxy, New York, 1961, p. 83.

<sup>7</sup> READ, H.: *Swift. En Collected Essays in Literary Criticism*, London, Faber & Faber, p. 196.

Pero, ¿no hay algo de insinceridad en la sátira que Swift ejerció con tanta ferocidad contra sus contemporáneos? ¿No estaba él mismo incurso en hipocresía, al no abandonar su ministerio religioso? Porque cierta crítica poco esmerada se ha precipitado a afirmar que el deán perdió su fe desde temprano y que para él su ministerio no pasaba de ser un *modus vivendi* como cualquier otro. Por ejemplo, Sir Herbert Read escribe: . . . *no hay ninguna prueba que demuestre que Swift ingresó a la Iglesia con otro propósito que el cálculo de un oportunista*<sup>8</sup>. Como se ve, de este modo se hace de él una especie de Julien Sorel *avant la lettre*. Sin embargo, contra hipótesis tan temeraria afirma Quintana, con su autoridad indiscutible de especialista:

“Un conocimiento más cabal de Swift, por una parte, y del Anglicanismo, por la otra, no sólo deja fuera de duda su sinceridad sino que revela hasta qué punto muchas de sus actitudes fundamentales fueron las de la Iglesia durante sus años de formación.”<sup>9</sup>

Específicamente sobre el *Tale of a Tub*, la obra a la que se le atribuye la frustración definitiva de la gran carrera eclesiástica que Swift pudo prometerse, pues al parecer su lectura chocó muy violentamente a la Reina, el profesor Quintana escribe:

“Se ha dicho más de una vez que sólo un hombre que era en el fondo indiferente a todas las religiones podía haber escrito la *Historia de una tina*, a tal punto es soez la sátira que en ella esgrime Swift tanto contra el catolicismo como contra los disidentes. Pero, a decir verdad, la *Historia* es una de las exposiciones notables de la *via media*, y si bien su tono es más impertinente y su lenguaje satírico más convincente que el que encontramos en los sermones corrientes de la época, había predicadores . . . que no titubearon en recurrir a la ridiculización y la crueldad.”<sup>10</sup>

Siempre es peligroso, claro está, interpretar a un autor haciendo caso omiso de su contexto socio-cultural; y el peligro se hace más grave todavía cuando al autor se lo considera, aisladamente, a través

<sup>8</sup> READ, H.: op. cit., p. 209.

<sup>9</sup> QUINTANA, R.: op. cit., p. 33.

<sup>10</sup> Ibidem. p. 34.

de una sola de sus obras o de un par de ellas. Quien quiera comprender la significación de Swift debe tener en cuenta, por ejemplo, su patriotismo. El deán puso en peligro su libertad, y quizás hasta su vida para defender los intereses de Irlanda, amenazados por una inescrupulosa política financiera de la metrópolis. Clamó —con más propiedad se diría: aulló— ante el espectáculo de miseria que presentaba el campo irlandés. Y no obstante esto, estaba desilusionado hasta el fondo, de sus compatriotas: *I live in a nation of slaves, who sell themselves for nothing*. Pero, ¿sólo esclavos que se vendían por nada? No; el deán también califica a sus compatriotas de *mendigos, ladrones, opresores, imbéciles y bribones*. Pese a lo cual el espíritu de caridad se le imponía, venciendo sus repugnancias ante el espectáculo que se le ofrecía a la vista. Así, contribuyó con generosidad espléndida a diversas obras que hoy llamaríamos de *asistencia social* y en su testamento dejó una buena tajada de sus bienes, unas siete mil libras, para la erección de St. Patrick's Hospital, destinado a la atención de dementes<sup>11</sup>.

Sin embargo, todo esto se le pasó por alto a George Orwell, en su *Examen de los Viajes de Gulliver*<sup>12</sup>. Para empezar, porque el significado de esta obra no se agota, como lo hubiera querido Orwell, con referencias a las enconadas luchas entre "whigs" y "tories", y a la agitada escena política internacional de la época. Claro que Orwell, por más que alegara su entusiasmo constante desde la infancia por los *Viajes*, no podía ocultar cierta antipatía —que es preciso llamar sectaria— hacia las ideas políticas del deán. Pues en su ensayo de 1946 escribe, por ejemplo: *Políticamente, Swift era una de esas personas que se ven llevadas a una especie de avieso conservadorismo (Toryism) por los desatinos del partido progresista del momento*. Ante lo cual la primera pregunta que despunta en un lector ecuánime es: ¿por qué calificar de *avieso* ese conservadorismo? ¿Acaso ciertos *desatinos* no justifican sobradamente las reacciones, sin

<sup>11</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>12</sup> ORWELL, G.: *Politics vs Literature: An Examination of "Gulliver's Travels"*. En *Inside the Whale and Other Essays*. Penguin Books, 1962, p. 121-142.



que haya en éstas nada de malignidad y ni siquiera de irracionalidad, al menos muchas veces? En realidad, quien da bastantes muestras de espíritu avieso, al correr de su ensayo, es el autor de *Nineteen Eighty-Four* —una obra que, cosa bien curiosa, por otra parte se inscribe claramente en la línea de descendencia de los *Viajes*. No es justo, pongo por caso, hacer arrancar las diatribas de Swift contra algunos grandes señores de *el hecho de que pertenecía al partido derrotado*. Orwell, que venía del marxismo aunque luego reaccionó bastante saludablemente contra esa ideología, en algunos aspectos quedó marcado por ella hasta el fin de sus días. Ciertas “premisas” marxistas, como la pretensión de una política *científica*, le impidieron apreciar debidamente las tan previsoras críticas de Swift contra cierto cientificismo y contra las pretensiones de ciertos hombres de ciencia más o menos del mismo tipo de los que se encuentran en la descripción de la academia de Lagado. Con amargura evidente, Orwell consignó que Swift *como era de prever, cree que el lugar del hombre de ciencia, supuesto que haya un lugar para él, está en el laboratorio, y que el conocimiento científico no tiene ninguna relación con las cuestiones políticas*. Pero, lo que Swift escribió efectivamente al respecto tendría que ser aceptado hoy mismo por cualquier hombre de ciencias (físico o humanas) honrado:

“...what I chiefly admired, and thought altogether unaccountable, was the strong Disposition I observed in them towards News and Politicks; perpetually enquiring into publick Affairs, giving their Judgments in Matters of State; and passionately disputing every Inch of a Party Opinion, I have indeed observed the same Disposition among most of the Mathematicians I have known in Europe; although I could never discover the least Analogy between the two Sciences; unless those people suppose, that because the smallest Circle hath as many degrees as the largest, therefore the Regulation and Management of the World require no more Abilites than the handling and turning of a Globe. But, I rather take this Quality to spring from a very common Infirmity of human Nature, inclining us to be more curious and conceited in Matters where we have least Concern, and for which we are least adapted either by Study or Nature.”

Ahora bien, aunque su abandono de las rigideces ideológicas del marxismo no liberó, por lo visto, a Orwell, de cierta veneración

supersticiosa de “lo científico”, al menos lo que había llegado a saber en cuanto a las purgas soviéticas, así por cierto como lo que había experimentado en carne propia en Cataluña durante la guerra española, le permitió reconocer, en cambio, la clarividencia de Swift cuando, en su descripción de la misma academia, pasa a ocuparse de la *escuela de proyectistas políticos*. Realmente, no habría podido ser de otro modo. Swift, en el primer cuarto del siglo XVIII, ha sido capaz, mediante un portentoso esfuerzo imaginativo, de concebir a la perfección el estado policial moderno. Incluso llega a describir una verdadera medicina política, que sin duda es un “ideal” todavía no alcanzado:

“There was a most ingenious Doctor who seemed to be perfectly versed in the whole Nature and System of Government. This illustrious Person had very usefully employed his Studies in finding out effectual Remedies for all Diseases and Corruptions, to which the several Kinds of publick Administration are subject by the Vices or Infirmities of those who govern, as well as by the Licentiousness of those who are to obey.”

Realmente, Swift no se hacía ilusiones en lo tocante a las posibilidades de la naturaleza humana. Y por esto, precisamente, parece bastante válida —aunque, a la verdad, merecería alguna pequeña modificación, cosa que dejaremos de lado por el momento — una de las fórmulas que utiliza Orwell para definirle. *Es —dice Orwell— un anarquista conservador (Tory), que desprecia la autoridad al mismo tiempo que desree de la libertad, y que conserva la perspectiva aristocrática en tanto que percibe claramente que la aristocracia existente está degenerada y es despreciable*<sup>13</sup>. Por supuesto, George Orwell, quien a su modo —aun fuera del marxismo— mantuvo siempre la fe puesta en el “compromiso” del intelectual, no puede entender este doble punto de vista del autor de los *Viajes*, que es tan válido, tan eficaz, hoy mismo como en sus días. Y es esto, justamente, lo que lleva a Orwell a atribuirle a Swift una adhesión total a los Houyhnhnms, esos caballos de un abrumador realismo y

<sup>13</sup> ORWELL, G.: op. cit., p. 133.

de la virtud más necia. *El genio de Swift* —escribe Orwell— *puede hacerlos verosímiles, pero muy pocos habrán sido los lectores en quienes hayan suscitado otro sentimiento que el de aversión*<sup>14</sup>. Así, se recoge la impresión de que no se daba cuenta Orwell de lo siguiente: también Swift se percataría de lo mismo y, por consiguiente, se impone como conclusión de que en la simpatía manifestada por su creación hacia esos racionalísimos equinos hay algo de fingimiento, algo de burla. Como agudamente observa el profesor D. W. Jefferson, en su *Approach to Swift*<sup>15</sup>, los Houyhnhnms *están en un nivel metafísico diferente al del hombre: no hay equivalente de la Caída en su historia*. ¿Cómo podría, pues, el cristiano Swift proponerlos como un modelo de conducta a los hombres? A lo sumo, podrían causarle cierta envidia, esa envidia que el hombre de pensamiento siempre ha sentido ante el sosiego a-histórico del animal.

De hecho, una lectura esmerada de la cuarta parte de los *Viajes* deja la impresión de que también a Jonathan Swift le disgustaban bastante varias características muy principales de sus caballos imaginarios y que, al presentarlos como un modelo, procedía tan irónicamente como, tiempo después, al proponer la transformación de los niños irlandeses indigentes en comestibles. Y he aquí la máxima virtud estilística de nuestro autor: un espíritu tan dolido (y tan rabioso, a veces) que sabe expresarse siempre en el plano literario, con tanta compostura. Esta compostura, claro, desorienta al lector que está habituado a autores explícitamente programáticos, vale decir, "comprometidos".

Así, ¿porque los Houyhnhnms carecieran de todo culto de los muertos es preciso concluir que también el propio Swift descreía del más allá y la desaparición de las personas queridas no le afectaba en absoluto? Es cierto que a propósito de los prudentes y pedantescos equinos él escribe:

"If they can avoid Casualties, they die only of old Age, and are buried in the obscurest Places that can be found, their Friends and

<sup>14</sup> Ibidem. p. 135.

<sup>15</sup> JEFFERSON, D. W.: "An Approach to Swift", en *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 4, p. 230-250. Penguin Books, Harmondsworth, 1957.

Relations expressing neither Joy nor Grief at their Departure; nor does the dying Person discover the least Regret that he is leaving the World, any more than if he were upon returning home from a Visit to one of his Neighbours."

Pero, este es el mismo autor que el 17 de octubre de 1727, esto es, más de un año después de la aparición de los *Viajes*, escribe en las *Prayers for a Sick Person*, cuya destinataria era su vieja amiga Stella:

"Oh God, thou dispensest thy Blessings and thy Punishments, as it becometh infinite Justice and Mercy; and since it was thy Pleasure to afflict her with a long, constant, weakly State of Health, make her truly sensible, that it was for very wise Ends, and was largely made up to her in other Blessings, more valuable and less common."

¿Puede pedirse muestra más aleccionadora de resignación cristiana? Y esto, concediendo que la fe del deán pudo trastabillar más de una vez, sobre todo llevado por la *terrible intensidad* (la expresión es de Orwell) de su visión.

Por otra parte, la visión de Swift se hizo cada vez más intensa, a medida que se profundizaba su sensibilidad para el dolor de los hombres. Tal vez alcanzó su máxima intensidad en 1729, año en que aparece *A Modest Proposal For Preventing the Children of Poor People in Ireland, from Being a Burden to their Parents or Country: and for Making them Beneficial to the Publick*; 1729, año terrible de miseria para una enorme mayoría de irlandeses, tenía que ser el año en que Swift compusiera su escrito más terrible:

"It is a melancholy Object to those, who stalk through this great Town, or travel in the Country; when they see the *Streets*, the *Roads*, and *Cabbins-doors* crowded with Beggars of the Female Sex, followed by three, four, or six Children, *all in rags*, and importuning every Passenger for an Alms."

Así comienza la canibalesca propuesta del ciudadano filantrópico que, como desde un comienzo queda bien en claro, aspira, a lo sumo, a ser consagrado en un momento *for a Preserver of the Nation*, por más que al final de su escrito afirmará con la hipocresía que en esos

casos es de regla que *in the Sincerity of my Heart . . . I have not the least personal Interest, in endeavouring to promote this necessary Work*. La impavidez con que este buen ciudadano expone su plan horripilante hace de la *Proposal* una pieza literaria tal que ni siquiera en Sade se encontrará una muestra más acabada de frialdad racionalista en la presentación del crimen monstruoso:

"I have been assured [escribe el burgués de juicio ponderado, cuya máscara asume el deán] by a very knowing *American* of my Acquaintance in *London*, that a young healthy Child, well nursed, is, at a Year old, a most delicious, nourishing, and wholesome Food; whether *Stewed, Roasted, Baked, or Boiled*; and I make no doubt, that it will equally serve in a *Fricasie, or Ragoust*.

I do therefore humbly offer it to *publick Consideration*, that of the Hundred and Twenty Thousand Children, already computed, Twenty Thousand may be reserved for Breed; whereof only one Fourth Part to be Males; which is more than we allow to *Sheep, black Cattle, or Swine*; and my Reason is, that these Children are seldom the Fruits of Marriage, a *Circumstance not much regarded by our Savages*; therefore, *one Male* will be sufficient to serve *four Females*. That the remaining Hundred thousand may, at a Year old, be offered in Sale to the *Persons of Quality and Fortune*, through the Kingdom; always advising the Mother to let them suck plentifully in the last Month, so as to render them plump, and fat for a good Table. A Child will make two Dishes at an Entertainment for Friends; and when the Family dines alone, the fore or hind Quarter will make a reasonable Dish; and seasoned with a little Pepper or Salt, will be very good Boiled on the Fourth Day, especially in Winter."

Como el profesor David Daiches observa, uno de los artificios favoritos de Swift fue siempre *asumir un papel, pretender ser alguien muy diferente de la persona que realmente era y hablar muy seriamente con la voz de esa persona*<sup>16</sup>. Y la distancia máxima que separa al deán caricativo y el buen burgués satisfecho de su ingeniosa ocurrencia crea una tensión irónica tal que la *Proposal* perdura, más allá de cualquier contingencia socio-económica, como una mues-

<sup>16</sup> DAICHES, D.: *A Critical History of English Literature*. Vol. 2, London, Secker & Warburg, 1963, p. 610.

tra suprema de la inteligencia literaria aplicada a la tarea de evidenciar el mal.

Tantas injusticias en torno suyo, a más de las descargadas directamente contra él, habían terminado por impacientarlo hasta el borde de la desesperación. Pero, sólo hasta el borde. Cuando se dejara arrastrar al fondo turbio de la desesperación —y sin duda él tenía conciencia de esto—, se hundiría para siempre en la locura. En ese año insufrible de 1729, el deán conservaba todavía la fuerza suficiente para asumir la máscara de ciudadano-de-juicio-ponderado, para revelar lo que había en la trastienda de esa “buena conciencia”, y retomar en seguida su propia razón y su propia fe. En otras palabras: he aquí, con la composición de la *Proposal*, la actitud específica del “clero” realmente probo. Y la verdad es que la misma necesidad de gran parte de la interpretación hecha por Orwell habría, sin duda, reforzado en Swift su creencia implícita de que un mundo democráticamente gobernado por razonadores “científicos” sería un mundo de desmanes cometidos por espíritus egoístas y obtusos o, mejor dicho, por un generalizado espíritu obtuso de egoísmo. Swift —en un párrafo de Orwell del que sólo he citado más arriba una expresión— *no poseía la sabiduría común, pero poseía una terrible intensidad de visión, capaz de escoger una sola verdad oculta y en seguida magnificarla y deformarla*. Pero, Orwell no se percató de que justamente por eso Swift resulta el antagonista perfecto de estos siglos modernos que, por su parte, también han *escogido una sola verdad oculta*, magnificándola asimismo y —¡de qué modo!— deformándola.

Como sus maestros franceses en el arte de la ficción, como Rabelais y Cyrano de Bergerac, tampoco Swift fue ese artista “puro” —si es que, en realidad, lo hay— que al hacer ficción se contenta con eso, la ficción, y nada más. Es evidente que en los *Viajes*, estupenda cantera de ideas, muchas de ellas actualísimas según ya hemos visto, hay una base importante de pensamiento político-social. Pero, como bien dice Maurice Blanchot, tratando el caso de Bergerac, *les idées sont rarement satisfaites des exposés précis qu'on fait d'elles. Elles*

*aspirent passionnément à la fiction, elles ont besoin de rentrer dans le monde*<sup>17</sup>.

Ahora bien, las ideas que el deán devuelve al mundo por intermedio de las aventuras fantásticas de Lemuel Gulliver son, fundamentalmente, las mismas que en fechas bastantes recientes han expuesto en sus *utopías anti-utópicas* —no creo que se encuentre mejor modo de designarlas— autores como el ruso Zamiatin y los ingleses Aldous Huxley y Orwell. Estos escriben después de la implantación del régimen bolchevique en Rusia, cuando ya impera la cadena de montaje en la actividad fabril, mientras la propaganda estatal o la publicidad comercial inundan de conformismo los espíritus y, por tanto, sus sombrías predicciones sólo lo son a medias. Más que profetas, ya son testigos. Swift es, por cierto, mucho más profético, en particular cuando anuncia los actuales excesos científicos y sobre todo tecnológicos; pero también lo es cuando —como señaló certeramente Jean Servier —*trouve la sagesse dans l'image rassurante du passé*<sup>18</sup>. ¿Acaso hoy mismo no indica un Claude Lévi-Strauss, con su bagaje inmenso de saber antropológico, el momento más feliz de nuestra especie en el período neolítico? Pues bien: el neolítico, en Swift, está representado por los antepasados de los todavía —en el momento de visitarlos Gulliver— prudentes gigantes de Brobdingnac —los cuales, cosa que Orwell no vio, representan, en vez de los equinos Houyhnhnms, el ideal de organización humana propuesto por Swift. Y si estos gigantes desmesurados aún son prudentes, esto se debe, ante todo, a su mesura para aprovechar los dones que poseen (*They have had the Art of Printing, as well as the Chinese, Time out of Mind. But their Libraries are not very large*) y, más importante todavía, a su deseo de mantener en todo una medida moderada, *una medida realmente humana*, de poder:

“A strange Effect of *narrow Principles* and *short Views!* that a Prince possessed of every Quality which procures Veneration, Love and Esteem; of strong parts, great Wisdom and profound Learning; endued

<sup>17</sup> BLANCHOT, M.: “Cyrano de Bergerac”. En *Tableau de la littérature française de Rutebeuf à Descartes*. p. 558-565.

<sup>18</sup> SERVIER, J.: *Histoire de l'Utopie*. Gallimard, Paris, 1966, p. 183.

with admirable Talents for Government and almost adored by his Subjects; should from a *nice unnecessary Scruple*, where of in Europe we can have no Conception, let slip an Opportunity put into his Hands, that would have made him absolute Master of the Lives, the Liberties, and the Fortunes of his People. Neither do I say this with the least Intention to detract from the many Virtues of that excellent King; whose Character I am sensible will on this Account be very much lessened in the Opinion of an *English Reader*: But, I take this Defect among them to have risen from their Ignorance; by not having hitherto reduced *Politicks* into a *Science*, as the more acute Wits of Europe have done. For, I remember very well, in a Discourse one day with the King; when I happened to say, there were several thousand Books among us written upon the Art of Government; it gave him (directly contrary to my Intention) a very mean Opinion of our Understanding. He professed both to abominate and despise all *Mystery*, *Refinement*, and *Intrigue*, either in a Prince or a Minister. He could not tell what I meant by *Secrets of State*, where an Enemy or some Rival Nation were not in the case. He confined the Knowledge of governing within very *narrow Bounds*; to common Sense and Reason, to Justice and Lenity, to the Speedy Determination of Civil and Criminal Causes; with some other obvious Topicks which are not worth considering. And, he gave it for his Opinion; that whoever could make two Ears of Corn, or two Blades of Grass to grow upon a Spot of Ground where only one grew before; would deserve better of Mankind, and do more essential Service to his Country, than the whole Race of Politicians put together.

The Learning of this People is very defective; consisting only in Morality, History, Poetry and Mathematicks; wherein they must be allowed to excel. But, the last of these is wholly applied to what may be useful in Life; to the Improvement of Agriculture and all mechanical Arts; so that among us it would be little esteemed. And as to Ideas, Entities, Abstractions and Transcendentals, I could never drive the least Conception into their Heads.

No Law of that Country must exceed in Words the Number of Letters in their Alphabet, which consists only of two and twenty. But indeed, few of them extend even to that Length. They are expressed in the most plain and simple Terms, wherein those people are not Mercurial enough to discover above one Interpretation. And, to write a Comment upon any Law, is a capital Crime."

¡Qué contraste con la época de Swift! *L'age classique enferme* —



resume Michel Foucault<sup>19</sup>. Y, como también indica este autor, con *una misma sensibilidad* descubre al hijo pródigo y al demente, con *un mismo gesto* aparta al padre disipador y al incapacitado por insania. Como el propio deán lo experimentará —y, como ya se ha visto, del modo más amargo posible, según quiere una versión— durante sus tres últimos años de vida. Pero, ¿qué factor oprobioso pudo ejercer la acción tremenda que sin lugar a dudas era necesaria para agrietar los cimientos de una inteligencia tan robusta y tan crítica? No se trata de emprender ahora una indagación psiquiátrica, una de esas sospechosas aventuras monográficas como tantas que se han visto en los últimos tiempos, las cuales tal vez resulten de provecho cuando se trata de ganar un doctorado en medicina pero que, a decir verdad, no explican mucho sobre la bancarrota mental del genio. Al formular esta pregunta sólo quiero, por mi parte, señalar que la respuesta está dada de antemano, al hablar de la inteligencia tan robusta, esto es, *tan clásica*, al mismo tiempo que tan crítica, esto es, *tan moderna* de Swift. Gusto de la época y gusto propio, le indicaban al gran irlandés la robustez clásica como ideal. Desventuras históricas de su pueblo y desventuras privadas, pero sin duda mucho más las primeras en este escritor que había llegado a ser el portavoz de una aristocracia dominante, desventuras grandes y pequeñas —¡hasta el síndrome de Ménière puede hacerse intervenir aquí! —le inclinaban irresistiblemente a una crítica encarnizada de instituciones y costumbres. Siempre supo lo que encontró repetido en las *Máximas* de La Rochefoucauld, quien era su autor favorito: que *On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s' imagine*. Pero el vertiginoso desnivel entre su ideal de tersura lozana y la necesidad de virulencia implacable terminó por vencer su inteligencia muy robusta... y tan crítica. Es un poco, si se quiere, la historia de Hamlet. La razón misma le llevó a la sinrazón. Porque, como lo expone admirablemente el etnólogo Jean Cazeneuve, llega un momento en que sólo son posibles dos soluciones: *Ou bien rester sur le plan de l'intellect pur et faire un aveu d'impuissance devant le contradictions du monde*

---

<sup>19</sup> FOUCAULT, M.: *Histoire de la folie à l'Age classique*. Plon, Paris, 1964, p. 82,

*et les absurdités de la condition humaine... Ou bien reconnaître que nous ne sommes pas pure intelligence, et que, sur un mode qui, à défaut d'être mystique, pourrait être, si l'on veut, poétique, certaines images nous font oublier la contradiction et l'absurdité*<sup>20</sup>. Pero, la imagen semi-paradisíaca de los gigantes de Brobdingnac distaba excesivamente de la realidad histórica irlandesa en la primera mitad del siglo XVIII (y más, dicho sea de paso, distaría todavía en el siglo siguiente, y Swift, sin duda, preveía esto) para actuar sobre él como un símbolo arquetípico, permitiéndole, como también expresa Cazeneuve, *réaliser une salutaire unité de tout notre être, sur le plan affectif, aussi bien dans l'espérance que dans la nostalgie*.

\* \* \*

Patriota fervoroso en su vida pública, gentil y caricativo en privado, ¿era Swift, en realidad, tan pesimista como a menudo lo creen quienes de sus escritos sólo practican la más superficial de las lecturas? Más bien, habría que pensar que, con los datos que le proporcionaba su entorno elaboraba, mediante pasmosa capacidad deductiva, una imagen bastante fiel de los tiempos que se avecinaban. Claro, si él hubiera participado, como sus coetáneos más "modernos", de la incipiente fe en el progreso, otra hubiera sido su visión. Pero, a Swift, cuando el racionalismo optimista inicia su formidable labor de zapa de las instituciones tradicionales (en las que, por supuesto, era mucho lo que él, con todo, apreciaba) se le presentan idealmente diversos modelos de las aberraciones con que el "espíritu nuevo" aterrará los siglos siguientes.

*For here he owns that now and then  
Beasts may degenerate into men—*

escribe, quince años antes de su muerte, en *The Beasts' Confession*. Ahora bien, este Swift casi obsesivamente preocupado por los aspectos bestiales en la naturaleza humana, parece saber ya, mucho antes

<sup>20</sup> CAZENEUVE, J.: *Bonheur et civilisation*. Gallimard, Paris, 1966, p. 72.

de Nietzsche y de la coincidente teoría antropológica sobre el origen neoténico del *Homo sapiens*, que el hombre es "el animal no fijado", y —más importante todavía— que cualesquiera "fijaciones" del hombre en estos o aquellos de sus rasgos específicos sólo pueden generar, tanto en el plano de las puras ideas como en el de la realidad histórica, verdaderas aberraciones, faunas teratológicas compuestas exclusivamente por abortos de humanidad.

Ni en la realidad circundante ni en las nuevas tendencias de pensamiento que en su tiempo se están abriendo paso puede encontrar el deán algo equivalente a la exacta desnudez de su escritura. Le había sido muy fácil enunciar una *genuina definición de estilo*, a saber, *las palabras adecuadas en los lugares adecuados*. Su severa economía verbal ejemplificaría magistralmente esta noción, por otra parte. Pero todo su entorno la ponía en peligro, con la desfachatez de sus acciones, lo descabellado de sus concepciones y la iniquidad de los resultados, que por cierto se prolongan hasta hoy mismo. A su *clasicismo natural*, para retomar una acertada expresión de Sir Herbert Read, se sometió literariamente, es cierto, el sombrío entorno. Pero la realidad, en sí, continuó igualmente sombría y, por tanto, planteándole agobiadores problemas a este *idealista nato*, como le llamó con razón Charles Whibley.

Al respecto, parecería que la crítica actual sólo podría reprocharle no haber sabido aprovechar esa distinción que ya desde 1651 había establecido Pascal en su *Traité du vide*, en virtud de la cual la noción de progreso se limitaría al campo de las ciencias físico-naturales. Pero, claro está, hay que reconocer que con su dejo de saber académico de Laputa, el solo título de dicha obra hubiera ahuyentado al deán. Además, ¿acaso no es cierto que el historiador y el crítico han de admitir que esa distinción carece aún hoy y en absoluto, de vigencia colectiva?

En su muy hermosa pieza de teatro *The Words upon the Window-pane* (1934), William Butler Yeats le hace decir a uno de sus personajes: *Swift fue el principal representante del intelecto de su época, ese intelecto arrogante que por fin estaba libre de supersticiones. Previó su colapso. Previó la Democracia, tiene que haber temido el futuro. ¿Se negó a procrear hijos en razón de ese miedo?*

¿Estaba loco Swift? ¿O era el propio intelecto lo que estaba loco? <sup>21</sup>. Estos interrogantes formulados por uno de los más grandes poetas de este siglo me movieron a escribir las páginas que preceden. Ahora, llegado al final, me doy cuenta de que, con sus jeroglíficos propios, toda nuestra época, con su densa mezcla de refinamiento y tosquedad, responde oscuramente a ellos. La grandeza de Swift, muerto en 1745, sólo puede justipreciarse cuando se considera que tanto su vida como su obra, su *caso* entero, los plantean en los albores de la época propiamente moderna. Pues bien, claro está, estos mismos interrogantes, a lo sumo con mínimas variantes, pueden formularse con respecto a la situación de la inteligencia en conjunto en el mundo de hoy.

Córdoba (R. Argentina)

Junio de 1968.

---

<sup>21</sup> YEATS, W. B.: "The Words upon the Window-pane". En *The Collected Plays of...* Macmillan, London, 1952, p. 595-617. Véase también la "Introduction" a esta obra, recientemente reimpressa en Yeats, W. B.: *Selected Prose*. Macmillan, London, 1964, p. 212-234.

LITERATURA Y VIDA:  
UN PERDIDO Y EL NIÑO QUE ENLOQUECIÓ DE AMOR

A. M. VÁZQUEZ BIGI

De los que suelen llamarse *clásicos* de la novela hispanoamericana<sup>1</sup>, las obras de Eduardo Barrios se destacan por la variedad de ambientes y casos, por la extensa gama de temperamentos de sus personajes, por la penetración y densidad psicológicas, y por la complejidad de la creación artística<sup>2</sup>. También en cuanto al número de obras que han sido consideradas como maestras, Barrios aventaja a los autores de su generación —esos *clásicos*— en Hispanoamérica; ninguno de los más famosos ha producido más de una novela de importancia, y la limitación de sus temas y tipos hace resaltar más la rica diversidad de la creación de Barrios. Y parece ya innegable que el novelista chileno está en la cumbre de la novela psicológica contemporánea.

Por muchos años la crítica no anduvo afortunada con la obra de Barrios —quizá debido a esa misma extraordinaria complejidad

---

<sup>1</sup> Así suele llamarse a las novelas más notables aparecidas a fines de la década de 1920 —*Don Segundo Sombra*, *La coráigine* y *Doña Bárbara*—, a las que se unió en la consideración la primera novela de la Revolución Mexicana, *Los de abajo* (1916), y *El hermano asno*, de Barrios (1922). Críticos españoles, norteamericanos y europeos empezaron a ocuparse de la novela hispanoamericana, y poco después Torres Ríoseco hizo la contribución más valiosa a la divulgación de éstos y algunos otros novelistas hispanoamericanos —algunos de los cuales suelen agregarse a la lista de *clásicos* según el gusto del crítico o profesor.

<sup>2</sup> Este problema lo estudié en “Los tres planos de la creación artística de Eduardo Barrios”, *Revista Iberoamericana* (XXIX, 55, p. 125-137).

psicológica y estructural. En un estudio que recientemente apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>3</sup> hice notar un paralelo entre *El hermano asno* y la famosa novela corta de Henry James *The Turn of the Screw*; en ambas la crítica tardó casi medio siglo en percatarse del punto de vista y tenerlo en cuenta al interpretar el personaje y los sucesos de la ficción novelística.

Manuel Gálvez afirmó que *Un perdido* —que había aparecido en 1917— era, quizá, la mejor novela producida por un hispanoamericano, y al menos acertó parcialmente al calificarla de realista<sup>4</sup>. El realismo de esa obra es innegable, sin perjuicio de que señalemos el papel esencial de la visión psicológica en la creación de la misma<sup>5</sup>. Pero varios críticos —entre ellos Federico de Onís— cayeron en la simpleza de clasificarla como *subjetiva* (concepto que equiparaban a *no-psicológica*) dado que el autor usaba en ella elementos sacados de su propia vida, y hubo obras de carácter general que recogieron ese juicio<sup>6</sup>.

Con la primera narración que escribió Barrios luego que dejó de hacerlo para el teatro —*El niño que enloqueció de amor* (1915)— la crítica ha andado aún más extraviada. Esa novela corta ha sido uno de los más constantes *best-sellers* en Chile; los críticos por su parte elogiaron y hasta declamaron loas a la artística ilusión de naturalidad, la poesía y el *encanto* del estilo, pero en general se inclinaron a negar toda verdad psicológica, cuando no la indispensable verosimilitud, en la pasión y la desgarradora historia del niño. Ya Torres Ríoseco —entre los críticos de valor—, aunque supo ver la *observación exacta*

<sup>3</sup> “Los conflictos psíquicos y religiosos de *El hermano asno*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (números de marzo y abril de 1968).

<sup>4</sup> Prólogo a *Un perdido* (Madrid, Espasa-Calpe, 1926).

<sup>5</sup> Lo hice ver en mi primer artículo sobre el novelista chileno, aparecido en 1959: “El tipo psicológico en Eduardo Barrios y correspondencias en las letras europeas”. *Revista Iberoamericana* (XXIV, 48, p. 265-296). Mi visión total del problema —en Barrios y los clásicos europeos estudiados— ha seguido evolucionando en estos años y puede llevar a un nuevo estudio integral, pero las observaciones sobre los ejemplos literarios, ensayísticos y científicos que se encuentran en ese artículo mantienen su valor, en un campo de investigación prácticamente virgen.

<sup>6</sup> Por ejemplo, E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, varias ediciones).

de la realidad en *Barrios*<sup>7</sup>, la puso en duda en este relato: *para un psicólogo acaso no existe en esta obra la verdad científica*<sup>8</sup> —observar el matiz que agrega el diminutivo. Otros fueron más categóricos y hablaron de celos de adulto en mente de niño, lo cual resultaba menos perdonable cuando en el mismo estudio el crítico mentaba la psicología, Freud y el complejo de Edipo; justamente en su niño Barrios intuyó, con portentosa complejidad y exactitud, los conflictos que Hermann Hesse y otros usaron de segunda mano pocos años después bajo la directa influencia del psicoanálisis y los psicoanalistas<sup>9</sup>. Ejemplos de esa incomprensible ceguera —en especialistas de literatura— se encuentran tanto en la crítica norteamericana como en la que se ha escrito en nuestro idioma; de ésta entresacamos el sumario juicio de Zum Felde: *Por más que el autor nos diga que el caso se basa en una experiencia de su propia infancia, luego transformada literariamente, resulta excesiva hasta lo inverosímil esa mortal pasión amorosa en un niño de diez años por una mujer amiga de su madre*<sup>10</sup>.

Dejemos por ahora los antecedentes literarios. Sin buscarlos es-

<sup>7</sup> *Grandes novelistas de la América hispana. Tomo II: Los novelistas de la ciudad.* (University of California Press, 1949), p. 26, y todo el comentario sobre *Un perdido*.

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 27.

<sup>9</sup> Antes de escribir *Demian* (se cree que en 1917) y “*Kinderseele*” (“Alma de niño”, se cree que en 1919 [la relación cronológica de estas dos obras no ha sido considerada críticamente, y hay motivos para hacerlo]), Hesse había sido psicoanalizado durante un largo período por el psiquiatra Lang, quien seguía a Jung sin dejar de tener en cuenta la concepción ortodoxa freudiana. Jung fue categórico en su afirmación de que *Demian* presentaba en forma poética su concepción del inconsciente (lo cual en principio es innegable), y Hesse, en tono un tanto displicente, negó su dependencia de Jung. En cuanto a “*Kinderseele*”, a mí me parece un ejercicio literario basado en la teoría freudiana; he hecho un análisis crítico de esta poco conocida novela corta de Hesse —que creo es el primero— en la tesis doctoral *La verdad psicológica en Eduardo Barrios* (Universidad de Minnesota, 1962; Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, N° 62-3103, 343 p.). En la misma tesis analizo extensamente *El niño que enloqueció de amor*, también como un adelantado y auténtico testimonio literario de los conflictos que describió Freud; hay un breve resumen, con desarrollo de la cronología, en el artículo mencionado en la nota (2) (supra), y vuelvo con mayor precisión a la cronología en el más reciente estudio sobre *El hermano asno* (supra, nota 3, N° de marzo).

<sup>10</sup> *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. II: La narrativa.* (México, Ed. Guaranía, 1959), p. 216.

pecialmente, me he encontrado con niños enamorados desde una canción sefardita (de notable similitud con un detalle del niño chileno) hasta Dostoyevsky y Anatole France. Barrios se caracteriza por su aparente despreocupación con respecto a antecedentes literarios o autores predilectos —pensemos en Baroja y sus abundantes listas de lecturas, y en el eco que encontramos en Hemingway; pensemos en W. Somerset Maugham, en Sábato, en tantos otros. En cambio sí distingue al novelista chileno una concernencia por la vida que llega hasta la obsesión. Ese es también el sentido de que ante la ignorancia de los críticos alegara que a él mismo le había ocurrido enamorarse de chico, o de la anécdota del viejo que se le presentó con la siguiente exclamación: *¡Pues yo soy el niño que enloqueció de amor!*<sup>11</sup>.

Con ese mismo afán don Eduardo Barrios me habló —en su casa santiaguina, en 1960— de los casos conocidos, y se remontó por la biografía literaria recordando a Byron y Alfieri. Luego sacó un libro del pequeño estudio que tenía en la planta baja —edición castellana de 1905— del cual yo anoté lo siguiente:

“El hombre destinado a ser el juguete de fuertes pasiones morales, se distingue de los demás desde su infancia, por una viva impresionabilidad moral, por una imaginación ardiente, que algunas veces le lleva hasta la alucinación.” [Sigue con varias observaciones muy interesantes sobre Grimm y Byron, tomadas de las *Memorias* de Moore (sobre Byron).]

“Durante toda su vida fue [Byron] el juguete de pasiones, de emociones incesantes. A los ocho años se enamoró apasionadamente de una niña, María Duff, y cuando supo, ocho años más tarde, su casamiento con otro, fue atacado de horribles convulsiones: *Estuve próximo a ahogarme... y ni entonces, ni muchos años después, tenía ciertamente idea alguna respecto a los sexos* [como el niño de la ficción chilena] *y, no obstante, mis penas, mi amor por ella, fueron tan violentos, que hasta dudo algunas veces si después he amado nunca verdaderamente...* ...A los doce años se enamoró de su prima, Margarita Parker (trece años). *Esta pasión, dice, tuco para*

<sup>11</sup> Barrios la repitió insistentemente; yo se la oí en 1960. Puede leerse en reportaje de Bernard Dulsey, *The Modern Language Journal*, nov. 1959 (XLIII, 349). Conf. tesis referida en nota 9, supra, p. 206 y nota 98.



*mi sus efectos ordinarios. No podía dormir, no comía, no tenía reposo, y aunque hubiera podido creer que me amaba, el único empleo que hacía de mi vida era pensar en el tiempo que había de transcurrir antes que volviéramos a vernos. Comúnmente eran doce horas de separación. Estaba rematadamente loco, pero hoy no estoy mucho más cuerdo que entonces.”*<sup>12</sup>

En el mismo capítulo aparece el amor precoz de Alfieri referido por el poeta, y el amor de Dante a los nueve años, de Casanova a los cinco, y de J. J. Rousseau a los once. Este pasaje bien pudo haberle dado elementos a Barrios —alucinación, horribles convulsiones, ahogarse, pasiones violentas, no poder dormir de amor (en un niño), locura— para integrarlos en su niño enamorado junto con los temas psico-sociológicos de la madre “débil” y los hogares desquiciados que se encuentran en sus dramas de la misma época (de los que se perciben ecos hasta en *El hermano asno*). Lo cierto es que en ese pasaje biográfico —vida— hay mucho más en común con el relato de Barrios que en las dos o tres obras que algunos críticos han señalado (sin el menor análisis) como antecedentes del enamoramiento infantil en la ficción literaria.

En *El niño que enloqueció de amor* Barrios logró lo que ya parece imposible en las letras: “inaugurar” —o llevar a su mayor desarrollo— un tema o asunto<sup>13</sup>. Y así como la vida fue la fuente de su creación, la vida se encarga luego de dar testimonio.

El niño acaba loco, claramente un esquizofrénico; multitud de detalles significativos en psiquiatría y ninguna nota discordante se transparentan en el ingenuo relato<sup>14</sup>. He encontrado en un libro de psiquiatría (texto para facultades de medicina) un caso de notable

<sup>12</sup> CARLOS LETOURNEAU, *Las pasiones humanas*. Traducción del francés (Barcelona y México, 1905), p. 113-114.

<sup>13</sup> Este juicio sobre la obra del novelista chileno —aplicado especialmente a *Los hombres del hombre*— lo pronunció por primera vez Francis de Miomandre en sus notas para *Hommes et Mondes* de París.

<sup>14</sup> En la tesis referida en nota 9, *supra*, he estudiado los rasgos temperamentales del niño de Barrios y el progreso de su enfermedad, examinando la novela página por página y comparándola con los resultados de recientes investigaciones en psiquiatría (parte III, cap. IV, “El primer ensayo caracterológico de Barrios”).

semejanza con el de *El niño que enloqueció de amor*. El pasaje que transcribiré lo ha tomado el especialista argentino de los escritos de un esquizofrénico, estudiante fracasado:

“Desde los 12 años hasta los 14 fui el amante precoz. Quise a una niña de mi misma edad. [Notar la confusión entre lo que dice este párrafo y el que sigue.] Fui correspondido. Todas las mañanas a las 8 la acompañaba al mercado.

Una jovencita de unos dieciséis años (hoy toda una incipiente mujer) que hablaba con mi hermano; nos esperaba en la puerta de su casa para burlarse de nosotros. Más allá, unos muchachones guarangos y brutos [como lo son los demás muchachos para el niño de Barrios] la esperaban a ella... Yo era un accidente que pasaba a su lado.

Le decían... No sé... no quería escuchar. Los miraba furioso. Parecía un impotente *niño hambrecito*.

Pasó lo de siempre: Ella era una señorita. Yo, un niño que quizá todavía no podía o no debía dejar los brazos de mi madre. Quise volar muy pronto... [Aunque es una imagen corriente, notar la correspondencia con la que desarrolla Barrios en la introducción al diario del niño.] Y amé con alas precoces. (La precocidad no es una virtud, es un defecto... ¡y qué peligroso!...)

Me desesperaba porque sabía que ella se entregaba a los besos de un *aprovechador* de 18 años... (Sinvergüenza!...)

¡Ella no quería!... Era él el que la incitaba...

Así siguieron mis cartitas infantiles, mis peleas amorosas y la sonrisa de los *despechados e incomprensivos* mayores.

Un día ¡ah fatalidad perversa! esa niña arrancó el llanto de los ojos de un *hombre*...

—¡No quiero verte más! —me dijo...

¡Terribles palabras!... que sonaron más de una vez junto a mí almohada, entre sollozos...

Y me acordaba de que un *aprovechador* la había besado... ¡Y yo que ni siquiera le había tocado un dedo!...

¡Ay, estas señoritas que hacen sufrir a los niños!

¡La venganza iba a ser terrible! Un día la habría de tomar entre mis brazos de *ogro* para besarla bien; para marcarla eternamente con mis besos. (¡Pobre niño tonto!...)...

Pero el tiempo fue quien se vengó de mí: Abrió una boca grande como el viento, se rió a carcajadas..."

Sin la fecha 1944 en el pie de imprenta ¿quién no habría admitido que esas páginas pudieran ser una fuente de inspiración de la

novela corta chilena? Pero no dejemos este testimonio sin repetir otros párrafos que a su vez recuerdan sendos episodios de *Un perdido* (cuyo protagonista está también vinculado temperamentalmente con el niño del relato anterior):

“Volví a los *amigos de la calle*. Nos íbamos a un parque todos los domingos. Jugábamos al fútbol. Me emborrachaba de deporte para olvidar *mis penas*...

Hoy sé que los que me quisieron bien fueron *mis amigos de la calle*.

Cuando nos encontramos ahora, si la casualidad lo quiere, me evocan siempre nuestras andanzas... y me llaman con el mismo cariño: *Albertito*...

¡Qué gana de llorar me da, junto a esos hombres de hoy!... Pasadas esas etapas busqué amigos de mi condición. Los busqué en los amigos de mi hermano...

Ellos me echaban: ¡ya hacía un año que se habían puesto pantalones largos!... Me decía *pibe*... ¡Qué cosa bárbara!... ¡Y yo los conquisté! Y yo creía conquistarlos.

Pasó, que fui siempre el *pibe simpático*... ¡y nada más! [...]

La vida universitaria separó a mi hermano de sus amigos. Recién entonces comprendí que habían sido amigos de mi hermano tan sólo...

Mis amigos fueron ellos... pero me los prestó él...

¡Qué tarde me di cuenta!

Fui decayendo. Busqué a una mujer a quien amar con todas las fuerzas de mi ternura perdida... Durante 4 ó 5 años no la encontré...

¡Ah, y cuando la hallé, zozobré porque fui un barquichuelo de papel en medio de tormentoso mar que apagaba la mansedumbre de un riacho, de una laguna... Cuando yo estuve en sus aguas, éstas se agitaron traidoramente...

Y aquí estoy... en la playa del pesimismo y de la incredulidad, apenas con el esqueleto de la que fue esbelta nave antes de navegar..."<sup>15</sup>

La misma oposición con el hermano; el mismo hallarse con los *amigos de la calle* y su mismo cariño y proteccionismo; el mismo decaí-

<sup>15</sup> ERNESTO DANIEL ANDÍA, *Clínica psiquiátrica* (Buenos Aires, Aniceto López, 1944), p. 411 y ss.

miento; la misma búsqueda de una mujer, la cual en vez de tabla de salvación resulta tormentoso y traidor mar —y las superpuestas imágenes del tormentoso mar de la mujer que se opone al barquichuelo de papel, al riacho, a la laguna del eterno adolescente (como Teresa opuesta a Lucho)—; la misma predisposición esquizoide del tipo *refinado y delicado*, que acaba hundiéndose de manera análoga a la del *ocioso desquiciado* de la psiquiatría médica clásica.

La dirección de influencias a que aludí más arriba se invierte: en lugar del autor (como Hesse y otros) que refleja en sus obras las teorías psiquiátricas en boga, aquí la creación literaria es la que cobra vida, una generación más tarde, en el caso real que se registra en un texto de psiquiatría. Esas sorprendentes coincidencias —sin negar factores casuales— no podrían darse sin una coincidencia básica de la naturaleza humana y sus inclinaciones temperamentales, en las que vio con rara penetración el novelista. A lo cual hay que agregar la semejante realidad social de los medios urbanos de Chile y Argentina —y Barrios no fue menos un alerta, objetivo, profundamente interesado observador del medio social de su patria.

Últimamente el tema del despertar sexual precoz ha aparecido en el cine y en la novela. Parece que Barrios desde *El niño que enloqueció de amor* en adelante —como otros grandes en su período de plenitud— ha imaginado y tratado sus temas con un desprendimiento total de las modas y corrientes literarias. Si *Tamarugal* (1942) y particularmente *Gran señor y rajadiablos* (1948) hubieran aparecido a continuación de *Un perdido* —situadas entre *Los de abajo* y las novelas sudamericanas llamadas *de la tierra*— mientras que sus obras más psicológicas como *El niño que enloqueció de amor* y *El hermano asno* (1922) hubieran esperado la década de 1940 para completarse con *Los hombres del hombre* (1950), a la crítica le hubiera resultado más fácil “situar” e interpretar acertadamente su obra y —más que todo— no se hubiera limitado a proclamar obras maestras (especialmente *El hermano asno*) para descuidarlas luego a favor de un gusto o necesidad de literatura “sociológica” o de mitos nacionales.

El crecimiento y difusión de una crítica informada en el ámbito universitario permite ignorar la urgencia de la moda intelectual — esa opinión de ayer— y volver la atención a lo permanente, lo de valor universal en las letras —en lo que las hispanoamericanas responden a su nativa, insistente vocación.

Northern Illinois University

De Kalb, Illinois 60115

Estados Unidos de América

## PERFIL DE EMILIO CECCHI (1884-1966)

MARÍA ELENA CHIAPASCO

La primera actividad literaria de Cecchi data de 1908, año en que publica un libro de versos: *Inno primo*; casi contemporáneamente se inicia en su vasta actividad como crítico literario publicando estudios sobre Kipling (1910), Pascoli (1912) y colaborando con artículos en *La Voce*.

Ya en sus poemas se advierten, a pesar de la influencia de Carducci y D'Annunzio, notas de su fina sensibilidad personal y su facultad de observador curioso y maravillado por la estructura aparente de las cosas y a la vez por su misterio, por ese trasfondo que su mirada atenta sabe vislumbrar:

"A un tocco di febbre sono entrato,  
camminando nell'aia di luglio,  
a un tratto sotto un colonnato  
di nevi.  
Sul verde pavimento lacustré  
zampillano fermi ciuffi di luce.  
E un vento di ghiaccio e un rombo  
piú in fondo, piú in fondo mi conduce."<sup>1</sup>

versos que parecen un anticipo de la poesía de Montale y son índice de una aguda sensibilidad. Una sensibilidad la suya que aún a través

---

<sup>1</sup> Un toque de fiebre me hace entrar / caminando en el ardor sofocante de julio, / súbitamente bajo columnas / de nieve. / Sobre el verde fondo lacustre / brotan firmes mechones de luz. / Y un viento de hielo y un estruendo / más hondo, más hondo me conduce.

del ensueño y la fábula, descompone las cosas, estudia su estructura con actitud casi científica, halla en las cosas relaciones sutiles e insospechadas, procede por sugerencias y traza nítidos arabescos. Pero en su actividad poética Cecchi no tenía posibilidad de emplear plenamente la inteligencia que urgía en su personalidad, y fue, desde entonces, su actividad de crítico y ensayista la que le permitió un cabal despliegue de inteligencia revelada en una profusión de intuiciones geniales, sin que por ello faltara un desarrollo interior que revela al artista tanto como al crítico.

Desfilan bajo su pluma Kipling, Chesterton, los franceses modernos, los ingleses más alucinados y visionarios, los productos de excepción pero todos envueltos en un halo familiar, vueltos accesibles y próximos. Y aquí se aclara un rasgo típico de Cecchi; él insiste sobre motivos excepcionales, refinados misterios, mundos exóticos, pero al mismo tiempo actúa como mediador, los acerca a nosotros con un tono confidencial que parece responder a una necesidad de claridad, de sencillez, de clásica armonía. Y no sólo en sus estudios literarios. También en su obra sobre los pintores seneses del Trecentos<sup>2</sup>, luego de haber aceptado la interpretación de Berenson según la cual esos artistas tendían a crear *figuras que sugerían la vida incorpórea en efectos espaciales que evocan el más allá y el infinito* y de haber indagado su fondo metafísico, su refinada idealización, se aplica en seguida a destacar el color, las cualidades técnicas, el sentido de lo concreto, como lo haría un artista amante del oficio y de la realidad, alejado de todo intento ideológico.

Luego de haber escrito su obra más enérgica y construida, su *Storia della letteratura inglese nel S. XIX* que quedó interrumpida en el primer tomo (1915), Cecchi que hasta entonces había colaborado casi exclusivamente en *La Voce*, se dedicó al periodismo, a escribir artículos "di terza pagina"<sup>3</sup>, los que por su medida y por su giro constructivo siguen, sin lugar a dudas, el modelo de los típicos

---

<sup>2</sup> E. CECCHI. *Trecentisti senesi*. Milano, Hoepli, 1948.

<sup>3</sup> La "terza pagina" es una de las más originales creaciones del periodismo italiano porque ha correspondido a una sentida sollicitación del lector y ha tenido por lo tanto una importante función informativa y formativa.

ensayos ingleses: en ellos el crítico no plantea de inmediato un problema, no afronta al escritor directamente para dar de él un juicio de valor, de acuerdo al tipo de crítica de un De Sanctis o de la crítica idealista, sino que lo saborea, lo estudia primero en su ambiente, en su paisaje, lo toma como punto de partida para sus divagaciones y hallazgos que oscilan entre el puro fragmento de invención personal y el rígido artículo crítico. Este rasgo lo hace repudiable a los críticos puros los cuales consideran que la crítica seria no admite divagaciones ni caprichos. Luigi Russo, por ejemplo, declara haber experimentado ante la *Storia della letteratura inglese* de Cecchi, una gran desilusión y considera que *la móvil inventividad de su mente es un poco peligrosa para la coherencia lógica de un historiador. Sus interpretaciones —añade Russo— son a menudo una serie de fantásticas transcripciones de textos, según un gusto personal que linda con el arbitrio.* Y censura en Cecchi el uso de métodos opuestos, lo acusa de mezclar el aspecto técnico con el estudio de la psicología del artista, de hacer crítica estilística y estética a la vez. Sin embargo el mismo crítico reconoce que esta versatilidad, esta facultad de adecuarse al ritmo lírico del poeta estudiado *constituye la parte más viva de su prosa*<sup>4</sup>.

Hay en efecto en Cecchi una antinomia entre su gusto decadente y su ideal de arte clásico. Esta dualidad explica ciertas contradicciones en el plano de la crítica que lo llevan, por una parte, a adoptar una actitud hostil, de desconfianza por ciertas tendencias, ciertos *ismos*; y por la otra, a formular juicios favorables acerca de obras y autores que participan de esas tendencias.

Está constantemente atraído por lo exótico, lo barroco, lo primitivo, lo mágico, y controlado a la vez por su sentido de la armonía formal que hereda de los grandes poetas clásicos. Se mezclan en su crítica la corriente irracional moderna y la tradición humanista. Esta contradicción que escandaliza a algunos críticos constituye precisamente el "bouquet", lo estimulante de su prosa.

Se diría que su genio se complace en la reelaboración de los

---

<sup>4</sup> L. Russo. *La crítica letteraria contemporanea*. Vol. II, Bari, Laterza, 1954.



temas que pretende estudiar con mirada crítica, de modo que el texto le ofrece motivo de inspiración para trazar sus propias variaciones.

En 1920, en la inmediata posguerra, Cecchi publicó su primer libro de ensayos, *Saggi, caprici e fantasie*; le siguieron *Pesci rossi* título que iba a dar su nombre a este nuevo género literario, *L'osteria del cattivo tempo* (1927), *Qualche cosa* (1931), *Messico* (1933), *Et in Arcadia ego* y *Corse al trotto* (1936), *America amara* (1939), *Corse al trotto vecchie e nuove* (1941). Es entonces cuando abandona la crítica literaria por la crítica figurativa de la cual ya había dado buena prueba con sus *Note d'arte a Valle Giulia* (1912), *Pittura italiana dell'Ottocento* (1926), el ya citado *Trecentisti senesi* (1928), *Lorenzetti Giotto* (1937). Es éste un cambio interesante si se lo interpreta como una acentuación, en ese período, de su gusto visual, una determinación de su sensibilidad especialmente inclinada a ver, sentir en primer plano los valores pictóricos y de colorido.

Su libro de ensayos *Pesci rossi* es contemporáneo a *La Ronda*, la revista que agrupó a los "literatos puros" italianos entre los años 1919-23 y que se pronunció por un gusto estrictamente literario de tendencia clásica, neoleopardiano, en oposición al estilo genérico y moralista de *La Voce*. El triunfo de *Pesci rossi* fue así el triunfo de un gusto que hallaba en ese libro su mejor exponente. En él se nos revelan la poética y la naturaleza de Cecchi, su forma de expresión que tiene la facultad de lúcida búsqueda del crítico dentro de una medida que cuadra a su espíritu: la del ensayo. En este libro nacido de experiencias vitales y no sólo culturales o reflejas, ya están explícitas algunas actitudes fundamentales que volverán a presentarse en toda la obra de Cecchi enriquecidas y con infinitas variantes: la fidelidad por Florencia por él captada con amorosa atención en sus rasgos esenciales; su melancolía por la gradual desaparición de las viejas cosas y costumbres que son como el perfume de su infancia; la fascinación que ejerce sobre él el Oriente; su curiosidad por las literaturas extranjeras y su familiaridad con la literatura inglesa, hecho que determinó un despertar de intereses, una ampliación del horizonte cultural italiano y que debía ejercer su influencia en la generación de jóvenes escritores e intelectuales que le siguió inme-

diatamente; su visible desacuerdo con el "inteligible universo" de Croce que le hace expresar sus dudas y objeciones y le hace renunciar a la impasible seguridad del maestro antes que perder esa parte de sí mismo en la que bullen oscuros fermentos, impulsos y "sentimientos germinales" que en ese inteligible universo no podían tener cabida.

Cecchi crea con *Pesci rossi* un tipo de prosa nueva, la llamada "prosa d'arte". Partiendo de los pretextos más fugaces, se entrega a caprichosas variaciones y arabescos que mantienen siempre un riesgoso equilibrio. Riesgoso, sí, porque existe siempre el peligro de caer en un estetismo que es fin en sí mismo, pero que Cecchi atempera y suele evitar asociándole el método riguroso de la disciplina histórica. En sus trozos más inspirados su sensibilidad, su poder de aprehensión, están guiados por una inteligencia siempre alerta, experimentada, que lo llevan a un reino de relaciones misteriosas y profundas; pero que él sabe presentar en forma clara, suave y evidente. El atractivo mayor nace de esta colaboración entre inteligencia y sensibilidad, del carácter abstracto, matemático de la inteligencia y de los elementos concretos, del calor que aporta la sensibilidad, todo fusionado, en los mejores momentos, en un tono único.

Bien lo ha notado Walter Binni en su ensayo *Formula per Cecchi*<sup>5</sup> de cuyas páginas transcribimos estas penetrantes observaciones: *Si tomamos el ensayo inicial de Pesci rossi (el que da su título al libro) descubrimos de inmediato el método de Cecchi: hay unos peces rojos vistos a través del globo de vidrio de una pecera; he aquí el primer dato sensible. Pero no son vistos así, superficialmente, tal como son; son vistos en el secreto de sus movimientos:*

"nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà di accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati

<sup>5</sup> WALTER BINNI. *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*. Firenze, La Nuova Italia, 1951.

dietro in prigione l'infinito. Il piú straordinario però era questo: soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri."<sup>6</sup>

*Es la intervención de la inteligencia en Cecchi que libera a la imagen de su fijeza. Los peces rojos son la imagen de otras relaciones más profundas:*

"di faccia eran vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han: draghi millenari imbronciati; una maschera rossa di malinconia impersonale o disumana. Di profilo evocavano canneti e graziose scogliere."<sup>6</sup>

*Y al describir, su gusto por la descripción va en aumento, se refina, se mueve en una atmósfera irreal, mágica, en la que nace espontáneamente otra imagen: los peces rojos en su monstruosidad indefinible, sugieren, evocan la imagen de Oriente, de un misterio sobrecedor, libre de toda precisa determinación. Y entonces interviene la cultura del escritor, exenta de severidad crítica, y algunas citas de poesías japonesas contribuyen a acrecentar la impresión de lo monstruoso que siempre puede estar presente en un idilio oriental:*

"Tutte le volte che una poesia dell'antica Cina o del nuovo Giappone mi trasportava nell'atmosfera del piú insospettabile idillio, sapevo che bastava guardarvi un po' meglio e fra l'erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda di un drago, e fra i rami dell'arbusto il viso argenteo di uno spettro. Tutte le volte che nell'angolo di una pittura scorgevo il pellegrino o la volpe o il gallo cedrone stringersi, rannicchiarsi come impauriti sotto il dilagare del cielo, sapevo che essi avevano non una, ma mille ragioni di spavento, perché quel cielo era davvero troppo bianco e troppo deserto per non essere un cielo serpeggiato di invisibili demoni."<sup>6</sup>

*Oriente, un polo de la humanidad frente al cual está Occidente, amante del límite, de la unidad del mundo:*

"Per noi la fantasia e il sogno hanno da essere soprattutto credibili, organici, penetrabili, abitabili e si direbbe comuni. E per questi altri hanno da essere soprattutto remoti e strani."<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ibid. Formula per Cecchi, p. 199-200.

He aquí pues trazada la línea de un ensayo de Cecchi: un desarrollo de imágenes e intuiciones que se fusionan y complementan con movimiento ágil y penetrante, mágico y familiar. Junto a la conciencia de un mundo en el que habitan fuerzas monstruosas, temibles, no percibidas por la gente común, está siempre pronta la actitud cordial, el tono burlesco (más aparente que real, sin embargo), para aflojar la tensión, para dar calor a ese su discurrir tan rico en fermentos líricos. Dentro de estos límites del relato, cargado de lirismo pero siempre controlado, Cecchi ha logrado una prosa perfecta, ligera, musical, cantante, que vive en sus paradojas y fantasías, aún en ciertos trozos más técnicos en apariencia, más periodísticos.

Es verdad que en ciertas complacencias estilísticas llega a un estilo caligráfico, al gusto por el fragmento bello, a la frase excesivamente ingeniosa que se extasía en su propia extenuada perfección, todo lo cual está ligado al gusto de una época literaria concluida. Pero sería un error el querer reducir toda la obra de Cecchi a este resultado. Es verdad que algunas de sus páginas demasiado elaboradas, recargadas con preciosismos, sofocan el tema intrascendente y pueden provocar hastío. Pero son las menos y cuando la síntesis entre la imagen y la intuición es más viva se da entonces un intenso contenido poético que sólo el lector inexperto no llega a captar. En el Cecchi mejor, allí donde su curiosidad es más alta y se transforma en una nueva forma de conocimiento sensible, siempre está presente para sostener su habilidad, una humanidad atenta y profunda.

Cecchi no se propone programas de vida pero existe en él un sólido núcleo que la crítica más profunda ya ha sabido descubrir<sup>7</sup>: una religiosidad primitiva, un sentido del misterio, del horror (con todo lo que esta palabra implica de temor y reverencia a la vez) frente a la furia secreta y formidable que bulle tras las cosas, tras los distintos aspectos de la vida.

Cecchi se siente poderosamente atraído por el mundo instintivo y natural. De ahí su predilección por los jardines zoológicos, los acuarios, los paisajes misteriosos y atormentados. De ahí también su

---

<sup>7</sup> GIANFRANCO CONTINI. *Un anno di letteratura*. Firenze, Le Monnier, 1942.

preferencia por las formas y figuras elementales, por los retratos de animales, seres que él ve como envueltos en un halo de misterio, depositarios de un lenguaje que nos es desconocido. Su espíritu de hombre culto y refinado siente nostalgia por este mundo elemental y corre a él como a su polo opuesto y necesario, como a fuente de energía vital.

La contemplación de dos panteras negras, tras los barrotes de una jaula en el Zoo de Londres, lo remonta a los orígenes de la creación, a un mundo arcano y primigenio y la poderosa sugestión provocada en él por la vista de esas fieras, se transmite milagrosamente al lector debido a la intensidad de la sensación experimentada por el artista. La pantera negra es para Cecchi una de las obras bien logradas de la naturaleza:

“Quella pantera sembra uscita di getto, senza la minima sbavatura, dallo stampo della creazione,”

como si hubiera sido separada *tagliata fuori dalla notte originaria e rimasta a tradimento esposta nella luce*<sup>8</sup>.

Su negrura suntuosa vive a través de una serie de imágenes de color que la naturaleza maestra ofrece —y que el escritor no menos maestro capta— para destacar la austera majestad de esa ausencia de color:

“L'accozzo de' suoi colori è così elementare: sul nero che la fascia come una maglia elastica, gli occhioni biancastri. Soltanto quando la belva sbadiglia, l'accordo svara un istante nel rosso della lingua e nell'avorio dorato delle zanne. Poi il nero si richiude come una scatola, come uno scatto. In un armonia così austera, a nessuno vien l'idea d'andare a cercare un dubbio, un pentimento.”<sup>8</sup>

Cecchi ve en la pantera la obra de un artista

“che manda al diavolo tutte le civetterie, e vuol colpire soltanto per una grande idea poetica, espressa coi mezzi piú poveri... Qua un po' di nerofumo. Due ditate di fosforo. Ecco fatto.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> EMILIO CECCHI. *Pantere nere*. En *Qualche cosa*. Firenze, Sansoni, 1943. p. 150.

La magia impresionista de Cecchi suscita la presencia de la bestia ante nuestros ojos; *Tanto quest'animale è semplificato, che davvero non sembra piú cosa di natura ma cosa d'arte*<sup>8</sup>. Estas últimas palabras se pueden aplicar perfectamente a la pantera que el escritor ha creado para nosotros.

Cecchi puede escribir sobre todos los temas: explora el fondo variado de un continente así como los secretos de un libro para descubrir su esencia, para indicarnos, con un léxico modulado, su calidad. Cada frase es entonces una invención, cada imagen es la expresión de una realidad vuelta a hallar. Todos los humores y las cadencias brotan de una disposición de su inteligencia crítica y de la intensidad de su instinto poético. Es como si en él actuaran a un tiempo la facultad crítica y un influjo irracional. He aquí las razones que hacen que su estilo sea tenso, contraído, animado por una lúcida lógica y a la vez, por un levantado tono lírico.

Cecchi es un escritor típicamente italiano a pesar de esa secreta ironía, ese arte de los matices que es propio de los anglosajones. Sabe cómo dosificar el tono elegíaco y cómo encender el tono irónico y el fantástico. Prolonga el idilio en la fábula y corrige el sentimiento mediante un control lógico. Si evoca países lejanos, figuras de mujer, personajes de la infancia, objetos reales o pintados, nunca se entrega a la referencia banal. Su prosa toca siempre lo esencial, o sea, vibra en un espacio que acoge sólo aquello que se revela con familiaridad y lo que tiende al enigma en un tiempo que arrastra consigo la oleada de un sentimiento absoluto. Y también cuando el escritor parece detenerse en las cosas casi insignificantes, en realidad descubre las relaciones profundas y complejas que ligan las imágenes a la vida.

En *L'osteria del cattivo tempo*, el libro que sigue a *Pesci rossi*, en una serie de consideraciones que Cecchi hace sobre el artículo periodístico y el ensayo literario, se determinan los caracteres inconfundibles de una cultura nutrida de jugos diversos en la que serpentea el humorismo. Son breves ensayos, artículos, fantasías, en los que se manifiestan cumplidamente sus cualidades líricas más auténticas provocadas por los recuerdos. Escribe como si se lanzara a una aventura en la que se siente atraído por las sollicitaciones más diversas:

incursiona en todas las culturas, se detiene en todos los meandros del camino, hasta olvidar a veces en la digresión su objetivo principal, tentado por los contrastes, los detalles humorísticos, las paradojas. Seducido por el juego de los opuestos, nos dirá, por ejemplo, que el único modo de conservar es el de pasar por todas las revoluciones; o que el mejor medio de llegar a santo es el de tener el valor de pecar; que nadie afirma con tanta eficacia como el que siempre niega. Es un juego que tiene sus riesgos, pero Cecchi difícilmente se deja llevar por él sin ejercer a tiempo su control. Sin embargo, a veces, entre tantas sollicitaciones, el lector tiene la sensación de ir con él a la deriva, de dejarse arrastrar por el placer del viaje, olvidado del punto de arribo propuesto al partir.

Su arte resulta más coherente y unitario en sus libros *Messico* y *Et in Arcadia ego*, dos libros de viajes hacia dos países igualmente predestinados a ser amados por Cecchi: el primero satisface su amor por el misterio, por la violencia secreta de un mundo natural y bárbaro, por los contrastes de luz y sombra. El segundo satisface su gusto por la armonía clásica, por el triunfo de la medida griega sobre el mundo romántico de la naturaleza. Hay además en estos libros, debido a la unidad del tema, una continuidad que falta en los otros libros de ensayos en los que la variedad contribuye a la dispersión. *America amara*<sup>9</sup> es tal vez su libro de viajes más cumplido, por su tentativa de agredir la realidad por todos los lados; es como una gran encuesta periodística que se transforma en un estudio profundo de la vida americana analizada en sus aspectos cultural, político, económico, religioso. Su actitud es severa pero rica sin embargo en simpatías y sus juicios acertados tienen el sano sabor de la imparcialidad.

---

<sup>9</sup> Del título de este libro el mismo Cecchi nos dice: *me sedujo por el título, una aliteración inspirada en "Amica America" de Jean Giraudoux, "Amusante Amérique" de Adrienne de Meüs, "America-primo amore" de Mario Soldati. Siguiendo por ese camino y teniendo aún en el oído "Maremma amara", de una canción de los viejos braceros toscanos acabé por hallar una asonancia que acaso sea en todo sentido más exacta. "Es ésta una revelación del método de Cecchi —dice Walter Binni en su estudio sobre el escritor (op. cit.)— que hace que un título se vuelva tan importante como una página y nos explica una vez más la colaboración entre la inteligencia crítica y la sensibilidad poética".*

Como volviendo a un antiguo amor Cecchi, antes de dejar los Estados Unidos, vuelve a incursionar por Méjico. Toda la última parte de *America amara*, desde *Messico rivisitato* hasta *Ritorno*, es testimonio de este retorno. Subyugado por ese país y por su gente, Cecchi busca penetrar su enigmática psicología, pero advierte siempre lo inútil de su encuesta. Tras la expresión afable, gentil, del hombre de mundo, del funcionario o del hombre de la calle, Cecchi intuye instintivamente la impenetrabilidad del azteca, algo primitivo, inaccesible, oscuro y adverso. Y descubre que todos los rostros, como el del Ministro de Relaciones Exteriores con quien él está dialogando *portano almeno metafisicamente, gli occhiali neri e si nascondono dietro a quelli*<sup>10</sup>. El visitante tiene la impresión de ser visto por alguien a quien no logra ver: una inquietante sensación de espera, de acecho, idéntica —comenta Cecchi— a la que se experimenta ante la impenetrabilidad del mundo oriental.

Pero si bien el escritor se declara impotente para desentrañar ese enigma, logra darnos esta inefable muestra del poder mimético y de “camouflage” del aludido ministro:

“Il generale Edoardo Hay serve insieme da tratto d'unione fra civiltà e psicologie che sembrerebbe non potessero comunicare. E come un luogo di confine, fisionomia internazionalizzata, munito di conforti turistici. E dietro al quale stanno le bocche di lupo e le artiglierie.”<sup>10</sup>

Cecchi estudia la psicología del hombre del pueblo, inculto; su pasión por lo circunstancial y cotidiano, por el dato concreto, realista. Y observa que cuanto más nuevo es un pueblo, más intenso es su gusto por las identificaciones minuciosas, mayor su vocación por reproducir cosas, objetos, utensilios en sus aspectos mínimos y con la máxima precisión:

“I canestri che contengono altri canestri piccoli come l'unghia, e anfore, sandali, sedie, granate, cocci da cucina: tutto quello che serve agli usi della vita. Piccolissime figure di *peoni*, di toreri, di donne con le chiome vere e fluenti.”<sup>11</sup>

<sup>10</sup> EMILIO CECCHI. *America amara*. (Occhiali neri). Firenze, Sansoni, 1946. p. 315-316.

<sup>11</sup> EMILIO CECCHI. *Ibid.* (Un'Iliade di cera), p. 340.



En poesía se observa la misma tendencia a meter una imagen dentro de otra, cada vez más pequeñas, en sucesión interminable. Y cita Cecchi, como ejemplo muy oportuno, la conocida canción de la *casita*:

“...Un portal hay en el frente,  
en el jardín una fuente  
y en la fuente un caracol.

Un jardín hay en la huerta  
que las bardas ya cubrió,  
en el portal una hamaca,  
en el corral una vaca  
y adentro mi perro y yo.”

Apreciaciones que revelan la verdad de lo observado y la sutileza espiritual del observador.

En su último libro de viajes, *Appunti per un periplo dell' Africa*, su curiosidad inicial parece haberse atenuado y cedido el lugar al deseo de saborear lentamente las cosas, de assimilarlas a su propia suerte en una especie de síntesis o recapitulación final.

También en su último libro de ensayos, *Corse al trotto vecchie e nuove*, se advierte esta necesidad de un mayor reposo, el relato, menos vigoroso, cede su lugar al boceto o al trozo evocativo de tono nostálgico.

Su actividad como crítico se enriquece en estos últimos años con valiosos aportes; son estudios reunidos en dos libros: *Ritratti e profili* (1957) y *Di giorno in giorno* (1959). Se trata de impresiones, escorzos, perfiles, bocetos. Del mismo modo que en sus ensayos e invenciones Cecchi filtra los elementos de un paisaje o de un personaje, en el campo de la crítica ha demostrado filtrar los elementos de un libro. En efecto, tras una lectura atenta, hecha con rigurosa paciencia y con espíritu dúctil, Cecchi nos da su cauteloso juicio crítico, sin deducir jamás de una teoría estética elaborada a priori esos elementos de valoración que son los que ayudan al crítico a comprender de modo más profundo la auténtica poética de un escritor y de un poeta.

Esta condición de elevado e inteligente liberalismo estético que puede parecer un límite, se ha demostrado en cambio eficaz precisamente en el plano de la objetividad del juicio; y ha permitido al crítico la invención, para cada ensayo, de un lenguaje que adhiera al tema y al estilo de la obra estudiada. Es una forma de juzgar mediante impresiones y meditaciones sin caer jamás en el formulario dogmático ligado directamente a una ideología.

Y es que Cecchi, contrariamente a lo que ha hecho Benedetto Croce en materia de crítica literaria, ha tenido en cuenta, más que la autonomía del arte, la concreta totalidad del arte entendida como acto del espíritu. Su investigación crítica se ejercita en esas fuerzas secretas —percepciones e intuiciones— que revelan la irrepetibilidad del hecho poético.

El arte es para Cecchi ante todo arquitectura, estilo e invención intensa; y debe por ello juzgárselo en virtud de esta naturaleza, cualitativamente distinta de las instancias ideológicas e historicistas que son de orden práctico. El arte, si bien comprendido en la historia, tiene una dialéctica interior —en el plano de la autenticidad irrepetible— y debe juzgárselo con los elementos expresivos que le son propios. El juicio crítico opera poniendo de relieve todos los valores de la forma; y a medida que se completa, del estilo pasa a comprender la intención, el mundo recóndito de un poeta, hasta llegar a ese impulso interior que es la historia misma de un autor y que no depende de ninguna razón ideológica.

Mediante esta concepción cualitativa de la creación Cecchi ha logrado, mucho mejor que otros críticos, individualizar el valor artístico de una poesía, de una novela, de un cuadro, de un paisaje. Puede objetarse que éste también es un método. Sí, pero hay que saber distinguir. Si un método ha de tener como objeto la sistemática alteración de un artista sólo porque los contenidos y el estilo de este artista no responden a los cánones ideológicos con los cuales se cree poder juzgar lo que no es ideológico, ese método está fundamentalmente errado. Véase al respecto el estudio crítico de Cecchi sobre Pascoli y el de Croce sobre el mismo poeta. Cecchi descubre la poesía de Pascoli mientras que Croce, obligado a ser coherente con su estética o con su método crítico, no sólo la demuele sino que cuando

en sus juicios se muestra más indulgente no hace más que repetir lo que ya Cecchi había expresado sobre Pascoli.

Cecchi organizó su trabajo de escritor y de crítico basado en ideas surgidas por una cautela ejemplar, fruto de su positiva experiencia de artista, de hombre y de estudioso. Bien puede decirse que la ausencia en Cecchi de una estética aplicada a priori, es el signo de una disposición humana y espiritual hacia las más valiosas posibilidades no sólo de la literatura sino de todas las artes.

En 1959 Cecchi, en colaboración con Natalino Sapegno, se hizo propulsor de una iniciativa que aparece como la lógica coronación de su obra de crítico. Se trata de una vasta visión, o mejor aún, revisión que abarca toda la literatura italiana, desde los orígenes hasta nuestros días, preparada con la colaboración de historiadores, filósofos, literatos y críticos. Es un esfuerzo del pensamiento contemporáneo tendiente a enfocar con criterio nuevo todo un milenio de literatura. Para esta nueva historia de la literatura los directores de la iniciativa han formado un equipo de especialistas a cada uno de los cuales se le ha confiado un capítulo de la obra. Estos colaboradores, figuras de la talla de un Garin, de un Folena, de un Solmi, de un Binni, presentan gran variedad de gustos, tendencias y formación cultural. La mayor dificultad ha sido precisamente la de hacer conciliar la diversidad de estas "voces", cada una de las cuales ha de dar, sin duda, un sello personal a su propio trabajo. La intención de los directores ha sido la de superar esta dificultad, tratando de que la obra no se resintiera por ello, y evitando que apareciera como mera serie de ensayos desligados. Por otra parte, esta misma diferenciación la aleja de las tradicionales y ya comunes historias literarias, mientras que su iniciador es la mejor garantía de la rigurosa seriedad de la empresa y de la intuición renovadora de la obra.

Emilio Cecchi al tomar a su cargo dentro de este vasto plan la parte correspondiente al "Novecento", revela una vez más su amor por este complejo período del cual él fue activo protagonista y a la vez agudo y atento observador.

SOCIAL CONTEXT IN *MOLL FLANDERS*,  
*PAMELA*, AND *TOM JONES*

by NORA A. DE ALLENDE

Every social community possesses a set of beliefs, ideals, moral principles, which constitute the foundations upon which that community rests. The writer may not agree with them, he may try to modify or change them, but he is none the less tied to them. Every literary work, no matter how original and independent its author may be, in some way or other reflects the national soul and the spirit of the age.

When Duranty, summing up the purpose of realism, asked for *the exact, complete and sincere reproduction of the social milieu in which we live*<sup>1</sup>, he also expressed the aims of eighteenth-century novelists. Just as their literary predecessors had tried to depict the general, the universal in human nature, these writers turned to the particular and the individual. The first English novels do not deal with the exemplary fate of representative, almost depersonalized heroes, but with the common, even trite, lives of men and women. This interest in the particular also explains the attention the novelist pays to the background that surrounds his characters. Individuals, according to Locke, are defined through the categories of time and place. While in the previous literary forms time and setting were given little or no importance, they occupy a relevant place in the

---

<sup>1</sup> Quoted by Harry Levin in "What is Realism?". In *Comparative Literature*. Vol. III, Summer, 1951, No 3.

novel. Abundance of circumstantial details is a characteristic common to the first English novelists.

The novel, Lionel Trilling tells us, is a *perpetual quest for reality, the field of its research being always the social world, the material of its analysis being always manners as the indication of the direction of man's soul*<sup>2</sup>. By *manners*, he understands the *buzz of implication* that accompanies any work of art, the *whole evanescent context* without which our understanding of it is not complete. In the case of the novel, it would be supplied by the context the writer, more or less deliberately, offers us along with the adventures of his heroes and heroines. Context in a novel is given through direct presentation of —or comment upon— the manners, conventions, ideas, institutions of the time, or —more frequently— by the report of little incidents, meaningful pieces of conversation, gestures, details of clothing or decoration, etc., which the author, I would say quite unconsciously, includes in his work. Thus in *Moll Flanders*, *Pamela* and *Tom Jones*, Defoe, Richardson and Fielding, present a view of life in eighteenth-century England, as they tell us about their characters' experiences and doings.

To report in a novel does not merely consist in a simple presentation of facts; it always reveals something more than the bare facts; it tries to discover the causes of social contradictions and usually hints at the possible solutions. Thus the novelist, though we must not identify him with a social reformer, in the strict sense of these terms, cannot but express his own ideas and feelings about the society around him. More often than not, ridicule is his favourite weapon to fight against what he considers the follies of mankind. Humour and irony, then, are frequent devices the novelist uses to expose social foibles, but when he is too intent in his zeal to correct society, his ironical, detached attitude, may degenerate into satire. This, fortunately, was not the case with the three novelists we are going to deal with, and I say fortunately because the satirist, too much concerned with his reforming purpose, is prone to give us a

<sup>2</sup> TRILLING, L.: "Manners, Morals and the Novel". In *Discussions of the Novel*. Sale, Roger, ed. Boston, D. C. Heath & Co., 1960, p. 58.

distorted picture of society, which, no matter how interesting it may be from other points of view, is not suited to our purpose of reconstructing the life of English society in the eighteenth century.

The novel then, besides presenting the life and fate of individuals, is a vehicle for social documentation; through a careful reading of *Moll Flanders*, *Pamela* and *Tom Jones*, we can discover the beliefs, principles and ideas that informed eighteenth-century English culture, and the peculiar attitude Defoe, Richardson and Fielding adopted towards it<sup>3</sup>.

\* \* \*

## I. THE EIGHTEENTH-CENTURY NOVELIST AND REALITY

The English novel was born as a reaction against the extravagance of romances, following the example set up by the picaresque novels, and, above all, by Cervantes, the acknowledged model of eighteenth century English novelists. Thus, in the Preface to *Roderick Random*, Smollet stated that:

“...when the minds of men were debauched, by the imposition of priestcraft, to the most absurd pitch of credulity, the authors of romances arose, and losing sight of probability, filled their performances with the most monstrous hyperboles.”

Then Cervantes, he continued,

“...by an inimitable piece of ridicule, reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> After this work had been finished, I came to know that Routledge & Kegan had published a book by Diana Spearman, *The Novel and Society*, which, it seems, might have points in common with the present work. Unfortunately, I have not been able to get it yet.

<sup>4</sup> SMOLLET, TOBIAS: *Roderick Random*. London, J. M. Dent & Sons, Ltd., 1951. (Everyman's Library, 790), p. 4.

In this way Smollet voiced the common aims of the novelists of the time, and, as we are going to see in the present work, those aims answered to the characteristic features of eighteenth century cultural and social background.

All the English novelist of this period, likewise repudiating the absurdity of the romances, asserted their intention to bring fiction into the boundaries of reality. From the very first words of the Preface to *Moll Flanders*, Defoe claims the historical truth of his story, as opposed to the unreality of the romances: *The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine . . .*<sup>5</sup> He further stresses his demand for verisimilitude when he apologizes for not having given any accounts of Moll's final destiny, for, being the book an autobiography, *nobody can write their own life to the full end of it unless they can write it after they are dead* (p. xii). Consistent with his purpose of creating a convincing likeness of reality, and, of course, closely related to his early years of journalism and pamphleteering, is Defoe's passion for details, which he shared with Richardson, though this tendency was differently expressed in both writers. Defoe's detailed descriptions of Moll's adventures, his careful enumeration of merchandises, purloined objects, etc., respond to his desire to give solidity to his fiction, and, as Ian Watt has acutely observed, they are indebted to Locke's empirical philosophy, the emphasis being placed on the primary qualities of objects, especially on number<sup>6</sup>. Thus Moll's world is the realm of tangible and countable things. A good example is afforded by the midwife's account of expenses handed in to Moll after her Lancashire marriage (cf. p. 176).

In the postscript to *Clarissa*, Richardson observed that on writing his novel, *there was frequently a necessity to be very circumstantial and minute, in order to preserve and maintain that air of probability, which is necessary to be maintained in a story designed to represent*

---

<sup>5</sup> DEFOE, DANIEL: *Moll Flanders*. New York, Pocket Books, Inc., 1952, p. VII. Subsequent quotations of this work will correspond to the same edition.

<sup>6</sup> Cf. WATT, IAN: *The Rise of the Novel*. London, Penguin Books, 1966, p. 106.

*real life*<sup>7</sup>. In accordance with this avowed purpose of representing every day life, is his adoption of the letter form that, through the first-person point of view, reduces the distance between the reader and the narrated events, which, being reported almost as they occur, acquire greater freshness and plausibility.

In *Pamela*, details served the purpose of creating an atmosphere of domestic reality which must have charmed its feminine readers. Pamela rejoices in the description of her country attire in a passage which, for all its fastidiousness, must have made the delights of the petticoated reading public:

"...I dressed myself in my new garb, and put on my round-eared ordinary cap, but with a green knot, my home-spun gown and petticoat, and plain leather shoes, but yet they are what they call Spanish leather; and my ordinary hose, ordinary I mean to what I have been lately used to, though I should think good yarn may do very well for every day, when I come home. A plain muslin tucker I put on, and my black silk necklace, instead of the French necklace my lady gave me; and put the ear-rings out of my ears."<sup>8</sup>

Richardson's opinion about the pernicious influence of the romances is very clearly stated in *Pamela*. *Why, Goodman Andrews, I think thou hast read romances as well as thy daughter; thy head is turned with them* (I, p. 80), says Mr. B. to Pamela's father, expressing a widely spread notion of the absurdity of the world of the romances.

Fielding did not fail to comply with this convention of eighteenth-century English novelists. He thus differentiates his works from the romances: *...truth distinguishes our writings from those idle romances which are filled with monsters, the productions, not of nature but of distempered brains*<sup>9</sup>. He also includes verisimilitude

<sup>7</sup> Quoted in Davis, Robert Gorham: "The Sense of the Real in English Fiction". In *Comparative Literature*, vol. III, Summer, 1951, No 3, p. 200.

<sup>8</sup> RICHARDSON, SAMUEL: *Pamela*. London, J. M. Dent & Sons, 1955. (Everyman's Library, 684), (2 vol.). Vol. I, p. 41. Subsequent quotations of this work will correspond to the same edition.

<sup>9</sup> FIELDING, Henry: *Tom Jones*. London, J. M. Dent & Sons, 1964. (Everyman's Library, 1355), (2 vol.). Book IV, ch. i. Subsequent quotations of this work will correspond to this same edition.



among the laws a writer must abide by: ... *I think it may very reasonably be required of every writer, that he keeps within the bounds of possibility; and still remembers that what it is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform* (Book VIII, ch. i).

But Fielding's primary interest was not in circumstantial details. He not only wanted to differentiate his writings from the fantastic romances but also from the factuality of history:

"For though every good author will confine himself within the bounds of probability, it is by no means necessary that his characters, or his incidents, should be trite, common, or vulgar; such as happen in every street, or in every house, or which may be met with in the home articles of a newspaper." (Book VIII, ch. i)

More than his two predecessors, Fielding was aware that he was *the founder of a new province of writing... at liberty to make what laws [he pleased] therein* (Book II, ch. i). Nevertheless, even caring little for minute descriptions, he never broke the rules of probability, and insisted upon the value of observation and first-hand experience, when describing society: *A true knowledge of the world is gained only by conversation, and the manners of every rank must be seen in order to be known* (Book XIV, ch. i).

This concern for verisimilitude and the interest for particularized descriptions which characterized eighteenth-century novelists, answered the demands of their public. The Augustan Age, says Prof. A. R. Humphreys, is the first age in which ordinary man becomes the norm<sup>10</sup>. This ordinary man was no ideal abstraction but the embodiment of representative features of the people of the time. Normality, every day life, became the center of interest. The writers complied with the taste of their public producing a literature in which the record of social manners was of paramount importance. This interest in social behaviour may somewhat be ascribed to the desire for peace and unity, which was the direct consequence of

---

<sup>10</sup> HUMPHREYS, A. R.: "The Social Setting". In *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 4, London, Penguin Books, 1963, p. 15-48

the social and political disturbances that had troubled England during the seventeenth century. The cruel experience of the Civil War and of the religious persecutions, led the English people to seek harmony and unity through what was common to all of them: social manners as expression of a national culture.

## II. THE BOURGEOIS: A DOMINANT FIGURE IN THE LITERATURE OF THE PERIOD

The pre-eminence of ordinary man in literature is also the effect of the bourgeois's rise to power. In eighteenth-century England, political and economical supremacy was steadily drifting into the hands of the middle class. Social distinctions were mainly based on wealth and, as a result, classes were constantly shifting. Thus there was a tendency towards social leveling, not in the sense it has acquired in modern times, but denoting the wane of such aristocratic tenets as noble birth and breeding. The only persistent difference was the one between the rich and the poor.

The middle class gradually assumed the cultural leadership which up to then had been the privilege of the nobility. The literary taste was remodelled and it was only natural that the bourgeois would want to see himself represented in the literature of the time. Many of the characters in the novels we are now considering belong to the middle class; and, what is more significant, the point of view in the three of them is undoubtedly that of the bourgeois. The ideas, opinions, feelings expressed, are strongly representative, though it does not necessarily follow that they are identical in all the novels. There are divergences that answer to each author's peculiar background and personality. Nevertheless, the three novels are permeated with the self-assured, smug bourgeois spirit, and the picture of English life they offer us, is the image framed by the bourgeois, cheerfully watching himself and his contemporaries.

As the eighteenth century was an age of economic progress, the merchant became a figure of paramount importance both in society and in literature. *Moll Flanders* is profusely peopled with all sort of

traders; Moll herself eventually becomes a member of that class to which she really belongs, if not by birth, certainly by her choice and calling.

*Pamela* deals with country life and the characters, with very few exceptions, are land owners and servants to them, clergymen or other members of rural society, but the heroine's attitude towards life, her shrewdness and cautious conduct, answer to the merchant's code of behaviour: to risk something with a view to obtain a large profit.

The merchant has little room in the world of *Tom Jones*, except for a few incidental remarks about his greediness. A sample of them is the comment on some travellers' incapacity to appreciate the beauty of the English countryside (cf. Book XI, ch. ix).

The mercantilistic conception of self-interest as the mainspring of human activity also found its expression in the writings of the period. Money is a recurrent topic both in *Pamela* and *Tom Jones*. The central problem in *Tom Jones* is the outcome of Squire Western's decision to marry her daughter with the purpose of enlarging his state:

"He did indeed consider a parity of fortune and circumstances to be physically as necessary an ingredient in marriage, as differences of sexes, or any other essential; and had no more apprehension of his daughter's falling in love with a poor man, than with any animal of a different species." (Book VI, ch. ix)

Even virtuous Pamela is tainted with a preoccupation for material security and she surprises us with a very practical turn we did not expect of her—at least not so openly stated—when she declares that, as she can not wear in the country the clothes she inherited from her deceased lady, she *will turn them into money* (I, p. 74).

Money is certainly the hub of *Moll Flanders*. All throughout her life, Moll's main and almost only concern is to increase her *stock*, and acquire social status. From her early childhood she wants to become a *gentlewoman* who *does not go to service nor do housework* (p. 8). If she commits crimes it is only as a means to better her condition. It is true she claims to be in love with the elder son of the

house where she has been sent from the parish institution, but we can hardly give any credit to her assertions, specially when she lets us know how moved she is when he offers her some gold: *My colour came and went, at the sight of the purse* (p. 25). Furthermore, when she regrets her weakness, she does not complain of the loss of her virtue but she ruefully laments:

“... if I had known his thoughts, and how hard he thought I would be to be gained, I might have made my own terms with him; and if I had not capitulated for an immediate marriage, I might for a maintenance till marriage, and might have had what I would.” (p. 22)

She is likewise disappointed when she discovers the young man has no intention to marry her, and so her expectations of rising in the social scale, fall to pieces; but when he offers her 500 £, she is easily prevailed upon to marry the younger brother.

We must not be too hard on Moll's failure to abide by our moral standards. The age of Walpole, J. H. Plumb tells us, *was rough, coarse, brutal; a world for the muscular and the aggressive and the cunning*<sup>11</sup>. In this world of hard facts the value of things and of persons, depended on the wealth and status they stood for; gold was the best accomplishment a person could desire. The fate of beautiful women who had no money, was quite uncertain. Defoe himself lets us know about it in the sister's speech, significantly using the terminology of trade:

“...the market is against our sex just now; and if a young woman have beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all these to an extreme, yet if she have no money, she's nobody, she had as good want them all for nothing but money now recommends a woman...” (p. 16)

Moll's debasement is then the result of her never ending struggle for economic security. Money was essential for survival and she had but one thing to sell. If she becomes a prostitute it is only to

---

<sup>11</sup> PLUMB, J H.: “England in the Eighteenth Century”. *The Pelican History of England*. London, Penguin Books, 1963, p. 33.

get a profit; she is terrified —and her fear is well grounded— to grow old and poor. She never sins out of lust, but when she is driven by necessity. She excuses her behaviour telling the readers: *... poverty... hardened my heart, and my own necessities made me regardless of anything* (p. 209).

In his *Essay upon Projects* Defoe expands the idea that man's means of survival are usually fraud, theft or honest invention. The three devices are employed by Moll, namely, when she cajoles the bank clerk into marriage, when she later becomes a pick-pocket, and lastly, when she skillfully manages to increase her stock in the colonies.

Fielding agrees with Defoe in considering necessity as the mother to many of man's wicked actions. Thus Black George, *being in want of bread, either to fill his own mouth or those of his family* (Book III, ch. x), does not hesitate to risk his neck poaching in Mr. Western's property. The highwayman that attempts to rob Tom near London, similarly pleads that he *has been driven by distress to this* (Book XII, ch. xiv).

Richardson contributes to the same notion when he makes Pamela write that:

"...among the poor wretches who are sunk so low as the town-women are, there are very few of birth or education; but such, principally, as have had their necessities or their ignorance taken advantage of by base men..." (II, p. 434)

The ghost of poverty haunts the merchant's mind. Thus bankruptcy and debt imprisonment, not unfamiliar to Defoe, and the most dreaded events in the life of tradesmen, are also depicted in *Moll Flanders*. Moll's second husband, that *amphibious creature*, the gentleman-tradesman —a typical figure in eighteenth-century England—, flees from his creditors leaving Moll once more alone to strive for survival.

## III. THE NOVELISTS' VIEW OF THE TOILING CLASS

Moll's abhorrence of poverty is partly explained by the inhuman attitude of the society of her time towards the poorer classes. Mandeville, giving voice to a current opinion of the ruling class, wrote that *to make the Society happy and People easy under the meanest Circumstances, it is requisite that great Numbers of them should be kept Ignorant as well as Poor*<sup>12</sup>.

Defoe's view of the problem is more sympathetic but no less realistic. He expresses his admiration towards a French orphanage where destitute children *are bred up, clothed, fed, taught and when fit to go out, are placed out to trades or to services, so as to be well able to provide for themselves by an honest, industrious behaviour* (p. 1). This leads us into a problem of no little importance during the period. The problem of the poor acquired importance in an age when economic situation lacked stability. We have already seen that bankruptcy was severely punished by English law. Beggars also hardly excited any compassionate feelings from their fellow citizens; this was the result of their having become a heavy burden for the community. A law had been passed stating that it was the duty of every parish to support its poor. Partridge's rebuke to the beggar—*every parish ought to keep their own poor* (*Tom Jones*, Book XII, ch. iv)—expresses popular resentment against the destitute, as well as a grudging acquiescence to the law.

How was this parish charity carried out? Our three novelists give us hints about the true condition of the poor. Richardson tells us of Pamela's virtuous benevolence towards her less fortunate countrymen, but, somehow, her pious compassion is not quite convincing. A more realistic view of the current conception of charity is expressed in one of Pamela's letters to Polly Danford, where she writes:

"... a little matter, *prudently* bestowed, and on true objects of compassion... will go a great way, and especially if laid out properly

<sup>12</sup> Quoted by Novak, Maximilian: *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*. Berkeley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1962, p. 71.

for them, according to the exigencies of their respective cases. For such poor people, who live generally low, want very seldom any thing but reviving cordials at first, and good wholesome kitchen physic afterwards: and then the wheels of nature, being unclogged, new oiled, as it were, and set right, they will go round again with pleasantness and ease for a good while together, by virtue of that exercise which their labour gives them..." (II, p. 185)

Besides the ominous use of the machine metaphor, which seems to anticipate the dehumanization of man, it is clear that the idea of a change in social conditions did not even dimly occur to Richardson, who firmly believed —as most of his contemporaries— in the excellence of a perfectly stratified society.

Fielding's outlook is more generous, and, as it is always the case with the ideas expressed in *Tom Jones*, it implies a criticism of the prevalent opinion:

"...there is one degree of generosity (of charity I would have called it), which seems to have some show of merit, and that is, where, from a principle of benevolence and Christian love, we bestow on another what we really want ourselves; where in order to lessen the distresses of another, we condescend to share some part of them, by giving what even our own necessities cannot well spare. This is, I think, meritorious; but to relieve our brethren only with our superfluities; to be charitable (I must use the word) rather at the expense of our coffers than ourselves; to save several families from misery rather than hang up an extraordinary picture in our houses or gratify any other ridiculous vanity — this seems to be only being human creatures." (Book II, ch. v)

But the sharpest criticism of eighteenth-century charity is afforded by Moll's ironical comment on the institution where she had been brought up: *So that in a word, excepting a plain diet, coarse lodging, and mean clothes, we were brought up as mannerly and as genteelly as if we had been at the dancing-school* (p. 4).

The lower strata of society were regarded as a separate kind. We have already examined the current opinion about poverty, as stated by Mandeville. Richardson's acquiescence to the general view has also been considered (cf. *supra*). But, in the figure of Pamela's

father, he gives us a sympathetic portrait of the yeoman's distressing condition. The enclosure system, though favourable to the wealthy landed gentry, caused the ruin of many small land owners. But, J. H. Plumb explains, some landlords were wise enough to make use of the yeomen's experience and industriousness, and employed them to conduct their farms<sup>13</sup>. This is the case with Mr. B. and Pamela's father. Goodman Andrews, proudly refusing Mr. B.'s charity, considers himself a tenant and devotes his efforts and invention to improve the productivity of the farm (cf. II, p. 5).

Fielding's attitude towards the working class, as expressed in the following passage, may appear quite advanced:

"Those members of society, who are born to furnish the blessings of life, now began to light their candles, in order to pursue their daily labours, for the use of those who are born to enjoy these blessings. The sturdy hind now attends the levee of his fellow-labourer the ox; the cunning artificer, the diligent mechanic, spring from their hard mattress; and now the bonny housemaid begins to repair the disordered drum-room, while the riotous authors of that disorder, in broken interrupted slumbers, tumble and toss, as if the hardness of down disquieted their repose." (Book XI, ch. ix)

It would be misleading to trace any proletarian vindications in the contrast between the industrious worker and his idle superior. In fact Fielding is expressing one of the moral tenets of his time: the ethical value of labour. The poor man deserves praise in so far as he is diligent and humble, but sloth, disgraceful but venial in the classes that could afford it, must be severely repressed in the lower ones. Sloth is the mother of drunkenness and robbery, the poor man's vices Fielding thoroughly condemns. He thus qualifies the poor as a social group:

"By the poor here I mean that large and venerable body which, in English, we call the mob. Now, whoever hath had the honour to be admitted to any degree of intimacy with this mob, must well know that it is one of their established maxims to plunder and pillage

---

<sup>13</sup> Cf. PLUMB, J. H.: *op. cit.*, p. 20.



their rich neighbours without any reluctance; and that this is held to be neither sin nor shame among them. And so constantly do they abide and act by this maxim, that, in every parish almost in the kingdom, there is a kind of confederacy ever carrying on against a certain person of opulence called the squire, whose property is considered as free-booty by all his poor neighbours; who, as they conclude that there is no manner of guilt in such depredations, look upon it as a point of honour and moral obligation to conceal, and to preserve each other from punishment on all such occasions." (Book XII, ch. i)

The lazy poor is then liable to be corrupt and ungrateful (cf. the connivance of Molly's mother to her daughter's wicked commerce, Book V, ch. v, and Black George's misuse of Tom's trust, Book VI, ch. xiii).

Defoe also considers sloth as the worst evil that can afflict the lower social classes and the direct cause of other depravations. Moll tells us:

"It was indeed a subject of strange reflection to me to see men who were overwhelmed in perplexed circumstances, who were reduced some degrees below being ruined, whose families were objects of their own terror and other's people's charity, yet while a penny lasted, nay, even beyond it, endeavouring to drown their sorrow in their wickedness; heaping up more guilt upon themselves, labouring to forget former things, which now it was the proper time to remember, making more work for repentance, and sinning on, as a remedy for sin past." (p. 64)

But she ponders on the consequences of utter indigence and despair:

"The next morning they are at their penitentials again; and perhaps the poor weeping wife comes over to him, either brings him some account of what his creditors are doing, and how she and the children are turned out of doors, or some other dreadful news; and this adds to his self-reproaches; but when he has thought and pored on it till he is almost mad, having no principles to support him, nothing within him or above him to comfort him, but finding it all darkness on every side, he flies to the same relief again, viz. to drink it away,

debauch it away, and falling into company of men in just the same condition with himself, he repeats the crime, and thus he goes every day one step onward of his way to destruction." (p. 65)

Thus Defoe, showing a deeper understanding of social problems than his two fellow novelists, which is perhaps due to his own personal experience, implies that the vices of the lower classes were often the result of bad economic conditions.

Our three novelists voice the opinion of their contemporaries: the poor man, far from becoming the object of his fellow beings' compassion, deserves their contempt, for according to the Puritan conception, earthly success is but a proof of God's goodwill and it is the duty of every Christian to work towards it. Faith and labour are thus united and become the basis of the eighteenth-century moral code. R. H. Tawney, who has carefully analysed the relationship between the Protestant ethics and economics, summarizes the Puritan's attitude towards the destitute:

"Convinced that character is all and circumstances nothing, he sees in the poverty of those who fall by the way, not a misfortune to be pitied and relieved, but a moral failing to be condemned, and in riches, not an object of suspicion — though like other gifts they may be abused — but the blessing which rewards the triumph of energy and will."<sup>14</sup>

#### IV. THE NOBILITY LOOSES RANK IN LITERATURE

This was the age of the bourgeois, and middle class resentment against aristocracy is present in the three works we are dealing with. Moll expresses Defoe's ideas about *gentlemen* when, following her bias to consider matters in the economic terms of labour and productivity, she tells us of her Lancashire husband: *...he was bred a gentleman, and by consequence was not only unacquainted, but indolent, and when we did settle, would much rather go out*

---

<sup>14</sup> TAWNEY, R. H.: *Religion and the Rise of Capitalism*. London, Penguin Books, 1961, p. 229.

*into the woods with his gun... than attend the natural business of his plantation* (p. 353). If there is one thing Moll despises, it is a gentleman's ineptitude to achieve financial success or to face adversity courageously. She ironically comments on her *fine gentleman's* dismay on learning they are going to be transported, and how she has to manage their affairs. Once more she evinces her dauntless resourcefulness, the primary quality of economic man. In previous instances she had showed that was her outstanding feature and the one attribute she valued above all things; thus, she had scorned her unfortunate husband, the bank clerk, who lacked the mettle to look *his misfortunes in the face, . . . for to sink under trouble is to double the weight, and he that will die in it, shall die in it* (p. 204). Derisive remarks about gentlemen's love of fun and indolence are quite frequent throughout the novel (cf. p. 336, 338, 340, 366).

Richardson's attitude towards gentlemen is quite contradictory. Pamela, rather democratically, states: *... we were all on a footing originally; and many of those gentry, who brag of their ancient blood, would be glad to have it as wholesome and as "really" untainted as ours!* (I, p. 229). But just a little afterwards she is surprisingly acquiescent to Mr. B.'s remarks: *... some company you must keep. My station will not admit it to be with my servants...* (p. 233). We may ascribe this to middle-class snobbery, also present in other characters of the novel (cf. Parson Williams's letter to Pamela, (I, p. 111).

Most probably the contradiction arises from the different connotations of the term "gentleman". In some cases Richardson, as Defoe had done before him, refers it to the fashionable, idle, worthless fop; thus Mr. H., Lady Davers's nephew, is a *gentleman* (cf. II, p. 205). In other instances "gentleman" stands for an ideal pattern of man, possessing not only the outward qualities of politeness and refinement, but also and foremost, the virtues of religiosity and morality.

High nobility scarcely appears in Pamela's world. Excepting Mr. B.'s remarks about the freedom with which titles were bestowed (cf. II, p. 93), and the cautious though somehow critical portrait of Lord Davers, obviously no match for the more plebeian but manlier and

abler Mr. B., Richardson preferred not to venture on dangerous ground.

Fielding's attitude was more definite. His description of the landlady's husband at Gloucester is quite transparent: *He had been bred, as they call it, a gentleman; that is, bred up to do nothing; and had spent a very small fortune, which he inherited from an industrious farmer his uncle, in hunting, horse-racing, and cock-fighting...* (Book VIII, ch. viii). But the opposite view, that of a gentleman as the embodiment of all desirable qualities, is also present. Thus Fielding tells us: *There is a certain air of natural gentility, which is neither in the power of dress to give, nor to conceal. Mr. Jones, as hath been before hinted, was possessed of this in a very eminent degree* (Book XIII, ch. ii). The figure of the fop is fully described when Mr. Nightingale is introduced (cf. Book XIII, ch. v).

The ambiguity in the meaning of the word "gentleman" need not surprise us if we recall the peculiar conditions of English society at the time. Prof. Plumb tells us that, at the beginning of the century, *it was relatively easy to pass from one social class to another*<sup>15</sup>. The boundaries between the gentry and the lower nobility were quite indefinite. Thus Moll calls her second husband, that *amphibious creature, the gentleman-tradesman*, because he is vain and extravagant as a gentleman, but with a tradesman's ingenuity to save whatever he could from his financial wreck.

In *Pamela*, Mr. B. states the question even more clearly: *...as to citizens, in a trading nation like this, I am not displeased in the main, with seeing the overgrown ones creeping into nominal honours...* (II, p. 94).

*The Tatler* and *The Spectator*, the spokesmen and arbiters of middle-class opinion, asserted that the merchants had more right to be called *gentlemen* than the idle courtiers, for, the former had raised the nation to power and glory, and they ought to be considered as a new nobility. When the term "gentleman" is used

<sup>15</sup> PLUMB, J. II.: op. cit., p. 17.

with a worthy connotation, it must then be understood as referring to the middle class, not only to the prosperous merchant but also to the intermediate group between them and the nobility, the gentry.

In the eighteenth century English economy was still mainly based on farming and cattle raising. Rural life was consequently a favourite setting among the novelists of the period. Country life occupies a prominent place in the microcosm of *Pamela* and *Tom Jones*, though not in Moll's world, mainly restricted to urban society.

In *Pamela*, Richardson's feelings being wholly identified with those of the middle class, rural nobility, represented by the squires, usually does not cut a good figure. Squires are criticized by Pamela no less acrimoniously than their city brothers. She resents their loose morals, their love of hunting, drinking, cock-fighting, and above all, their uncouth manners. She scornfully reproduces the table conversation of several country gentlemen:

"This flippant stuff was all that passed, which I *can* recite; for the rest, at table, and after dinner, was too polite by half for me; such as, the quantity of wine each man could *carry off* (that was the phrase), dogs, horses, hunting, racing, cock-fighting, and all accompanied with swearing and cursing, and that in good humour, and out of wantonness (the least excusable and more profligate sort of swearing and cursing of all)." (II p. 199)

She puts an epitaph on them when she tells us:

"And indeed, it is a hapiness, that such gentlemen take no more care than they generally do, to interest any body intimately in their healths and preservation; for these are all single men. Nor need the public be much concerned about them; for let such persons go when they will, if they continue single, their next heir cannot well be a worse commonwealth's man; and there is a great chance he may be better." (II, p. 200)

Fielding's portrayal of Squire Western is certainly richer and more warmly human. It is perhaps his best achievement in characterization; there is hardly any instance in which Squire Western's appearance will not delight us with its genial criticism and deep

humanity. He certainly has all the faults Pamela complained of, but they are presented under a much more benevolent light. He loves swearing, drinking, hunting and racing. He is a bigoted Tory, suspicious of Hanoverian intentions and of foreign influence on political matters. He is not devoid of tender feelings and is a good sport. He partakes of the merchant's eagerness to enlarge his property and he heartily despises the extravagance and idleness of the lords. He is, in short, a thorough John Bull.

The Squire's character is best appreciated when opposed to that of the courtier who had come to ask him some compensation to Lord Fellamar's injured honour:

"Sir, I come to wait upon you by the command of my lord Fellamar; but with a very different message from what I suppose you expect, after what passed the other night.

'My lord who,' cries the squire; 'I never heard the same of 'un.'

'His lordship,' said the gentleman, 'is willing to impute everything to the effect of liquor, and the most trifling acknowledgement of that kind will set everything right; for as he hath the most violent attachment to your daughter, you, sir, are the last person upon earth from whom he would resent an affront; and happy it is for you both that he hath given such public demonstrations of his courage as to be able to put up an affair of this kind without danger of any imputation on his honour. All he desires, therefore, is, that you will before me make some acknowledgement; the slightest in the world will be sufficient; and he intends this afternoon to pay his respects to you, in order to obtain your leave of visiting the young lady on the footing of a lover.'

'I don't understand much of what you say, sir,' said the squire; 'but I suppose, by what you talk about my daughter, that this is the lord which my cousin, Lady Bellaston, mentioned to me, and said something about his courting my daughter. If so be, that how, that be the case—you may give my service to his lordship, and tell un the girl is already disposed of.'

'Perhaps, sir,' said the gentleman, 'you are not sufficiently apprized of the greatness of this offer. I believe such a person, title, and fortune would be nowhere refused.'

'Lookee, sir' answered the squire; 'to be very plain, my daughter is bespoken already; but if she was not, I would not marry her to a lord upon any account; I hate all lords, they are a parcel of courtiers and Hanoverians, and I will have nothing to do with them.'

'Well, sir,' said the gentleman, 'if that is your resolution, the message I am to deliver to you is, that my lord desires the favour of your company this morning in Hyde Park.'

'You may tell my lord,' answered the squire, 'that I am busy and cannot come. I have enough to look after at home, and can't stir abroad on any account.'

'I am sure, sir,' quoth the other, 'you are too much a gentleman to send such a message; you will not, I am convinced, have it said of you, that, after having affronted a noble peer, you refuse him satisfaction. His lordship would have been willing, from his great regard to the young lady, to have made up matters another way; but unless he is to look upon you as a father, his honour will not suffer his putting up such an indignity as you must be sensible you offered him.'

'I offered him!' cries the squire; 'it's a d-n'd lie! I never offered him anything.'" (Book XVI, ch. ii)

We do not know what to admire more: Fielding's deep insight into those peculiar "humours", or his ability to reproduce their characteristic actions and speech. The courtier's code of honour is thoroughly ridiculed which shows it was already on the wane. The new social standards of the bourgeoisie were based on reason and morality, not on pride of birth and point of honour. It is not difficult to guess that Fielding's sympathy is wholly with the squire.

## V. THE NOVELISTS GLANCE AT THEIR SOCIAL ENVIRONMENT

Our novelists' concern for social documentation also covered other levels of society. We have already mentioned the increasing influence of the merchant class. Moll's exploits take place in a world of mercers, drapers, and all types of merchants. It is worth noting that the majority of them are connected with the purchase and selling of cloth, cloth-making being one of the most important industries at the time. Laws were passed to protect this national industry, and we see that Moll takes advantage of the prohibition to import foreign goods, such as Flanders lace: she denounces the possession of smuggled articles to the custom officers and thus

collects a reward (cf. p. 227). Moll's frequent journeys to Bristol are also significant, since that city was then the main entry for the import of American cotton. Cotton manufacture centered in Lancashire and was closely connected with slave traffic to the colonies (cf. Pamela's mention of the *pretty black boy* sent to Miss Godwin to *wait upon her* (II, p. 220).

The growing importance of commerce was somewhat slackened by the bad conditions of English roads, situation which was made worse by the proliferation of highwaymen who ruthlessly robbed and killed the unfortunate travellers. But their crimes earned them merciless retaliation. Prisons were undoubtedly the most gruesome of English public institutions. Newgate is the most dreaded event in Moll's life. Defoe's own experience of imprisonment and the pillory seems to have been an indelible one. He knew English justice from the less pleasant angle and he does not conceal his opinion about it. Moll is seized by a merchant on the very act of stealing and before the judge she claims she has *neither broken anything to get in, nor carried anything out* (p. 295). This gives us a sample of penalty laws at the time. Punishment did not depend on the quality of the crime itself, but rather on the circumstances under which the offense was committed. Thus, Trevelyan tells us<sup>13</sup>, shop-lifting and pick-pocketing, no matter how little value the stolen object had, were severely punished, even with death.

Defoe's consciousness of the incongruity of the law that was then enforced, is ironically stated in Moll's adherence to the wording of the law and not to its essence: . . . *They did not do me strict justice, for I was not in the sense of the law an old offender, whatever I was in the eye of the judge, for I had never been before them in a judicial way before . . .* (p. 315).

Pamela's remark about her having attended an execution (I, p. 92), though the event may strike us as a very improper entertainment for such a delicate lady, well exemplifies that death penalty

---

<sup>16</sup> TREVELYAN, G. M.: *English Social History*. London, Longmans, Green and Co., 1948. Ch. X.



was not an unusual way of correcting —or rather suppressing— transgressions of the law.

Again we must come to *Tom Jones* for a more explicit criticism of the eighteenth-century idea of justice. Partridge's account of a trial is, though humorous, no less corrosive, specially if we recall that the unfortunate prisoner's crime was horse-stealing:

"To be certain, the judge must have been a very brave man, as well as a man of much learning. It is indeed charming sport to hear trials upon life and death. One thing I own I thought a little hard, that the prisoner's counsel was not suffered to speak for him, though he desired only to be heard one very short word, but my lord [the judge] would not hearken to him, though he suffered a counsellor to talk against him for above half an hour. I thought it hard, I own, that there should be so many of them: my lord, and the court, and the jury, and the counsellors, and the witnesses, all upon one poor man, and he too in chains. Well, the fellow was hanged, as to be sure it could not be otherwise..." (Book VIII, ch. xi)

The dismal conditions of English prisons are fully depicted in *Moll Flanders*. Filthiness and depravity were their outstanding features. Guilty as Moll was, we can not but pity her when she is sent to Newgate, that horrid place where she could expect *no redemption but by an infamous death* (p. 295). The grim place is vividly described to us by the distressed heroine:

"...the hellish noise, the roaring, swearing, and clamour, the stench and nastiness, and all the dreadful crowd of afflicting things that I saw there, joined together to make the place seem an emblem of hell itself, and a kind of entrance into it." (p. 295)

Imprisonment was meant to punish offenses against the law, but as regards the reform of the trespasser, the effect was rather the opposite. Thus Moll's mother remarks: *We all know ... that there are more thieves and rogues made by that one prison of Newgate than by all the clubs and societies of villains in the nation* (p. 90).

Richardson's sense of propriety did not allow him to deal with

such undelicate matters, and, unfortunately, Fielding, when he sent Tom to prison, was too intent on developing the plot towards the happy ending, and did not state any comments upon that dreadful place.

Another penalty that was often imposed on criminals, is also mentioned in *Moll Flanders*: transportation to the American colonies. In the same passage above quoted, Moll's mother lets us know that Newgate birds *half people* the colonies. Even if Defoe's estimate might have been exaggerated, the main fact, the transportation of convicts to the colonies, has been corroborated by historians. Prof. Plumb remarks that at the time, to the majority of the population, America was *the dumping ground for thieves, bankrupts and prostitutes . . .*<sup>17</sup>.

But, for all its sternness, English justice was not free from corruption. Moll tells us how she *had obtained the favour, by the help of money, nothing to be done in that place [Newgate] without it, not to be kept in the condemned hole, as they call it, among the rest of the prisoners who were to die, but to have a little dirty chamber to herself* (p. 312).

In the Molly Seagrim episode of *Tom Jones*, we discover that social position could also modify the course of justice:

"Just as he (Tom) arrived at Allworthy's outward gate, he met the constable and company with Molly in their possession, whom they were conducting to that house where the inferior sort of people may learn one good lesson, viz. respect and deference to their superiors; since it must show them the wide distinction Fortune intends between those persons who are to be corrected for their faults, and those who are not; which lesson if they do not learn, I am afraid they very rarely learn any other good lesson, or improve their morals, at the house of correction." (Book IV, ch. xi)

Both in *Tom Jones* and in *Moll Flanders*, the criticism of English justice also reaches the dispensers of that justice. We have already seen in *Tom Jones* how judges abused of their unchecked power. The

---

<sup>17</sup> PLUMB, J. H.: op. cit., p. 124.

casuistry of lawyers is exposed in the episode about Sophia's little bird, when the shrewd lawyer avoids a too compromising answer to Squire Western's request to condemn Blifil's action. But the finest piece of satire is afforded by Partridge's amusing report of his misfortune as owner of a pig:

"...one day ... this pig broke out, and did a tresspass, I think they call it, in a garden belonging to one of my neighbours, who was a proud, revengeful man, and employed a lawyer, one — one — I can't think of his name; but he sent a writ against me, and had me to size. When I came there, Lord have mercy upon me — to hear what the counsellors said! There was one that told my lord a parcel of the confoundedest lies about me; he said that I used to drive my hogs into other folk's gardens, and a great deal more; and at last he said, he hoped I had at last brought my hogs to a fair market. To be sure, one would have thought that, instead of being owner of one poor little pig, I had been the greatest hogmerchant in England." (Book XVIII, ch. vi)

Lawyers' ability to turn justice in favour of their clients, is also exemplified in Moll's adventure with the mercer she attempts to rob, and whom, on her being caught, she manages to convert from offended into offender. Her lawyer so well handles the affair, that Moll not only is not sued by the mercer, but also, taking advantage of the poor man's fear of scandal and legal troubles, she gets a large amount of money from him (cf. p. 270).

Though not strictly connected with the preceding subject, it is interesting to note that physicians are another favourite target of the social satirists of the period. *Tom Jones* abounds in humorous passages concerning doctors (cf. Book III, ch. ix; Book XV, ch. xiv; Book V, ch. viii); the most amusing is the one that reproduces the doctor's technical disquisition to the lieutenant, after curing Tom's injures; this, because of its length, I shall quote only in part:

"I was once, I remember, called to a patient who had received a violent contusion in his tibia, by which the exterior cutis was lacerated, so that there was a profuse sanguinary discharge; and the interior membranes were so divellicated, that the os or bone very plainly appeared through the aperture of the vulnus or wound. Some febrile

symptoms intervening at the same time (for the pulse was exuberant and indicated much phlebotomy), I apprehended an immediate mortification." (Book VII, ch. xiii)

Thus Fielding delights us again with his fine art of characterization and his satirical humour.

#### VI. THE NOVELISTS WATCH THEIR CONTEMPORARIES AMUSING THEMSELVES

Social entertainments receive special consideration from our three novelists. In her London life, Pamela attends theatrical performances, and Richardson denounces the freedom in speech and morals that since the Restoration ruled over the English stage. Pamela says of *The Distressed Mother*, probably Ambrose Philips's adaptation of Racine's *Andromaque*:

"...half of it is a tempestuous, cruel, ungoverned rant of passion, and ends in cruelty, bloodshed, and desolation, ... the epilogue ... was more shocking to me, than the most terrible parts of the play; as by lewd and even senseless *double entendre*, it would be calculated only to efface all the tender, all the virtuous sentiments, which the tragedy was designed to raise." (II, p. 253)

Pamela also complains of the playwrights' crude concept of love:

"...I think there is hardly one play I have seen, or read hitherto, but has too much love in it, as that passion is generally treated. How unnatural in some, how inflaming in others, are the descriptions of it! — In most, rather rant and fury, like the loves of the fiercer animals, as Virgil, translated by Dryden, describes them, than the soft, sighing, fearfully hopeful murmurs, that swell the bosoms of our gentler sex: and the respectful, timorous, submissive complainings of the other, when the truth of the passion humanizes, as one may say, their more rugged hearts." (II, p. 253)

This craving for *tender, complaining* feelings, as expression of bourgeois sentimentality, opposes aristocratic restraint and already announces Romanticism.

Richardson's view of the stage as a vehicle of moral instruction is thus voiced by Pamela:

"...I think the stage, by proper regulations, might be made a profitable amusement ... The terror and compunction for evil deeds, the compassion for a just distress, and the general beneficence which those lively exhibitions are so capable of raising in the human mind, might be of great service, when directed to right ends, and induced by proper motives: particularly where the actions which the catastrophe is designed to punish, are not set in such advantageous lights, as shall destroy the end of the moral, and make the vice that ought to be censured, imitable; where instruction is kept in view all the way, and where vice is punished and virtue rewarded." (II, p. 252)

Such puritanical enunciation of the Aristotelian theory of tragic catharsis, must certainly have received the smug sanction of Richardson's middle-class reading public.

Richardson's condemnation also reaches the fashionable audience that attended those dire displays of vices: *The pleasure this gave the men was equally barbarous and insulting; all turning to the boxes, pit, and galleries, where ladies were, to see how they looked ...* (II, p. 253).

Pamela's comments on Steele's comedy *The Tender Husband* are also adverse:

"There seemed to be much wit and satire in the play; but, upon my word, I was grievously disappointed as to the morality of it; nor, in some places is *probability* preserved; and there are divers speeches so very free, that I could not have expected to meet with such, from the names I mentioned.

In short the author seems to have forgotten the moral all the way..." (II, p. 255)

Richardson, besides accusing Steele of not obeying the established literary canons, resents the playwright's departure from the propriety he himself had fostered as journalist. The censure is softened, or perhaps ironically strengthened, by the preceding praise of the authors ... *the authors of "The Spectator" cannot possibly produce a faulty scene ...* (II, p. 255).

The opera also deserves Pamela's objections: . . . *the scenery is fine, the company splendid and genteel, the music charming for the time, the action not extraordinary, the language unintelligible, and, for all these reasons – the instruction none at all* (II, p. 256). The same pedestrian didacticism imbues Richardson's scorn of the romances which inspired one of the few purposely humorous passages in the work: his parody of the affected style in those compositions (cf. II, p. 447). Then Pamela states the current opinion about the literary style: . . . *I am convinced, that no style can be proper, which is not plain, simple, easy, natural and unaffected* (II, p. 448).

Swift, whose scourging satires of English society must certainly have shocked him, also falls under Richardson's condemnation:

"I could multiply such instances, were it needful, to the confutation of that low, and I had almost said, *unmanly* contempt, with which a certain celebrated genius treats our sex in general in most of his pieces I have seen; particularly his *Letter of Advice to a new married Lady*; so written, as must disgust, instead of instruct; and looks more like the advice of an enemy to the *sex*, and a bitter one too, than a friend to the *particular Lady*. But I ought to beg pardon for this my presumption, for two reasons; first, because of the truly admirable talents of this writer; and next, because we know not what ladies the ingenious gentleman may have fallen among in his younger days" (II, p. 416).

No doubt Richardson knew how to win his feminine readers.

Fielding also gives us his view of the theatre of the time, but being more genial and open-minded than Richardson, his portrayal of the English stage is livelier and merrier. He describes the eighteenth-century English audience with a keen eye when he imagines it watching Black George running away with Tom's money. The feelings of every section of the audience, and specially the way they express them, very well reflect the features peculiar to their condition:

"Those who sat in the world's upper gallery treated that incident, I am well convinced, with their usual vociferation; and every term of scurrilous reproach was most probably vented on that occasion.

If we had descended to the next order of spectators, we should have found an equal degree of abhorrence, though less of noise and scurrility; yet here the good women gave Black George to the devil, and many of them expected every minute that the cloven-footed gentleman would fetch his own.

The pit, as usual, was no doubt divided; those who delight in heroic virtue and perfect character objected to the producing such instances of villany, without punishing them very severely for the sake of example. Some of the author's friends cried, 'Look'e gentlemen, the man is a villain, but it is nature for all that.' And all the young critics of the age, the clerks, apprentices, &c., called it low, and fell a groaning." (Book VII, ch. i)

The passage, which seems a parody of Pamela's squeamish behaviour, shows that the opinions of Richardson's heroine entirely conformed to the taste of her class. Fielding also ironically echoes the literary gospel of his time: Art must follow Nature. The frivolous members of the fashionable world do not escape his notice and he comments:

"As for the boxes, they behaved with their accustomed politeness. Most of them were attending to something else. Some of those few who regarded the scene at all, declared he was a bad kind of man; while others refused to give their opinion, till they had heard that of the best judges." (Ibidem, id.)

Drawing from his own experience as a dramatist, Fielding makes reference to the rivalry and the ruthless warfare carried on among the playwrights. He tells us that Sophia, when she was attending a theatrical performance, ... *had left the play before the end of the first act; for this, ... being a new play, at which two large parties met, the one to damn, and the other to applaud, a violent uproar, and an engagement between the two parties, had ... terrified our heroine ...* (Book XIII, ch. xi).

Fielding agrees with Richardson that the theater may serve a didactic purpose, but his didacticism is not so coarse and it is always subordinated to the artistic design. With Partridge's experience when he sees *Hamlet*, Fielding offers a suitable instance of the kind of emotions a gifted playwright may arouse in his audience, even if

this is so naive and shallow as Partridge was (cf. Book XVI, ch. v). This passage, where Fielding again displays his fine sense of humour and his keen knowledge of human nature, overwhelmingly surpasses the edifying prudery of Pamela's pretentious disquisitions.

Fielding had had the benefits of a classical education and he was widely read, as it is proved by his frequent mention of English and classical authors and the quotations from their works. His opinion of his fellow writers is more generous than Richardson's. He often praises them and when some criticism is implied, it takes the form of innuendo or subtle irony; he thus alludes to Mrs Aphra Behn's cheap popularity, talking about an Irish loafer:

"He was a younger brother of a good family, and, having no fortune at home, was obliged to look abroad in order to get one; for which purpose he was proceeding to the Bath, to try his luck with cards and the women.

This young fellow lay in bed reading one of Mrs. Behn's novels; for he had been instructed by a friend that he would find no more effectual method of recommending himself to the ladies that the improving his understanding, and filling his mind with good literature." (Book X, ch. ii)

His comments about the literary taste of the period are even more interesting. Mrs Fitzpatrick's haphazard readings include such contradictory books as Mrs Manley's scandalous *New Atalantis* and Locke's *Essay Concerning Human Understanding*, Dryden's plays and Chillingworth's religious works (cf. Book XI, ch. vii). Partridge's literary erudition denotes the same random quality. He claims:

"I have some curious books in both languages; such as *Erasmi Colloquia*, *Ovid de Tristibus*, *Gradus ad Parnassum*; and in English I have several of the best books, though some of them are a little torn; but I have a great part of Stowe's *Chronicle*; the sixth volume of Pope's *Homer*, the third volumen of the *Spectator*; the second volume of Echard's *Roman History*, the *Craftsman*; *Robinson Crusoe*; *Thomas a Kempis*; and the volumes of Tom Brown's Works." (Book VIII, ch. v)

Since Fielding was a cultivated man, with an aristocratic bias, we



may guess here some ironical criticism of the snobbery of the new reading public, the parvenues to literature.

But his most satirical invectives are aimed at the rethorical grandiloquence that still survived in the works of some of his fellow writers. He humorously comments upon the critics' bigotry, blaming them for the enforcement of the unities (cf. Book V, ch. i); he also makes fun of the fad to write prologues, which, incidentally, he did not evade (cf. Book XVI, ch. i). He likewise ridicules the traditional invocations (cf. Book XIII, ch. i) and the bombastic introduction of the heroine (cf. Book IV, ch. ii).

The above quoted passages from *Pamela* and *Tom Jones* reflect the undergoing change in literary taste: morality, propriety, didacticism and sentimentality were becoming the predominant notes in the literature of the period, together with a growing tendency towards a simple, direct language and style.

More frivolous entertainments do not escape our three novelists' criticism. Both in Miss Goodwin's innocent questions and in Pamela's sermonizing answers, Richardson expresses his contempt of gambling, though he worries more about the decorum than about the ethical implications of the act:

"Will Ladies game, Madam? I have heard you say, that Lords, sharpers but just out of liveries, in gaming, are upon a foot in every thing, save that one has nothing to lose, and the other much, besides his reputation! And will ladies so disgrace their characters, and their sex, as to pursue this pernicious diversion in public?"

'Yes, my dear, they will too often, the more's the pity! And don't you remember, when we were at Bath, in what a hurry I once passed by some knots of genteel people, and you asked what those were doing? I told you, whisperingly, they were gaming...'" (II, p. 469).

Defoe and Fielding fully agree with Richardson in considering Bath as the eighteenth-century English Babylon (cf. the Bath episode in Moll's adventurous life and the wretched matrimony of Sophia's cousin in *Tom Jones*, (Book XI, ch. iv; also see Book IX, ch. vii).

But drinking was the national vice. Ale and gin were the favour-

its beverages, and ale, being a native product, was the most popular. Taverns, usually referred to as *alehouses*, are a recurrent setting both in *Moll Flanders* and in *Tom Jones*. We have already commented upon the universal condemnation of drinking as a wickedness of the lower classes, but the vice was by no means confined to the humbler members of society and Pamela considers it almost a characteristic feature of the nobility (cf. section .IV) Fielding thus comments upon this extended calamity: *It takes away the guard of reason . . . It heightens and inflames our passions . . .* (Book XIII, ch. ix). Defoe similarly states: *There is nothing so absurd, so surfeiting, so ridiculous, as a man heated by wine in his head* (p. 244).

Fielding also deals with one of the popular entertainments of his age: puppets. Through his ironical remarks on the extreme propriety of a puppet-show he ridicules his contemporaries' conventional morality:

"The puppet-show was performed with great regularity and decency. It was called the fine and serious part of the *Provoked Husbands*; and it was indeed a very grave and solemn entertainment, without any low wit, or humour, or jests; or to do it no more than justice, without anything which could provoke a laugh. The audience were all highly pleased. A grave matron told the master she would bring her two daughters the next night, as he did not show any stuff; and an attorney's clerk and an exciseman both declared, that the characters of Lord and Lady Townley were well preserved, and highly in nature. Partridge likewise concurred with this opinion" (Book XII, ch. v).

The audience's common consent as regards the necessity to convey *good and instructive lessons*, and to avoid *low stuff* and *idle trumpery*, only meekly opposed by Tom's regret for the disappearance of Merry Punch and his wife Joan, satirically evinces the mediocrity and dulness of bourgeois prudery.

As regards other entertainments, both Fielding and Richardson consider the fashionable masquerades as a dangerous sort of revelry, where moral and propriety are easily neglected (cf. *Pamela*, II, p. 261; also *Tom Jones*, Book XII, ch. 7). Fielding, little suspect-

ing the future popularity of boxing, playfully refers to it as *a truly British art*, and he quotes a funny advertisement of a boxing academy of his time (cf. Book XIII, ch. v).

## VII. POLITICS AND RELIGION IN THE EIGHTEENTH-CENTURY ENGLISH NOVEL

Politics and religion had been closely connected in the previous century, and religious grudges still survived in the minds of the people, though they were steadily wearing off. Richardson, through Pamela's description of Mr. H.'s fickleness in religious questions, lets us hear a resentful note:

"...his aunt and I endeavouring to give him a serious and religious turn, we had like to have turned him into a Roman Catholic. For he was much pleased with the shewy part of that religion, and the fine pictures, and decorations in the churches of Italy; and having got into company with a Dominican at Padua, a Franciscan at Milan, and a Jesuist at Paris, they lay so hard at him, in their turns, that we had like to have lost him to each assailant: so we were forced to let him take his own course; for, his aunt would have it, that he had no other defence from the attacks of persons to make him embrace a faulty religion, than to permit him to continue as he was; that is to say, to have none at all" (II, p. 428).

Moll's attitude towards Catholics is more generous:

"The first discovery I made here was, that the family were all Roman Catholics, and the cousin too, whom I called my friend; however, I must say that nobody in the world could behave better to me, and I had all the civility shown me that I could have had if I had been of their opinion" (p. 151).

The same tolerant spirit is reflected in her comment upon the *honest Quaker*, who proved a *faithful, generous, and steady friend* (p. 365).

Fielding could bring himself to tolerate Roman Catholics (cf. the landlady's remark about them in Book XII, ch. vii), but the

Quackers fully received his caustic criticism. Tom's encounter with the ironically labelled *honest* Quacker, is meant to expose the hypocrisy and selfishness of some members of that much abused sect. Even the virtuous compassion the Quacker feels towards the supposedly mad Tom, evaporates when he learns that Jones is but a destitute bastard. Though Fielding's criticism may be exaggerated and single sided, he has thrust deep into an essential feature of Calvinism, to which all Protestant sects were somehow indebted. Success in this world was the expression of God's goodwill towards his creatures, almost a proof of future salvation, so it is no wonder that Tom's unfortunate situation should deserve him the Quacker's pious indignation.

In their desire to reproduce the social milieu our novelists do not spare the priests of the Church of England. In the corrupted world of *Moll Flanders* priests do not escape Defoe's criticism. Moll tells us of the priest in the prison:

"...to observe the poor creature preaching confession and repentance to me in the morning, and find him drunk with brandy and spirits by noon, this had something in it so shocking, that I began to nauseate the man more than his work, and his work too by degrees, for the sake of the man; so that I desired him to trouble me no more" (p. 300).

The portrait is further blackened by the good priest's words: *He told me he did not come as ordinary from the place whose business it is to extort confessions from prisoners, for private ends, or for the further detecting of other offenders* (p. 310). This honest priest is presented as the antithesis of the ordinary of the prison. Moll tells us: *I am not able to repeat the excellent discourses of this extraordinary man; 'tis all that I am able to do, to say that he revived my heart, and brought me into such a condition that I never knew anything of in my life before* (p. 311). Moll thus implies, had she been brought up according to sincerely felt religious principles, she would have never fallen so low. But the pious effect is somewhat deflated by Moll's next humorous remark: *The good minister was sorely afflicted for me ... and left me not that evening so long as*

*the prison-keepers would suffer him to stay in the prison, unless he would be locked up with me all night, which he was not willing to be.* The saintlike figure recovers his human dimension.

Mr. Williams, Richardson's rural parson, is an instance of the conditions to which the low clergy were reduced: their situation entirely depended on their lords' favour (cf. II, p. 96). This dependence compelled them to connive at many things that little agreed with their principles. When the parish minister refuses to help Pamela, who has been kidnapped by Mr. B., Mr. Williams writes to her, reporting his superior's words:

"...when I represented the duties of our function, and the like... he coldly said, I was very good; but was a young man and knew little of the world. And though it was a thing to be lamented, yet when he and I should set about to reform mankind in this respect, we should have enough upon our hands; for he said it was too common and fashionable a case to be withstood by a private clergyman or two; and uttered some reflections upon the conduct of the present fathers of the church, in regard to the first personages of the realm as a justification of his coldness on this score" (I, p. 116).

Once Pamela marries Mr. B., her former contemptuous opinion of this minister is significantly modified:

"...when I came to know Mr. Peters, I had a high opinion of his worthiness, and as no one can be perfect in this life ... To be sure, a gentleman, one who knows, and practises so well his duty, in every other instance, and preaches it so efficaciously to others, must have been *one day* sensible, that it would not have mis-become his function and character to have afforded that protection to oppressed innocence, which was requested of him..." (II, p. 85).

I would not venture to suspect any irony hidden in Pamela's words, but rather ascribe them to Richardson's wish not to hurt the feelings of such an influential portion of society. This opinion is, I think, supported by Pamela's next assertion:

"...I have so much honour for the clergy of all degrees, that I never forget in my prayers one article, that God will make them

shining lights to the world; since so much depends on their ministry and examples, as well with respect to our public and private duties. Nor shall the faults of a few make impression upon me to the disadvantage of the order. . . ." (II, p. 86).

In *Tom Jones* parsons are shown sharing the comforts of the rural nobility and losing contact with the people. Parson Supple, as his name suggests, is good-natured but too weak to enforce his convictions upon the boisterous Squire. After the Squire's discovery of the love affair between Tom and Sophia, the following illuminating scene ensued:

"No sooner had the squire swallowed a large draught than he renewed the discourse on Jones, and declared a resolution of going the next morning early to acquaint Mr. Allworthy. His friend [Supple] would have dissuaded him from this, from the mere motive of good nature; but his dissuasion had no other effect than to produce a large volley of oaths and curses, which greatly shocked the pious ears of Supple; but he did not dare to remonstrate against a privilege which the squire claimed as a freeborn Englishman. To say truth, the parson submitted to please his palate at the squire's table, at the expense of suffering now and then this violence to his ears" (Book VI, ch. ix).

No political allusions are to be found in *Moll Flanders* or *Pamela*, but Fielding, through the Squire's rebukes to his sister, an amateur politician and the ancestress of the feminist movement, lets us know something about the politics of the time. Western accuses his sister of having made a Whig of her daughter, and fiercely states:

"...I am a true Englishman, and not of your Hanover breed, that have eat up the nation.' 'Thou art one of those wise men,' cries she, 'Whose nonsensical principles have undone the nation; by weakening the hands of our government at home, and by discouraging our friends and encouraging our enemies abroad'" (Book VII, ch. iii).

But the conflict between Whigs and Tories, as it is clear in the amusing verbal battle between the Squire and his sister, could never

lead to the bloody consequences of the political struggles in the previous century. The religious zeal that fostered party controversies had been placated and the concern for social and political stability became paramount. Moderation was the key note both in political and religious questions. Even Prince Charles's invasion is made little of by the light treatment Fielding gives it. Though the people of England did not wholly agree on political matters and some characters express Jacobite inclinations (cf. Partridge's opinions, Book VIII, ch. ix), the prevalent opinion is better voiced by Tom:

"... it has often struck me, as the most wonderful thing I ever read in history, that so soon after this convincing experience which brought our whole nation to join so unanimously in expelling King James, for the preservation of our religion and liberties, there should be a party among us mad enough to desire the placing his family again on the throne" (Book VIII, ch. xv).

#### VIII. BOURGEOIS MORALITY AND LITERATURE

The worldly interests of this age are counterbalanced by a deep concern in religious and ethical matters. The preceding period had abounded in religious controversies and the scientific and philosophical studies contributed to the shaping of a new conception of religion and morality. Reason was the human faculty that, as it is lavishly exemplified in the literature of the time, acquired the greatest prestige, and, though this supremacy of reason did not oppose religion, it certainly modified its trend. Religion had, up to then, largely rested upon revelation; now, prompted by the scientific and philosophical attainments of the age, it came to be supported by the evidences found in nature. Thus Archbishop Tillotson, an outstanding figure in the religious field, said: *All the duties of Christian religion which respect God, are no other but what natural light prompts men to, excepting the two sacraments...*<sup>18</sup>. Scientific and philosophical

<sup>18</sup> Quoted by Basil Willey in: *The Eighteenth Century Background*. London, Chatto & Windus, 1962, p. 11.

knowledge served to prove God's wisdom, through the harmony and perfection discovered in nature.

In accordance with the practical spirit of the age, religious speculation gravitated towards concrete, normative aspects, rather than to metaphysical ones. Moral reflections occupy no little place in the works of our novelists, and, though their ideas do not always coincide, they all fundamentally echo the bourgeois moral code. This code is in marked contrast with that of the aristocracy, and its literary expression frequently adopts the form of a more or less open attack against the expiring canons of the quality.

As Oliver Elton has very well pointed out, Defoe's moral standards, as expressed in *Moll Flanders*, have a rather platitudinous and commercial turn<sup>19</sup>. Prof. Plumb tells us that, in the most popular of eighteenth-century sermons, Archbishop Tillotson expressed the view that if a man applied to his moral life the same principles he used in business, he would be sure of a place in heaven<sup>20</sup>. This sort of practical morality is similarly exemplified in Moll's advices to women, concerning the ways to trap a wealthy husband (cf. p. 74). They constitute a fine piece of humour and irony that might well be a parody, had it not been written earlier, of Pamela's virtuous behaviour.

Moll is a businesswoman, both when she sins and when she grows virtuous. Her repentance lasts in so far as it pays well. All her actions are aimed at the gain of some profit; money is the ultimate goal of Moll's life and her conscience can be comfortably easy about the way she gets it. Defoe's avowed intention, as stated in the Preface, is to offer his readers *a work from every part of which something may be learned, and some just and religious inference is drawn, by which the reader will have something of instruction, if he pleases to make use of it* (p. x). But, we may add, this *instruction* can hardly be considered a moral improvement.

Moll lives in the underworld of thieves and swindlers but, though

<sup>19</sup> ELTON, OLIVER: *A. Survey of English Literature: 1730-1780*. London, Edward Arnold & Co., 1950. Vol. I, p. 163.

<sup>20</sup> PLUMB, I. H.: *op. cit.*, p. 44.



she manages to achieve success in that world, she feels she does not belong there. She is cautious and thrifty, she has the bourgeois yearning for economic security and for respectability. Quite significantly, she never questions the moral standards of society. In fact, the wording of her moralizing and repentant scenes agrees with the morals of the middle class. Thus she abhors drinking (cf. p. 244) and is always anxious to keep up appearances: . . . *you may see how necessary it is for all women who expect anything in the world, to preserve the character of their virtue, even when perhaps they may have sacrificed the thing itself* (p. 147).

Moll, as her Bath lover, frequently repents of her wickedness, but her contrition never lasts long and, of course, does not make her renounce to the ill-gotten profit. When, taking advantage of the panic caused by a fire, she runs away with the valuable things of the distressed family, she reflects:

"I say, I confess the inhumanity of this action moved me very much, and made me relent exceedingly, and tears stood in my eyes upon that subject; but with all my sense of its being cruel and inhuman, I could never find in my heart to make any restitution. The reflection wore off, and I began quickly to forget the circumstances that attended the taking them" (p. 222).

Moll's peace of mind in her pious life of comfort in the colonies, need not surprise us. She has achieved the economic security she was struggling for and she can then afford to be righteous.

But Moll's moral preaching sounds anything but sincere, and we grow rather suspicious of Defoe's moralizing intention. Perhaps he was shrewdly undermining the sham of Augustan propriety. Some incidental remarks, such as the observation about the vanity of her little victim's parents, whose desire to dress her luxuriously contrasts with the little care they took of her security, or the ironical reflections about the gentleman of Bath, who repented of his sinful life when he was seriously ill, may obey to a satirical intention. This view might be further supported by Moll's sly excuses for telling her readers about her new life, once she has repented from her past sins:

"...I reflect that many of those who may be pleased and diverted with the relation of the wild and wicked part of my story may not relish this, which is really the best part of my life, the most advantageous to myself, and the most instructive to others. Such, however, will, I hope, allow me the liberty to make my story complete. It would be a severe satire on such to say they do not relish the repentance as they do the crime..." (p. 313).

It is impossible to ascertain what amount of irony underlies the pretended moral design of the book; probably the irony we perceive does not arise from the author's conscious intention but is the result of the gulf that separates Augustan moral standards from our own.

The ethical strain is stronger in *Pamela*. The heroine's letters denote a somewhat shabby moral code, which nevertheless answered to the Puritan zeal for orthodox social morality. This explains the success of *Pamela* and the opinion of the reading public that, as Pope stated it, believed it would do more good than a great many sermons.

Ian Watt has observed that *the eighteenth century witnessed ... a redefinition of virtue in primarily sexual terms*<sup>21</sup>. Richardson, excusing himself for some shocking scenes in his work, made one of Pamela's correspondents tell her: *It was necessary ... that we should know that he [Mr. B.] had tried every stratagem to subdue you to his purpose ... which you so nobly resisted, as to convince us all, that you have deserved the good fortune you have met with...* (II, p. 27).

Pamela's virtue seems to have lain almost exclusively in her efforts to preserve, with some small allowances, her maidenhood. This virtue had to be thoroughly tested in order to be rewarded not only with heavenly approval but also with earthly bliss, and we wonder what was more alluring to the public: the testing or the rewarding. This rather coarse and materialistic conception of virtue inclines us to agree with Mrs. Barbault's dictum upon Pamela: *Pamela is the conscious possessor of a treasure which she wisely resolved*

---

<sup>21</sup> WATT, IAN: op. cit., p. 157.

*not to part with but for its just price*<sup>22</sup>. For all her prudery, she is not so wholly different from mercantilistic Moll.

Pamela's sense of propriety often verges on the ludicrous, as when her master offers her a pair of stockings and she says: *... I was inwardly ashamed to take the stockings, for Mrs. Jervis was not there: if she had, it would have been nothing* (I, p. 8). But, though it may appear funny to us, as Pamela's parents feared and contemporary readers anticipated, the scene proved to be quite ominous, and, according to their principles, a sure sign of Mr. B.'s debauchery.

The clash between middle-class morality and the ethical code of the aristocracy is the core of *Pamela*, and it is manifoldly expressed in the different opportunities in which Pamela's virtue is opposed to the frailty of the quality that surrounds her. The most obvious instances are, of course, her controversies and skirmishes with Mr. B., but Richardson also makes use of other characters to drive his point home. Thus when Pamela, submitting to Lady Daver's pressing questions, shily admits she is pregnant, the Countess of C. comments: *... you are a happy man, Mr. B., that your lady's bashfulness is the principal mark by which we can judge she is not of quality* (II, p. 92). If we compare this passage with Pamela's remark at the beginning of the novel: *... they are ladies — and ladies may say anything* (I, p. 40), it becomes evident that Richardson wanted to rebuke the shameless outspokenness of the nobility, as opposed to bourgeois seemliness. The same snubbing of aristocratic speech is expressed in Pamela's disapproval of witty conversation, that *dear polite double entendre* (II, p. 72; also see II, p. 62). But Pamela's most cutting remarks about the morals of the quality are uttered on the occasion of a dinner Mr. B. offers to some friends (cf. II, p. 122). She then derides the sham of stylish marriages, the snobbishness of fashionable fops and the haughtiness of highborn ladies. However, Richardson's worst debauchees, the ones he depicts more scathingly, do not belong to the upper classes: he portrays Mrs. Jewkes and Collbrand, Pamela's watchdogs, under such pitiless lights, that they

---

<sup>22</sup> Quoted by Oliver Elton: *op. cit.*, vol. I, p. 167.

seem to have come out from one of Hogarth's series. This, I think, reveals something of Richardson's character: he voices the bourgeois's grudge against the nobility but he is not free from a snobbish yearning for their social and cultural superiority.

Though Fielding's condemnation of social flaws sometimes coincides with Richardson's, his conception of morality is quite different. As Basil Willey has observed, the eighteenth century witnessed the ebb of the *tragic sense of life*<sup>23</sup>. The idea of God as a terrible judge, and of life as a punishment for the original sin and a transition to eternal life, gave way to a more optimistic view of life, and of a God whose wisdom and benevolence were expressed in the beauty and perfection of Nature. This notion that Nature was the work of God and it was thus inherently good and wise, led to the conception of a Natural Law governing both the universe and man's life.

Locke, in his *Essay Concerning Human Understanding*, stated that reason was *natural Revelation, whereby the Father of Light and fountain of all knowledge, communicates to mankind that portion of truth which he has laid within the reach of their natural faculties*<sup>24</sup>. Morality resulted from following the dictates of reason and came to be identified with natural and divine law: Shaftesbury supported the theory of an innate "moral sense" in man's nature. His work, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, was widely read in the first half of the century, and the influence of his moral doctrine is easily recognizable in Fielding's works.

Fielding opposes goodness and evil in the characters of Tom and Blifil. Tom, though he frequently acts rashly and commits many blunders, is inherently good; Blifil, apparently good, condenses all evil in his character and does not possess a single redeeming feature.

Fielding tells us of Tom's attitude towards Molly: *His own heart would not suffer him to destroy a human creature who, he thought, loved him. and had to that love sacrificed her innocence* (Book V, ch. iii). We very well know that the only *sacrificed innocence* was

---

<sup>23</sup> WILLEY, B.: op. cit., p. 17.

<sup>24</sup> Quoted by Basil Willey, op. cit., p. 15.

Tom's, but the passage serves to illustrate the hero's innate generosity and kindness.

Intentions are even more important than actions, Fielding seems to state, challenging the sham of a morality based on outward appearances rather than on intrinsic virtue. He ironically comments upon the ordinary conception of ladies' respectability:

"Our travellers had happened to take up their residence at a house of exceeding good repute, wither Irish ladies of strict virtue, and many northern lasses of the same predicament, were accustomed to resort in their way to Bath. The landlady therefore would by no means have admitted any conversation of of a disreputable kind to pass under her roof. Indeed, so foul and contagious are all such proceedings, that they contaminate the very innocent scenes when they are committed, and give the name of a bad house, or of a house of ill repute, to all those where they are suffered to be carried on.

Not that I would intimate that such strict chastity as was preserved in the temple of Vesta can possibly be maintained at a public inn. My good londlady did not hope for such a blessing, nor would any of the ladies I have spoken of, or indeed any others of the most rigid note, have expected or insisted on any such thing. But to exclude all vulgar concubinage, and to drive all whores in rags from within the walls, is within the power of every one. This my landlady very strictly adhered to, and this her virtuous guests, who did not travel in rags, would very reasonably have expected of her" (Book IX, ch. iii).

If decorum was preserved and clothes were fine, the bourgeois moral cannons were not so rigid, Fielding suggests.

Fielding, as Richardson, has a moral purpose, but, though decided to expose the humbug of the conventions of his time, he is always genial and optimistic. He possesses the cheerfulness Addison recommended, which makes man watch the world as *a kind of Theatre filled with Objects that either raise in us Pleasure, Amusement or Admiration*<sup>25</sup>. He loves his fictional creatures, and even when he ridicules them, he does it with a sort of affectionate, playful humour. If Blifil is deprived from his sympathy, it is because he is not really

---

<sup>25</sup> Quoted by Basil Willey in op. cit., p. 49.

a human being but the embodiment of the very hypocrisy Fielding is denouncing.

Tom's speech to Nightingale advising him to marry the girl he has seduced, is the most striking contrast to Pamela's attitude:

"...when you promised to marry her, she became your wife; and she hath sinned more against prudence than virtue. And what is this world which you would be ashamed to face, but the vile, the foolish, the profligate? Forgive if I say such a shame must proceed from false modesty, which always attends false honour as its shadow" (Book XIV, ch. vii).

Fielding thus condemns hypocrisy and false moral standards and attacks the smug propriety Richardson stood for.

Irony is Fielding's favourite weapon to expose the flaws of society. In fact, the whole book is a masterly sustained display of ingenious irony. He uses Tom to this effect, because, though the hero does not actually denounce his contemporaries' foibles, he causes them to unmask themselves by the contrast with his own natural goodness.

In accordance with Shaftesbury's principles, to be natural leads to be moral, but natural instincts have to be governed by reason. This is what Tom must learn and Fielding states it early in the novel:

"...we shall, if rightly understood, afford a very useful lesson to those well-disposed youth who shall hereafter be our readers; for they may here find, that goodness of heart, and openness of temper, though these may give them great comfort within, and administer to an honest pride in their own minds, will by no means, alas! do their business in the world. Prudence and circumspection, are necessary even to the best of men. They are indeed, as it were, a guard to Virtue, without which she can never be safe" (Book III, ch. vii).

Fielding then coincides with his two fellow novelists in having a didactic purpose, but his view of education and morality is quite different.

Pamela's lengthy and pedantic discussions of Locke's *Treatise on Education*, points out the vogue that work had gained at the time, and is at the same time a manifestation of Richardson's narrow-

mindness and of his desire to please his public. The platitude of some of Pamela's objections to Locke's theories is quite irritating (cf. II, p. 372-412).

Fielding conveys his lesson much more cleverly and humorously. Two finely drawn characters, Thwackum and Square, serve his purpose of exposing the faults of two current and opposed conceptions of virtue and education:

"Square held human nature to be the perfection of all virtue, and that vice was a deviation from our nature, in the same manner as deformity of body is. Thwackum, on the contrary, maintained that the human mind, since the fall, was nothing but a sink of iniquity, till purified and redeemed by grace. In one point they only agreed, which was, in all their discourses on morality never to mention the word goodness. The favourite phrase of the former, was the natural beauty of virtue; that of the latter, was the divine power of grace. The former measured all actions by the unalterable rule of right, and the eternal fitness of things; the latter decided all matters by authority; but in doing this, he always used the scriptures and their commentators..." (Book III, ch. iii).

These two gentlemen whom Fielding significantly calls Square the Philosopher and Thwackum the Divine, agree in something else: the rod is the most effective way to enforce their teachings on too rebellious pupils. All throughout the novel the opposition between them shows the absurdity of a blind adherence to prejudices and theoretical principles.

The practical application of the current ideas about education is also illustrated in the works we are now considering. Our three novelists give us hints about the eighteenth-century educational system in England. The lower classes were quite neglected in this respect, as it is revealed by the spelling in the letter Pamela receives, denouncing Mr. B.'s affair with the Countess (cf. II, p. 301; also see *Tom Jones*, Book XV, ch. xi).

The middle class and the nobility had tutors to instruct their children at home. The results were quite uneven, judging by the contrast between Tom's knowledge of the classics and Mr. H.'s spelling (cf. *Pamela*, II, p. 203). Public schools, according to Mr.

Allworthy's opinion, were not satisfactory (cf. *Tom Jones*, Book III, ch. vi). Universities seemed to have had a reputation as centers not only of learning but also of loose morals (ch. the Man of the Hill story in *Tom Jones*, Book VIII, ch. xi).

As regards women, ladies still received the traditional and restricted instruction at home: reading, writing, music, dancing and a little French (cf. *Moll Flanders*, p. 14). But they were gradually advancing on their way to a broader learning, as it is shown by Mrs. Western's literary and political erudition, which Fielding so sneeringly comments upon, and also by Pamela's knowledge of the literature of her time. Since both Fielding and Richardson were so careful to keep the events in their novels within the boundaries of reality, it is evident that such display of feminine cultural attainments, must have been considered quite plausible by contemporary readers. But, of course, this benefit did not reach the women of the humbler classes, who were as uncultivated as their male equals. Nevertheless, the lower strata of society were slowly progressing in this respect, through the action of charity schools (cf. *Tom Jones*, Book XII, ch. v).

#### IX. CONCLUSIONS

For all the social flaws our three novelists point out in their works, their attitude is far from being pessimistic. Their novels are pervaded with a feeling of self-confidence and this was the prevailing mood in eighteenth-century England.

De Saussure, a French traveler who visited England in 1727, wrote: *I do not think there is a people more prejudiced in its own favour than the British people, and they allow this to appear in their talk and manners. They look on foreigners in general with contempt, and think nothing is as well done elsewhere as in their country*<sup>26</sup>. The three works we are dealing with justify this observation. Richardson voices this feeling of national pride very explicitly. Pamela, traveling in Europe, writes to a friend: *... I shall bring you an heart as entirely English as ever, for all that!* (II, p. 427).

---

<sup>26</sup> Quoted by J. H. Plumb, op. cit., p. 33.



This feeling of national pride often takes the guise of a more or less open attack to the French, who had influenced English culture so much in the preceding period. Thus, the Man of the Hill tells Tom Jones:

“But of all the people I ever saw, heaven defend me from the French! With their damned prate and civilities and doing the honour of their nation to strangers (as they are pleased to call it), but indeed setting forth their own vanity; they are so troublesome, that I had infinitely rather pass my life with the Hotentots than set my foot in Paris again. They are a nasty people, but their nastiness is mostly without; whereas in France, and some other nations that I won't name, it is all within, and makes them stink much more to my reason than that of Hotentots does to my nose” (Book VIII, ch. xv).

The quoted passages in this work, which are by no means unique in these novels, are the expression of the recognition of a coherent national culture, and they illustrate the English people's consciousness of their growing importance in the concourse of nations.

Though the possibilities have by no means being exhausted, I must, for the time being, abandon the search for the evidences in these novels which, in some way or other reflect the social milieu in which their authors lived. Each of our novelists has contributed in his own peculiar way to round up an image of eighteenth-century England.

Defoe's *Moll Flanders* has shown us the seamy side of city life. The author has minutely presented the heroine's struggle to escape from the hopeless living conditions of the lower urban classes. Moll's world is mainly the world of bankrupts, thieves and prostitutes, but Moll herself is more than a mere *gaol bird*. Her character embodies all the talents and shortcomings of the rising merchant class. She is resourceful and ruggedly individualistic and she is also unscrupulous and greedy. As Dorothy Van Ghent has observed, her personality is nothing but the result of life in an acquisitive world<sup>27</sup>. Moll is a thief but a thief to her is *a creature that watches the advantages of*

---

<sup>27</sup> VAN GHENT, DOROTHY: op. cit., p. 42.

*other people's mistakes* (p. 90), which is an excuse not very different from the one that might be employed by a successful businessman.

Moll's ethical values are those of the society that surrounded her. She breaks social conventions but, though it seems contradictory to our modern moral conscience, she always expresses deference towards them, and her one earnest desire is to achieve respectability. She tells us:

"I knew what I aimed at and what I wanted, but knew nothing how to pursue the end by direct means. I wanted to be placed in a settled state of living, and had I happened to meet with a sober, good husband, I would have been as faithful and true a wife to him as virtue itself could have formed" (p. 135).

Moll's observations about her world are realistic and candid, and they usually express her general acquiescence to that world. It is true that humorous and ironical comments on contemporary manners are not absent from this work, but, as I have already said, the ironical contradiction between what is said and what we believe is implied, often arises from the contrast with our own set of values. For Moll, and also for most of her contemporaries, there is no moral contradiction in her too timely repentance, once she is rich, and in hers and her husband's decision, when they are old, to spend *the remainder of . . . (their) years in sincere penitence for the wicked lives . . . (they) have lived* (p. 368).

*Pamela* does not offer us a fundamentally different picture: only the angle has varied. Richardson deals with the middle class and the lesser gentry, the environments he was best acquainted with. He gives us a faithful portrayal of domestic life and social manners in those circles where Pamela moves. The heroine's characterization is also interesting to us, since, thanks to Richardson's experience as a writer of love letters, it gives us an insight into the mind of a representative maiden of the period.

*Pamela* can be considered, according to Richardson's ethical intention and to the conventions of his time, as an extended moral exemplum. In fact, *Pamela* marks the triumph of bourgeois ethics

over aristocratic moral standards. The transition from one outlook to the other is illustrated by Mr. B.'s conversion.

For all its dull didacticism, *Pamela* is, of the three works we are now considering, the richest picture of contemporary manners. Richardson's fastidious minuteness in the description of every day matters is very revealing to us as regards homely life, and Pamela's thoughts and feelings express the social norms of her time.

Fielding's view of life in eighteenth-century England is presented on a much larger canvas. His culture and better understanding of human nature allowed him to offer us a wider panorama than his two fellow novelists. Free from Richardson's conventionalism and from Defoe's restricted point of view, he does not hesitate to people his novel with characters from all the social strata. But, though broader, his picture of society is less naive and more intellectual. His deeper knowledge of humanity and his superior intellect raise him above his contemporaries.

He belongs to the group of privileged writers whose works defeat time. He is then nearer to us than either Richardson or Defoe, but, for this very reason, his work is, in some aspects, less representative of the spirit of his time. We need to be aware of Richardson's smug conventionalism and Defoe's mercantilistic conception of life to understand their age fully.

This view of eighteenth-century England through the significant works of three contemporary novelists is by no means complete, but I think the essential features have been delineated, and we can appreciate the changes that were going on at the period, which would eventually lead to social canons still persistent in our times. We have also seen how the novel is, from its very birth, connected with the problem of the individual and society. This basic characteristic of the novel has withstood all the changes that affected the evolution of the genre and is, undoubtedly, a reason for its enduring popularity. Our three novelists acknowledged the close relationship between the novel and social manners and this has made their works everlasting sources of pleasure and enlightenment.

## NOTAS

## MARCEL AYMÉ (1902 - 1968) O EL HUMORISMO EN SERIO

ADOLFO RUIZ DÍAZ

Novelista, cuentista, comediógrafo, Marcel Aymé combina con maestría los ácidos del humorismo y la construcción rigurosa. Mantiene el acierto en el detalle inesperado sin perjudicar la organización clara del conjunto. La alianza de tales virtudes no es frecuente. El humorismo es una virtud puntual, efímera. Como la mariposa lírica brota de un instante feliz y es inútil perseguirlo por otros medios que los dictados por la gracia. Sometido a reglas, el humorismo se empobrece en mecánicas rutinarias que se anulan a sí mismas tan pronto como se advierten sus artificios. Esta condición imprevisible y fragmentaria suele desvirtuar la forma novelesca reduciéndola a una acumulación, sarta o mosaico de situaciones divertidas o de meras cabriolas verbales. Los personajes y la trama, puestos en función de la sonrisa, no alcanzan el vigor narrativo indispensable para mantener en pie la arquitectura de la obra.

Marcel Aymé está a salvo de estas fragilidades. No busca el humorismo como un fin, sino que lo despliega en la riqueza de los ambientes, en la perspicaz fantasía con que nos revela los cuerpos y las almas. Su asidero o punto de partida es la realidad cotidiana. Hasta podría aplicársele el rótulo —¡tan vago!— de realista. Pero su visión rehuye toda trivialidad fotográfica. Hay un mundo de Marcel Aymé, como hay un mundo de Dickens, como hay un mundo de Balzac. Es un mundo complejo que goza de una autonomía estética sin fallas ni arrepentimientos. Lo componen obras de persuasiva realidad y no documentos informativos acerca de una clase social o de una época.

Pero la versión humana que transmiten estas obras descifra admirable y ágilmente lo que de alguna manera nos pasa hoy a todos. Marcel Aymé logra que lo incidental se robustezca en universalidad precisa y sus aparentes costumbrismos son solamente un camino concreto para mostrarnos que la vida es una aventura seria que suele provocar la risa.

El humor de Marcel Aymé, inseparable de la experiencia que elabora, jamás deforma los personajes y las cosas para obtener un efecto. Prefiere que el conjunto narrativo manifieste, sin interpolaciones ni regateos, sus posibilidades sonrientes. La observación, aguda, no desdeña a ratos el trazo grueso de la caricatura y toca los bordes de la farsa. Un sentimiento justo del matiz y la materia preserva de excesos estas efusiones. Ocurre con Marcel Aymé lo que con Daumier. Ambos cultivan la visión burlona y deliberadamente anecdótica. Aceptan la ridiculez humana, no profieren denuncias engoladas ni redactan moralizaciones. Pero no hay que desvirtuar al pintor ni al escritor reduciéndolos a sus obvias apariencias. Un dominio infalible de la calidad sitúa la estampa más pasajera de Daumier en la tradición más noble. Lo mismo Marcel Aymé. La inteligencia de un oficio equilibrado mantiene la dignidad intacta.

La página inicial de *Uranus* ofrece una muestra insoslayable de este humorismo narrativo. M. Archambaud es un buen burgués que, a pesar suyo, aunque con delectación secreta, encubre cuanto mira con las interpretaciones más peligrosas. Cree en el ejercicio austero de los razonamientos, pero los azares del corazón rigen con inexplicable frecuencia sus complicadas decisiones. Su profesión de ingeniero contribuye a agravar estos equívocos. Además, los años de la ocupación alemana y las represalias subsiguientes han sido sobremañera duros para su espíritu educado en la imparcialidad de las cifras, el humanitarismo republicano y la solidez de los buenos principios morales. Ha visto demasiadas suciedades y, aunque incapaz de poner en obra sus doctrinas, se siente inclinado a preconizar un cinismo provechoso.

“Marie-Anne jouait au piano une chanson d’Edith Piaf. Archambaud écoutait avec attention émue, croyant y reconnaître un morceau

de Chopin. Los músicos que tienen un gran genio, se dijo, nos harían creer fácilmente a la existencia del alma y a la de Dios. Él experimentó un sentimiento de viva simpatía por las vocaciones artísticas, en particular por la de su hija Marie-Anne que deseaba ir a París a hacer teatro. ¿Por qué no le habría salido? Ella tenía un bonito rostro rubio y, bien que hubiese fracasado cuatro veces en su baccalauréat, de inteligencia y de gusto. Además, ella tocaba ese trozo de Chopin con una sensibilidad que era seguramente una indicación de un temperamento dramático.

—¿Cómo llamas a esa cosa?

—*El hotel amueblado*. Es una canción de Edith Piaf

Archambaud no se picaba de músico. Sin embargo, él tuvo una decepción y dudó de la calidad del placer que él venía a experimentar escuchando a Marie-Anne. Lo increíble no podía él pasar de un estado civil? No, decidió él brutalmente. No más lo increíble que el resto. Lo que cuenta, ahora, no es lo que se siente, lo que se piensa o lo que se ama, sino con qué referencias y con qué. Pasando a consideraciones confusas de la época, el estado de los espíritus y el suyo en particular, él se sintió convertirse triste y de mal humor. Marie-Anne se había puesto a tocar otra canción”<sup>1</sup>.

El mundo de Balzac está presidido, aun en sus capas más sórdidas, por la respetabilidad de los usos, por los prestigios de la sangre y del dinero. Las infracciones que se cometen contra las jerarquías no impugnan sus valores. Es el mundo de una burguesía fría pero sólida. Lleno de faltas y hasta de canalladas, más hipócrita que virtuoso, manejado en su normalidad por motivos impuros y egoístas, el mundo de Balzac sigue creyendo en las mayúsculas. Las justificaciones explícitas que lo apuntalan se fundan en el honor, la laboriosidad honrada, la familia, la patria, el sacrificio. Es un mundo, en resumen, que desconoce la negación sistemática de la pureza. Cultiva el énfasis y actúa para la eternidad. Los personajes calcan sus ademanes en las ampulósidades del teatro y sus palabras modulan fervores épicos. Balzac, hombre esencialmente sano, no renuncia a un último optimismo y a una fuerte vocación ejemplarizante.

<sup>1</sup> Los textos citados son los de “Le livre de Poche”. *Le Chemin des écoliers*, París, 1966 y *Uranus*, 1967. Las ediciones originales de Gallimard aparecieron en 1946 y 1948 respectivamente.

El mundo de Marcel Aymé es la ruina de estas convicciones. Ya no cree en los principios y resulta grotesco apelar a ellos cuando los tiempos los han pulverizado con reiteración rencorosa. Los personajes de Marcel Aymé son zarandeados por la crueldad burlona de las circunstancias. En especial en las novelas de guerra y postguerra, pero no sólo en ellas, los personajes flotan en la bruma cotidiana, sin norte definido y sin un suelo en qué apoyarse. Pero los únicos hábitos disponibles para estos sobrevivientes son herencia del mundo de Balzac. Están tejidos de seguridades burguesas, afincados en las virtudes del buen ciudadano y en las leyes del progreso de los pueblos. Esta incongruencia entre las convicciones moribundas y la realidad que las pulveriza es el origen de la comicidad de tantas de sus actitudes y de la casi ceguera o sonambulismo para una comprensión cabal de lo que pasa y les pasa. Sobre todo, como en el caso de M. Archambaud, cuando se proponen ser prácticos y clarividentes.

Resumiré un pasaje de *Le chemin des écoliers*. M. Michaud es un honesto padre de familia en graves apreturas económicas. Tiene, con un socio, Lolivier, una oficina de administración de propiedades. Los tiempos de la ocupación son malos para quienes persisten en negocios normales. Las convicciones de M. Michaud son puestas a prueba cada desayuno y, a pesar de su índole idealista, el porvenir no le ofrece mayores consuelos. Sus tres hijos —Pierret, Frédéric y Antoine— se han adaptado con soltura a la situación. En especial Antoine que, sin interrumpir su bachillerato, opera hábilmente en el mercado negro. Su maestro en este tráfico es su compañero Pierre Tiercelin, hijo del propietario de un turbio restaurante de lujo que oculta y favorece otras combinaciones más proficuas. Criado en ambientes sucios, Pierre es una suerte de estoico. Acepta la existencia del vicio como una normalidad inapelable, pero no cede a ella. Ha trazado con precisión su vida y lo preocupa el destino de Antoine, a quien atribuye un alma intelectual, delicada.

M. Michaud llega al restaurante con ánimo inquisitivo y poco conciliador. Sospecha cosas poco claras en la conducta de Antoine. Pero sucumbe a las tentaciones. Bastan unas copas, un auditorio al parecer atento a sus discursos y una cabeza cariñosa y perfumada que se le apoya en el hombro. M. Michaud olvida su papel de padre



y sale, con paso algo inseguro, acompañado de la muchacha mercenaria, a quien, con comprensiva indulgencia, juzga sinceramente enamorada. Con sencillez, el padre receloso acaba en adúltero poetizante. El cuarentón M. Michaud se revela mucho más inexperto y vulnerable que el hijo adolescente. La vida, enseña de soslayo Marcel Aymé, no enseña absolutamente nada. Estamos a merced de acontecimientos misteriosos y no vale la pena incurrir en la soberbia de querer gobernarlos.

El final de la aventura es previsible e inquietante. Con una gruesa suma ganada por Antoine en el mercado negro, M. Michaud sana sus finanzas y conquista la prosperidad. La dignidad burguesa reina sin nubes en su hogar y en el de su socio. Serán, en adelante, gente respetable. Lo que importan son los presentes y las cosas no están como para cavilar en los incómodos orígenes de la dicha. Es preferible, mientras se pueda, atribuir la buena racha a una justicia que premia a los buenos. En una nota concisa, Marcel Aymé resume los hechos.

“Michaud et Lolivier sont actuellement à la tête d’une quinzaine de millions chacun. Leurs femmes ont des diamants, des étuis à cigarettes en or, des robes de la rue de la Paix et se voient très souvent, ce qui leur arrivait jadis une fois par an. Les deux associés sont moins généreux avec leurs maitresses. Michaud, qui s’est mis tard à la bonne chère, a vingt de tension et son foie le tourmente. Il a l’illusion d’être encore l’ami des classes laborieuses et d’aspirer à l’avènement de la justice sociale. ‘Je suis un scaphandrier de la fortune, dit-il. Elle ne m’atteint pas.’ Mais l’aversion qu’il a toujours eue pour le communisme ne s’inspire plus des mêmes raisons qu’autrefois. Lolivier se moque de lui. ‘Il t’arrive une aventure insignifiante. Tu étais un bourgeois de gauche et tu es devenu un bourgeois de droite’” (p. 254).

Preciso en la burla, hondo en la sonrisa, Marcel Aymé es demasiado lúcido para ser anárquico o, sencillamente, cínico. Hay, por lo pronto, en su obra una manifiesta ternura por todos los seres. Existir es ya un dolor bastante grande para que lo agravemos con pomposas actitudes inculpatorias. Marcel Aymé no se cree con derechos a tareas de juzgado. No cree que, en última instancia, ningún

hombre los tenga para decidir la honradez o la maldad definitivas de los semejantes. La justicia humana no escapa a las fragilidades de los demás órdenes establecidos. Baste recordar su sátira teatral *La tête des autres*.

Somos pobres seres caídos. Irremediables pobres tipos. Pero hay en el mundo una presencia que nos conforta y rescata. Más allá de las irónicas trampas del destino, está la Gracia. Sólo en ella y por ella caben las esperanzas. Aunque sus efectos desmienten nuestras ideas y convicciones, la alta generosidad trasciende y supera lo que merecemos según estrechas medidas humanas. Cabría insinuar una afinidad histórica entre Marcel Aymé y Camus, por un lado, y también, por otro con Graham Green. El lector puede desarrollar sin mayor fatiga otras aproximaciones: Sartre, Mauriac, Marceau.

Marcel Aymé, como Camus, nos muestra un mundo en sí mismo carente de justificación o sentido. El absurdo preside cada acto y nada más inútil que querer prever cada decisión y sus consecuencias. La única salida está en la opción, pero ésta, en cuanto tal, carece de apoyos evidentes o demostrables. Marcel Aymé, de acuerdo inicialmente con este planteo, rechaza, no obstante, su absolutismo. Encarado en hermética perspectiva humana, el mundo es, no quepa duda, absurdo. Pero hay un fondo en nosotros que se opone a esta abolición de la esperanza, a la proscripción de toda sabiduría. Se trata, por cierto, de una cuestión de fe y no del resultado de un análisis. A Marcel Aymé no se le ocurre proclamar con calor edificante que hay una certeza capaz de corregir las fragilidades versátiles de la condición humana. Opina, sin embargo, que la afirmación negativa tampoco llena las exigencias de una verificación completa. La esperanza que permanece encendida en nosotros por el solo hecho de estar viviendo es un indicio no desdeñable. La esperanza merece que le tomemos como tal y comunica un sentido no expresable a sucesos que en sí mismos no parecen tenerlo. Menos impresionante, menos coherente o compacta que la de Camus, la versión de Marcel Aymé se me ocurre más penetrante o, si se prefiere, secretamente más rica.

Menos nítido es el cotejo con Graham Green. La presión del mal, por lo pronto, es en el novelista inglés más corpórea, más autoritaria.

Pero, a su vez, la gravitación de la Gracia toma una fisonomía más terrena, incomparablemente más accesible. La Gracia en Graham Green tiende a revelarse en la intención de un lenguaje simbólico descifrable. A Graham Green lo preocupan capitalmente los sentidos del pecado y trata de rescatar el valor salvador o positivo de la carne. La cavilosa atención al sexo está ausente de la obra de Marcel Aymé. El sexo le merece una indulgencia divertida, una sencilla mirada a cosas al fin y al cabo naturales. Tomarlo demasiado a lo trágico le parece, hechas las cuentas, una hipocresía pedante. Prefiere la franqueza campesina y aun la indiferencia comercial de los ambientes bajos a los presuntos pudores de la burguesía. Marcel Aymé, en suma, se niega a predicar en la materia. Graham Green, en cambio, asume una misión predicadora y, quizá no del todo tranquilo, introduce artificios alegóricos en sus novelas. El mundo de Graham Green está oprimido por la angustia legal. Hay un código, por oscuro que sea, al cual hay que ajustarse. ¿Mentalidad anglosajona? ¿Sedimentos protestantes? Es posible. Marcel Aymé, aparentemente más festivo, considera una frivolidad postular esta suerte de solemnidades. El desamparo de sus personajes resulta, en consecuencia, más desgarrador, más incondicionado. Pero ello les confiere una solidez de carne y hueso que suele fallar en Graham Green, demasiado dado a inventar tramas capaces de *demostrar* la necesidad de la Gracia en la existencia humana.

## ITINERARIO LÍRICO DE QUASIMODO

MARÍA ELENA CHIAPASCO

La poesía de Salvatore Quasimodo, dirigida en un primer momento a rescatar la palabra pura, sin escorias, y a fijarla en un mito luminoso y lejano —el mito de su Sicilia— en *Ed è subito sera*, pierde luego su estatismo, abandona el verso descarnado y se convierte en el sufrido monólogo de *Giorno dopo giorno*, provocado por la desoladora experiencia de la guerra, para desembocar por fin en el diálogo con los demás hombres: *La terra impareggiabile*. Hay perfecta coincidencia de los tiempos de su vivir con los tiempos y modos de su canto: canto del poeta a su tierra, del poeta a sí mismo, del poeta y del hombre al otro hombre y a toda la tierra.

En su primera fase, la del hermetismo, Quasimodo diseña los paisajes sicilianos como una naturaleza mítica, símbolo de sentimientos absolutos y aislados. Podrían compararse estos paisajes a ciertos cuadros de Campigli, a ciertas playas de De Chirico. Ese mundo lejano de la Sicilia mítica y griega coincidía con la poesía, era poético y estilizado a través del culto y de la poética de la palabra, era inmóvil y a la vez símbolo de inmovilidad, sin sombras, sin tiempo. En esto residía su fuerza y su sugestión. El poeta no buscaba ahondar la palabra en su significado humano, sino más bien aligerarla, darle la inconsistencia aérea del mito. Era una palabra sin desarrollo, cerrada en sí misma. Así la sentimos en el poema *Alla mia terra* donde el poeta alude a

*donne che la tristezza  
chiuse in abbandono*

*e mai le tocca il tempo,  
che me discorre e imbiglia*<sup>1</sup>.

Característica de su itinerario lírico es que cada nueva experiencia poética se basa en la anterior, la aclara y la supera. En cada grupo de poemas es posible captar el momento de crisis (entendida esta palabra en su sentido dinámico de evolución), el punto de referencia que anticipa, tanto en lo técnico como en lo espiritual, la etapa sucesiva. En este sentido Quasimodo podría decir de sí mismo como Juan Ramón Jiménez: *Mi poesía es siempre continuación de mi poesía*.

Un luminoso ejemplo es su poema *Parola* cuyo título es la definición, casi el símbolo, no sólo del primer momento de su poesía, sino de toda la poesía italiana y europea de la época. Sin embargo en ese poema que exalta la palabra, que la acaricia y busca poseerla en su secreta belleza, como a una mujer, el poeta expresa ya la desilusión de esa experiencia que se agota en sí misma. Los dos últimos versos desmienten la exaltación primera y son como el anuncio de una nueva condición de canto:

*Ti so. In te tutta smarrita  
alza bellezza i seni,  
s'incava ai lombi e in soave moto  
s'allarga per il pube timoroso,  
e ridiscende in armonia di forme  
ai piedi belli con dieci conchiglie.*

*Ma se ti prendo, ecco:  
parola tu pure mi sei e tristezza*<sup>2</sup>.

Esa palabra final, *tristezza*, abre una nueva etapa: la plena posesión de la palabra, aun lograda en toda su pureza, no es todo, no puede serlo todo para el poeta.

Entre el primero y el segundo tiempo de la poesía de Quasi-

<sup>1</sup> SALVATORE QUASIMODO, "Alla mia terra". En *Oboe sommerso*. Obra completa. Buenos Aires, Sur, 1959. p. 84.

<sup>2</sup> "Parola". En *Oboe sommerso*. p. 93.

modo, entre hermetismo y antihermetismo, entre la poética de la palabra y la de los nuevos contenidos, está la trágica experiencia de la guerra. El ritmo de esta poesía nace de la relación entre el antiguo mundo perfecto de la inmóvil Sicilia y la amarga realidad del presente. En este sentido su poema *Gennaio 1944*<sup>3</sup> tiene casi el valor de una poética: en la noche profunda, noche de guerra, el poeta busca en los versos de un clásico, *nei dolci versi di un antico*, una señal y una ayuda.

Su libro *Giorno dopo giorno* es el testimonio de la angustia vivida día tras día, del dolor de ver al hombre que reniega de sus atributos y conquistas esenciales para retroceder a su condición de fiera. Peor aún, del hombre que se hace medida de las armas y que en nombre de sus atributos y de sus conquistas, se vuelve contra sí mismo —contra su hermano— con su *scienza esatta persuasa allo sterminio*<sup>4</sup>.

Paisaje hecho de ruinas, de polvo, de casas destruidas, envuelto en el *nero fumo degli incendi*, poblado de horcas y de tumbas, donde a cada paso *la morte è in fiore*. Trágico encuentro de la poesía con la realidad. Dura prueba para la poesía que ve al hombre destituido de su condición esencial (verdugo o víctima). En este ambiente de violencia y de desesperación hasta las manifestaciones de dolor pierden sus caracteres humanos, tienden a ser reflejo de esa condición primitiva y bestial que las determina: *i denti di lupo* que muerden el pañuelo<sup>5</sup>; *l'urlo nero della madre* que irrumpe en la primera página y parece resonar en todo el libro. La palabra se niega a sí misma, queda reducida a ese grito que la desvirtúa en lo que tiene de más humano. Por eso el poeta ya no puede cantar, la barbarie ha destruido a la poesía: *E come potevamo noi cantare?*<sup>6</sup>.

Por contraste la tierra se vuelve humana y responde a la violencia del hombre con la dulzura de la hierba y de la flor, *saluto della terra umana alle domande, alle violenze*<sup>7</sup>. Humana es palabra muy

<sup>3</sup> "19 Gennaio 1944". Ib. p. 248.

<sup>4</sup> "Uomo del mio tempo". Ib. p. 283.

<sup>5</sup> "La notte d'inverno". Ib. p. 256.

<sup>6</sup> "Alle fronde dei salici". Ib. p. 244.

<sup>7</sup> "Presso l'Adda". Ib. p. 270.

significativa en este libro en el que el vocablo hombre aparece sólo en función de su opuesto: del bruto o de la barbarie.

La comparación del hombre con la tierra que dará su título a una nueva colección de poemas: *La terra impareggiabile*, parte de aquí, de este rechazo del hombre a compararse consigo mismo. El hombre reniega de sí mismo, pero también se rescata a sí mismo entablando un diálogo con la tierra. El título de esta colección de poemas que se inspira en *La tierra desolada* de Eliot, quiere indicar la suma de certidumbres y engaños, de verdades y sueños, de bien y de mal, ese *contrappunto di dolcezze e di furori*<sup>8</sup> de donde parte la búsqueda del poeta el cual intenta devolver una fe al hombre contemporáneo que vive continuamente turbado por la esperanza o por la desesperación.

Quasimodo repudia los sueños: el hombre quiere la verdad de la poesía. *La vita non è sogno* es el título significativo de su nuevo libro que significa explícitamente que la poesía no es sueño y marca por lo tanto el inicio de una plena coincidencia entre vida y poesía, de una nueva posibilidad de canto al nivel de lo real y de una restablecida condición de diálogo con los hombres.

Y ese diálogo el poeta lo inicia con la mujer amada (*Lamento per il Sud. Quasi un madrigale*) y lo continúa en ese maravilloso "parlato" que es su *Lettera alla madre* donde la plena comunicación está dada por ese tono de conversación afectuosa y sobria a la vez, patética y contenida; en ese abandono filial del poeta que vuelve a sentirse lo que siempre fue para su madre: *quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto e alcuni versi in tasca*<sup>9</sup>.

Quasimodo ya no busca símbolos. En este sentido *La vita non è sogno* constituye un dato definitivo, una constante de toda su poesía sucesiva. El poeta sabe hoy que no puede escribir idilios, que no puede gastar su tiempo en ocasiones elegíacas; sólo debe dar respuestas a las preguntas del hombre. Son palabras de Quasimodo.

El texto ejemplar de esta poesía que aspira al diálogo lo encon-

<sup>8</sup> "Lamento per il Sud". En *La vita non è sogno*. p. 286.

<sup>9</sup> "Lettera alla madre". En *La vita non è sogno*. p. 304.

<sup>10</sup> "Laude". En *Il falso e vero verde*. p. 332.

tramos en el poema *Laude*<sup>10</sup>, verdadera instancia de poesía dramática, diálogo hecho de preguntas y respuestas entre la madre viva y el hijo muerto que recuerda la lauda de Jacopone *Il pianto della Madonna* (Diálogo de la Virgen con su Hijo crucificado), también por el clima de crudeza y casi diríamos terror verbal en que se desarrolla. Coexisten los sentimientos de horror y piedad, los imperativos de la venganza y del perdón en una armonía hecha de disonancias.

Y en su poesía *Seguendo l'Alfeo* dirá:

...Io non cerco  
che dissonanze, Alfeo,  
qualcosa di piú della perfezione<sup>11</sup>.

proponiendo así un tema vivo y actual: el problema del arte como disonancia.

Su poesía se ha convertido en una protesta y una denuncia, un no a la guerra y a la muerte, una voluntad de rescatar al hombre, de intentar su reconstrucción; en una afirmación de vida, en suma. *Oscuramente forte è la vita*, dirá en el último verso de su poesía *Al padre*<sup>12</sup>.

Quasimodo proclama la exigencia de una poesía que sea coloquio con los hombres y no solitaria y perfecta cadencia ni elegante mito ni diálogo interior de un alma en su soledad.

Cuando en 1959 se otorgó a Quasimodo el Premio Nobel de poesía, se dijo —y fue voz casi unánime— que el premio había sido dado a una evolución más que a una obra, a una poética más que a una poesía. Pero si en algunos de sus últimos poemas los propósitos polémicos y sociales llegan a veces a sofocar la poesía, su verdadero y más puro itinerario poético nos lo señala el mismo Quasimodo en el ya citado poema de *La terra impareggiabile*: “Seguendo l'Alfeo”. Seguir el curso de este río es para Quasimodo ir a las raíces de su propio ser, pero no como un regreso sino como punto de partida de un itinerario coherente e ininterrumpido:

<sup>11</sup> “Seguendo l'Alfeo”. En *La terra impareggiabile*. p. 396.

<sup>12</sup> “Al padre”. En *La terra impareggiabile*. p. 368.



*...Non un luogo dell'infanzia  
cerco, e seguendo sottomare il fiume,  
già prima della foce in Aretusa,  
annodare la corda  
spezzata dell'arrivo.*

Por eso su predilección por los poetas griegos tiene un peso singular en su vocación de poeta. Sus *Líricos griegos* están en el centro de su experiencia poética, porque en ellos toma Quasimodo contacto con la tierra virgen de su inspiración más auténtica.

## HUITZILPOXTLI: PRIMER CUENTO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

RUTH S. LAMB

El cuento "Huitzilpoxthli" de Rubén Darío, fue publicado por primera vez en el *Diario de Centro-América* de Guatemala, el 10 de mayo de 1915, y por la fecha de su publicación es uno de los primeros cuentos de la Revolución Mexicana<sup>1</sup>. Rubén Darío publicó este cuento antes de que Mariano Azuela escribiera su primer relato de tema revolucionario "El caso López Romero", en 1916<sup>2</sup>, y antes de que cultivaran el género Rafael Muñoz, Gerardo Murillo, Martín Luiz Guzmán, Nellie Campobello y otros.

Don Edelberto Torres, el conocido biógrafo de Rubén Darío, encontró este cuento en el *Diario de Centro-América* el 28 de octubre de 1950, unos meses después de imprimir Ernesto Mejía Sánchez su edición cronológica y anotada de los *Cuentos completos* de Rubén Darío, con el Estudio Preliminar de Raimundo Lida<sup>3</sup>. Pero "Huitzilpoxthli" fue incluido en el tomo de *Letras Hispánicas* de Raimundo

---

<sup>1</sup> "Huitzilpoxthli" publicado originalmente en el *Diario de Centro-América*, Guatemala (10 de mayo de 1915), a. 35, n. 9771, p. 1 y 3; reproducido por el profesor Edelberto Torres en el mismo periódico (28 de octubre de 1950), t. 59, n. 61, p. 2. También se incluye en Raimundo Lida, *Letras Hispánicas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 301-6. Huitzilpoxthli es el gran dios de la Guerra y del Sol entre los aztecas.

<sup>2</sup> Cf., LUIS LEAL: *Historia del Cuento Hispanoamericano* (México, Ediciones de Andrea, 1966), p. 104. Mariano Azuela había publicado antes su *Andrés Pérez, Maderista* (México, Impr. de Blanco y Botas, 1911), novela revolucionaria.

<sup>3</sup> México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Lida, publicado en 1958, y figura allí junto con el Estudio Preliminar de los *Cuentos Completos*.

En "Huitzilpoxtli" la Revolución Mexicana aparece muy temprano. Es un cuento de tema realista tocado de misterio, y es, en un sentido, precursor de ese realismo mágico que surgió más tarde en la literatura hispanoamericana. Rubén Darío se enfrenta en "Huitzilpoxtli" a la realidad de la Revolución Mexicana de 1910, en la persona del Coronel Reguera o Padre Reguera "uno de los hombres más raros y terribles que haya conocido en mi vida"<sup>4</sup>, y al mismo tiempo trata de desentrañar el misterio de la cultura primitiva de México.

El Padre Reguera, el protagonista, es "un viejo fraile vasco que cree en que todo está dispuesto por la resolución divina"<sup>5</sup>. Había sido "joven en tiempo de Maximiliano, imperialista, naturalmente, cambió en el tiempo de Porfirio Díaz de Emperador sin cambiar en nada de lo demás"<sup>6</sup>. Este fraile parece trascender toda dimensión puramente histórica y adquiere un relieve mítico. Aparece después como militar en la Revolución con Madero, y aún más tarde con Carranza y Pancho Villa, donde el narrador del cuento le encuentra por primera vez:

"—Tiene usted razón, Padre; pero sí me permitirá que me interese en su extraña vida. ¿Cómo usted ha podido ser durante tantos años sacerdote, militar, hombre que tiene una leyenda, metido por tanto tiempo entre los indios, y por último aparecer en la Revolución con Madero? ¿No se había dicho que Porfirio le había ganado a usted?"

El viejo Reguera soltó una gran carcajada.

—Mientras Porfirio tuvo a Dios, todo anduvo muy bien; y eso por doña Carmen...

—¿Cómo, Padre?

—Pues así... Lo que hay es que los otros dioses...

—¿Cuáles, Padre?

—Los de la tierra...

—¿Pero usted cree en ellos?

<sup>4</sup> *Letras Hispánicas*, p. 301.

<sup>5</sup> *Ídem*.

<sup>6</sup> *Ídem*.

—Calle, muchacho, y tómate otro comiteco.

—Invitemos —le dije— a míster Perhaps, que se ha ido ya muy delantero.

—¡Eh, Perhaps! ¡Perhaps!

No nos contestó el yanqui.

Espere —le dije—, Padre Reguera; voy a ver si lo alcanzo.

—No vaya —me contestó mirando al fondo de la selva—. Tome su comiteco”<sup>7</sup>.

Míster Perhaps, médico y periodista norteamericano, quien va con los otros dos al campamento de Pancho Villa en las montañas del norte de México, desaparece en el camino. El narrador de “Huitzilpoxtli” es testigo esa noche del horrendo sacrificio de Míster Perhaps a Teoyaomiqui, la diosa indígena de la muerte, en la selva:

“Caminé y me interné un tanto en la floresta, hasta que vi una especie de claridad que no era la de la luna, puesto que la claridad lunar, fuera del bosque, era blanca, y ésta, dentro, era dorada. Continué internándome hasta donde escuchaba como un vago rumor de voces humanas alternando de cuando en cuando con los aullidos de los coyotes.

Avancé hasta donde me fue posible. He aquí lo que vi: un enorme ídolo de piedra, que era ídolo y altar al mismo tiempo, se alzaba en esa claridad que apenas he indicado. Imposible detallar nada. Dos cabezas de serpiente, que eran como brazos o tentáculos del bloque, se juntaban en la parte superior, sobre una especie de inmensa testa descarnada, que tenía a su alrededor una ristra de manos cortadas, sobre un collar de perlas, y debajo de eso, vi, en vida de vida, un movimiento monstruoso. Pero ante todo observé unos cuantos indios, de los mismos que nos habían servido para el acarreo de nuestros equipajes, y que silenciosa y hieráticamente daban vueltas alrededor de aquel altar viviente...

Me adelanté. Sin aullar, en un silencio fatal, llegó una tropa de coyotes y rodeó el altar misterioso. Noté que las serpientes, aglomeradas, se agitaban; y al pie del bloque ofídico, un cuerpo se movía, el cuerpo de un hombre. Míster Perhaps estaba allí”<sup>8</sup>.

La trama es una aventura real e igualmente una aventura a

<sup>7</sup> *Letras Hispánicas*, p. 303.

<sup>8</sup> *Letras Hispánicas*, p. 303.

través del tiempo y las edades, inmersión en lo original, redescubrimiento de todos los estadios culturales de América.

Rubén Darío subtitula su cuento "Leyenda mexicana" y se inspira en los elementos culturales primitivos que ofrece la historia mexicana. Con estos elementos forja su cuento que refleja una realidad mágica, una realidad que se remonta hasta el mundo precolumbino, y también lo une al ambiente de la Revolución Mexicana del siglo veinte. El Padre Reguera lo explica a sus compañeros:

"Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos esos indios que hay no respiran otra cosa. Y el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes. En otras partes se dice: 'Rascad... y aparecerá el...' Aquí no hay que rascar nada. El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla social (¿racial?) que haya en su sangre, y esto en pocos"<sup>9</sup>.

Para suscitar lo maravilloso aquí, Darío no sacrifica la realidad misma. Ha amplificado las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad por parte del narrador en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite.

A pesar de su trama básica de la Revolución Mexicana, este cuento contiene algo de lo fantástico, de una alucinación. El autor crea el ambiente por medio de varios elementos: primero, la selva misteriosa en donde acechan peligros curiosos, y por donde el periodista tiene que viajar; segundo, el uso del comiteco que crea un estado de alucinación (¿quién sabe el efecto que tiene el comiteco en lo que se le ocurre al periodista?); tercero, la conversación entre el periodista y el Padre Reguera de los dioses y las divinidades primitivas de los indios que da un sentido de irrealidad; y por fin, el aspecto bárbaro, primitivo del sacrificio que contribuye mucho a lo fantástico y la realidad mágica del cuento. La descripción del enorme ídolo de la muerte, de las serpientes, de los coyotes y del hombre

---

<sup>9</sup> *Letras Hispánicas*, p. 302.

muerto es más misteriosa cuando el autor dice: “—Imposible detallar nada”.

El Padre Reguera liga estos dos mundos: es portavoz de las ideas de Darío sobre la supervivencia de “los primitivos ídolos” en América<sup>10</sup>, y al mismo tiempo fuerza inmutable en la Revolución. El narrador trata de interpretar la influencia de las raíces mitológicas en este hombre y enfocar el hecho de que el ser humano cambia de circunstancias pero no de esencia. Dentro de este mundo demasiado realista de la Revolución Mexicana aparece este hombre que está en contacto con la presencia mitológica de la naturaleza. El mundo fantástico del sacrificio en la selva es subrayado por las acciones de este cura, condenado a matar a sus prójimos:

“Al día siguiente, cuando llegamos al campamento, hubo que llamar al médico para mí.

Pregunté por el Padre Reguera.

—El Coronel Reguera —me dijo la persona que estaba cerca de mí—, está en este momento ocupado. Le faltan tres por fusilar”<sup>11</sup>.

“Huitzilpoxtli” es —según Mejía Sánchez— “pieza capital, no sólo porque cierra el ciclo del Darío cuentista, sino también por su calidad y temática. . .<sup>12</sup> Rubén Darío se anticipa a los escritores de la Revolución Mexicana, y también se muestra precursor de ese realismo mágico de Miguel Angel Asturias y de Alejo Carpentier, donde lo exótico se convierte en primitivismo auténtico.

Scripps College

Claremont, California

<sup>10</sup> Véase RAIMUNDO LIDA, “Cuentos de Rubén Darío” en *Letras Hispánicas*, p. 255.

<sup>11</sup> *Letras Hispánicas*, p. 306.

<sup>12</sup> ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, “Un cuento desconocido de Rubén Darío”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, a. 13 (abril de 1966), p. 8.

## UN PAISAJE DE RUBÉN DARÍO

MACDALENA DE LA TORRE

Las descripciones de paisajes son más bien raras en Rubén Darío, pero cuando se da con una de ellas se siente el deleite de la excelencia que no se prodiga. Una de las más bellas la encontramos en *La Marea*<sup>1</sup>, que junto con *La Virgen Negra (El Havre)*, forma *Visiones Pasadas*.

Transcribimos el texto de *La Marea*, objeto de nuestro análisis:

“Una vaga tristeza flota en la costa extensa y solitaria cuando baja la marea. El agua de la bahía panameña se retira largo trecho. Los muelles aparecen alzados sobre sus cien flacas piernas de madera. La playa está cubierta de un lodo betuminoso y salino, donde resaltan piedras deslavadas y aglomeradas conchas de ostras.

Las embarcaciones, quietas, echadas sobre un costado, o con las quillas hundidas en el fango, parece que aguardan la creciente que ha de sacarlas de la parálisis. A lo lejos, un cayuco negro semeja un largo y raro carpacho; sobre una gran canoa, está recogida y apretada entre cuerdas, la gavia. Agrupados como una quieta banda de cetáceos rojos y oscuros dormitan los grandes lanchones. Un marinero ronca en su chalupa. Las balandras ágiles aguardan la hora del viento.

Los boteros *chumecas* arreglan sus botes y sus pangaschatas. A la orilla del mar, los pantalones arremangados hasta la rodilla, apoyado en un remo, un chileno robusto canta entre dientes una zamacueca. Empieza a oírse el apagado y suave rumor del agua que viene. Suena el aire a la sordina.

---

<sup>1</sup> DARÍO, Rubén: *La Marea*. (En: *Obras Completas*. Madrid, Mundo Latino, 1920. Tomo VII, p. 149.)

La primera barca que ha recibido la caricia de la ola cabecea, se despierta, vuelve a agitarse, curada de la nostalgia del movimiento. De allá, de donde vienen los chinos pescadores, sale al viento la vela radiada, un junco ligero. Cual si viniese desenrollando una enorme tela gris, avanza la marea, trayendo la playa su ruido de espumas y sus convulsivas agitaciones.

El vagido del mar aumenta, y se oye semejante al paso de un río en la floresta. Es un vagido continuado en un tono opaco, tan solamente cambiado por el desgarramiento sedoso y cristalino de la ola que se deshace. ¡Canta en voz baja, pon tu órgano a la sordina, oh, buen viento de la tarde! Canta para el marino que partirá para un largo viaje, cuando alegre el agua azul la armoniosa visión dé un blanco vuelo de goletas. Canta para el pescador que tenderá la red; canta para el remero negro, risueño y de grandes gestos elásticos; canta para el chino que va a pescar, todavía con la divina modorra de su poderoso y sutil opio. Y canta, mientras la marea sube, para los viajeros, para los errantes, para los pensativos, para los que van sin rumbo fijo, tendidas las velas, por el mar de la vida, tan áspero, tan profundo, tan amargo, como el inmenso y misterioso océano”.

El paisaje descrito es romántico por la melancolía que sugiere, es un atardecer pero no de los que tantas veces hemos visto o leído, ya que están ausentes el cielo y sus elementos. Mas la presencia del mar junto a la tierra, es hondamente vivida a través de movimientos suaves y lentos, de sonidos apagados, que le dan una vibración particular de confidencia dolorosa. Los tintes son fuertes y en contraste: el blanco es el que más se destaca con el azul de las aguas, y lo percibimos en la sal sobre el lodo, en las conchas de ostras, en la gavia apretada entre cuerdas, en la vela que sale al viento como junco, en las espumas, en el vuelo de goletas; el negro se nos presenta puro y en distintos tonos alternado con el gris, en el lodo betuminoso, en el cayuco negro, en los cetáceos oscuros, en el remero negro, en las piedras deslavadas, en la tela gris. En la graduación del blanco puro hasta el negro puro, irrumpe el rojo en los lanchones como cetáceos.

Pronto apreciamos que lo dicho por Darío está estructurado en párrafos que poseen un sentido unitario, propio de las estrofas. Es-



tamos ante un poema en prosa. Sabemos, como lo dice Köhler<sup>2</sup>, que Rubén Darío creó en su colección de poemas y cuentos *Azul* (1888), una prosa poemática o artística hasta entonces desconocida en las letras hispanoamericanas, y, como lo afirma Baquero Goyanes<sup>3</sup>, que todos los modernistas pretendieron borrar la diferencia entre la prosa y el verso, para alcanzar una prosificación del verso y una poetización de la prosa. Así, consideraremos a cada párrafo, como un momento cuya construcción tiende a una progresión expresiva. En cada una de las estrofas se presentan variados objetos de un mismo ámbito de realidad, en una sucesiva y progresiva descripción de sensaciones fragmentarias, captadas en un momento indefinido, en un atardecer fugitivo en la costa panameña, momento por el cual mostró preferencia Rubén Darío.

En el primer párrafo, el poeta nos presenta los seres que conforman el escenario en donde luego serán oídos y puestos en acción todos los elementos marinos enunciados. Este escenario está configurado por una costa extensa y solitaria junto al mar, una playa con piedras y conchas de ostras, en la que se destacan los muelles. La visión es panorámica. La lejanía hace que la costa se vea extensa y los objetos difusos; por eso los muelles parecen tener cien piernas flacas. Es esta una visión propia del estilo impresionista, que bien podríamos llamar cinematográfica. *Esta observación de mirar panorámicamente una ciudad o un paisaje, desde lo alto de una torre o de un mirador, la reconocemos también en Azorín, Clarín y Zola*<sup>4</sup>. También es evidente esta técnica en Valle Inclán.

Desde la primera estrofa el ambiente está definido por una vaga tristeza. La serenidad del paisaje es palpable a la vista y al oído, pero bajo esa serenidad hay una tensión contenida, soportada, que se refleja en los adjetivos y participios pasivos, tales como *solitaria, flacas, betuminoso, deslavadas y aglomeradas*.

En el segundo párrafo, el poeta nos da los elementos marinos

<sup>2</sup> KÖHLER, RUDOLF: "Impresionismo en Rubén Darío". (En: *Eco*, N° 84, Bogotá, 1967. p. 603.)

<sup>3</sup> BAQUERO GOYANES, M.: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, C.S.I.C., 1949. (Anejo L de la *Revista de Filología Española*.)

<sup>4</sup> KÖHLER, RUDOLF: op. cit.

que animarán el escenario: las embarcaciones, un cayuco negro, la gavia sobre una gran canoa, grandes lanchones, un marinero en su chalupa y las balandras. Ahora los objetos están más definidos, tanto que, aunque parecidos —ya que pertenecen a una misma realidad—, se distinguen perfectamente. Es como si la cámara filmica, descendiendo se hubiese aproximado a ellos.

En esta estrofa el movimiento está contenido, recurso que se perfila en *la gavia recogida y apretada entre cuerdas*. Los seres están dotados de animismo, pero estático. Se intensifica así el ambiente configurado en la primera estrofa. En este párrafo aparece el primer ser humano y su actitud es también pasiva: ronca, y su ronquido —única expresión de vida— es la única imagen auditiva que constatamos como una representación acústica adecuada a la representación visual transferida. Cabe recordar que los verbos como *roncar*, en la época en que Rubén Darío lo emplea, carecen de tradición poética. Este introducir, sorpresivamente, en la poesía, una palabra de índole vulgar, aparentemente fuera de lugar, pero que el poeta articula con maestría, sirviéndose de ella para proporcionarnos una fuerte sensación, es técnica, como sabemos, heredada de Francia. El ronquido pareciera marcar el compás que luego seguirá el movimiento de los elementos marinos.

En el tercer párrafo, comienza el movimiento lentamente, precedido por los sonidos observados, en un paulatino “crescendo”, aunque asordado; *un chileno canta entre dientes una zamacueca, . . . empieza a oírse el apagado y suave rumor del agua que viene. Suena el aire a la sordina*.

En el segundo y tercer párrafo, el paisaje pierde el sentido genérico del primero, y se particulariza con los americanismos propios del lugar, como lo son *cayuco* —embarcación americana de una pieza, más pequeña que la canoa—, *chalupa* —especie de canoa sumamente angosta—, *chumeca* —calificativo que se da a los negros en Jamaica—,  *pangaschacas* —especie de botes—, y *zamacueca* —baile popular originario del Perú—. Estos detalles, propios más de un estilo

realista, corroboran las palabras de Amado Alonso <sup>5</sup> cuando dice que un mismo escritor puede ser a la vez naturalista, impresionista y simbolista.

En la atmósfera de tristeza profunda notamos una breve transmutación, evidenciada en el verbo *canta* y el *suave rumor del agua*, lo que produce una cierta placidez, al disminuir la tensión de las primeras estrofas. El tono medio que hasta el momento ha dominado la descripción, comienza a elevarse al final de este párrafo, con la expresión *suenan el aire a la sordina*, que comunica al paisaje un matiz fantástico.

En la cuarta estrofa, todos los seres personificados despiertan por el avance de la marea. En su comienzo predomina el tono amable, reflejado en las expresiones *ha recibido la caricia y curada de nostalgia*. El punto de observación ha vuelto a elevarse, la perspectiva es nuevamente muy amplia, la vista llega *hasta lo lejos*. Los detalles amables se unen a los lastimosos. Ya no es un rumor lo que se oye, como en el párrafo precedente, sino *un ruido de espumas unido a convulsivas agitaciones*.

En el quinto y último párrafo, la alternancia de los tonos aviva en nosotros la sensación del vaivén del agua. Ahora alterna las expresiones de dolor con las amables: *El vagido del mar, ... un río en la floresta, ... desgarramiento sedoso y cristalino, ... la ola que se deshace*. El tono asciende hasta lo sublime, en gradación manifiesta, en las palabras *alegre, armoniosa, risueño, divina, sutil*, para luego ir descendiendo, también gradual e imperceptiblemente desde *los viajeros* —que van a un lugar determinado—, *los errantes* —que van de un lugar a otro—, *los pensativos* —que dudan adónde ir—, hasta *los sin rumbo fijo* —que no saben adónde ir. Este descender hasta lo trágico, iguala el final del poema con la primera oración, al ser expresión ambos de tristeza.

Destaquemos que en este poema en prosa hay, desde el principio, un juego rítmico. La tristeza que se anuncia al empezar, luego aminora con la matización de notas amables, al estilo dantesco. Al co-

---

<sup>5</sup> ALONSO, AMADO: *El Impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Instituto de Filología, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1942.

mienzo del cuarto párrafo parece haber desaparecido, pero al final vuelve a emerger, y en el último párrafo se intensifica en un verdadero estallido lírico, expresado en una interrupción brusca, en donde el ojo escudriñador del poeta descansa, y es su voz tan solo lo que ahora sentimos, como la de un dios desde la máxima altura, ya que sus palabras adquieren el valor universal.

Todo aquello que en las cuatro primeras estrofas nos configuró "una marina", cobra de improviso otro valor. Comprendemos que el paisaje que circunda al poeta es expresión de un determinado estado de ánimo, estado de tristeza, de pesimismo, que parece darle la clave para encontrar los términos más expresivos. La realidad externa coopera en la expresión de la situación anímica; es por eso por lo que él la animiza y personifica atribuyéndole estados psicológicos. El poeta queda de este modo incorporado a estos seres, que pertenecientes a distintos planos de la realidad, configuran una enumeración caótica, tan frecuentada por la poesía moderna. Surge así un sentido de misterio y de fatalidad. Se afirma la sensación de soledad, frente a este mundo en que las cosas parecen existir aisladas unas de otras, suscitando en él una reacción expresada en numerosas percepciones. Esta forma acumulativa de visiones fragmentarias, no presenta, como ya hemos visto, una visión horizontal; la línea seguida nos hace recordar a la que Ortega y Gasset<sup>6</sup> considera propia del ratón, ya que es en ángulo.

El mar pierde su sentido descriptivo y adquiere un significado lírico, transformando todos sus elementos en símbolos del sentir del poeta ante el tiempo y el destino.

La iteración de la palabra *canta*, que acompaña a cada uno de los seres enumerados, apunta a una intensificación de la expresión del dolor de vivir, del peregrinaje de la vida, de la impotencia del hombre frente al destino. Demuestra también la necesidad de estímulo que precisa el hombre, al transitar *por el mar de la vida, tan áspero, tan profundo, tan amargo, como el inmenso y misterioso océano*. Este referirse a algo, es el modificante intrínseco del poema.

---

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET: *El revés del almanaque*. (En: *Obras Cómicas*. Madrid, Revista de Occidente, 1946. p. 728.)

Ya no es una bella descripción, sino que adquiere el valor de un pensamiento de profundidad filosófica. El mar alcanza un valor semejante al que le conferían los clásicos, para quienes era la notoria corriente mítica que unía la tierra con el más allá, o sea el clásico *okéanos*.

Nos presenta así Darío, en el poema en prosa *La Marea*, una síntesis de la realidad, valedera para todos los hombres, a quienes introduce en el poema con los distintos colores de la piel: al negro, al chino y al americano.

Pero Rubén Darío no es un filósofo ni un dramático, sino un contemplativo descriptivo, manifiesto en sus poesías y prosas poéticas.

Los recursos empleados son en su mayoría propios de la técnica literaria impresionista, ya muy bien tratada en Rubén Darío por Köhler en su trabajo citado. En este poema, el recurso que más se destaca es el de las imágenes de contornos imprecisos, como *lodo betuminoso y salino, piedras deslavadas, quillas hundidas en el fango, pantalones arremangados, blanco vuelo de goletas*.

Otro de los recursos poéticos que traslucen la fuerte voluntad de estilo que recorre toda la obra de Rubén Darío son: el animismo —reflejado en los verbos—, la objetivación sensorial de estados espirituales —*una vaga tristeza flota*—, los símiles —*un cayuco negro semeja un largo y raro carpacho*—, las metáforas —*muelles alzados sobre sus cien flacas piernas de madera*—, los paréntesis, recurso muy utilizado en todas sus obras, —*las embarcaciones, quietas, echadas sobre un costado, o con las quillas hundidas en el fango, parece que aguardan la creciente*— los contrastes —de colores, de tonos, de movimientos—, la antítesis —*apagado rumor*—, la sinestesia —*desgarramiento sedoso y cristalino*—, el asíndeton —manifiesto en todo el poema, con excepción de la última oración— (Raimundo Lida<sup>7</sup> al respecto, señala que las frases encabezadas con “y”, subrayan el derrumbe final, en la mayoría de las obras de Rubén Darío), el símbolo —el mar simboliza la vida, el viento simboliza el estímulo, la marea,

---

<sup>7</sup> LIDA, RAIMUNDO: *Cuentos completos de Rubén Darío*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

el pro y el contra del destino del hombre—, el hipérbaton —es constante la trasposición de los elementos oracionales—, la anáfora —cinco veces repite *canta*—, la iteración —*vagido*—, la sinonimia —*los viajeros, los errantes, los pensativos, los sin rumbo fijo*—, la gradación —de estados de ánimo—, las construcciones nominales —*la playa está cubierta de un lodo betuminoso y salino*—, los recursos fónicos, musicales y rítmicos —uso de onomatopeyas: *ronca*; de esdrújulos: *Cetáceos, ágiles, órgano, elásticos, parálisis, áspero, océano*; de aliteraciones: *deslavadas y aglomeradas, marinero y botero, viento y movimiento*. Al respecto E. Lorenz ha demostrado cuán apreciables son estos recursos en la obra de Rubén Darío<sup>8</sup>.

En cuanto al tiempo, está sentido como en perpetuo fluir. Enfoque parecido al que configura con perfección memorable Azorín en sus obras.

Todo el poema parece ejemplificar las palabras dichas por Rubén Darío al recordar sus primeras obras: *el ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos*<sup>9</sup>.

*Universidad Nacional de Cuyo*

---

<sup>8</sup> LORENZ, E.: *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*. Magaña, Lengua, 1960.

<sup>9</sup> DARÍO, RUBÉN: *Primavera Apolínea*. (En: *Obras Completas*. Madrid, Mundo Latino, 1922. t. VII, p. 140.)

## RESEÑAS

JORGE LUIS BORGES en colaboración con ESTHER ZEMBORAIN DE TORRES: *Introducción a la literatura norteamericana* (Buenos Aires), Columba, (1967). 67 p. 20 x 13 cm. (Colección Esquemas, 77).

En una compacta síntesis y siguiendo el criterio enunciado en el prólogo de que lo esencial es lo estético, Borges y su colaboradora, Esther Zemorain de Torres, consideran la obra de los autores más destacados de la literatura norteamericana, sin descuidar lo referente a la época y a la vida de cada uno de ellos, elemento indispensable para comprender sus realizaciones.

En un estilo ágil y ameno consiguen esbozar los rasgos esenciales de la obra de cada autor, incluyendo con frecuencia citas que contribuyen a afirmar los juicios expresados. Lo escueto de los comentarios no les resta penetración y riqueza. Basta como ejemplo este conciso y significativo párrafo sobre Robert Frost:

“...Lo rural y lo cotidiano le sirven para la suficiente y lacónica sugestión de realidades espirituales. Es a la vez tranquilo y enigmático. Desdeñoso del verso libre, ha cultivado siempre las formas clásicas y las maneja con secreta maestría y sin aparente esfuerzo. Los poemas no son oscuros; cada uno de los planos que encierran y que podemos interpretar de diverso modo, satisface nuestra imaginación, pero su número es indefinido” (p. 47).

Un capítulo está dedicado a la novela policial, la ciencia-ficción y los relatos del Lejano Oeste, géneros habitualmente descuidados en las historias de la literatura, y otro, de gran actualidad, se refiere a la poesía oral de los pieles rojas. Complementan este estudio un cuadro sinóptico de las fechas históricas más importantes, un índice alfabético de los autores tratados indicando el Estado en que nacieron, y un mapa literario de los Estados Unidos.

Dentro de su forzosa limitación, esta enjundiosa obrita de Borges y Esther Z. de Torres, brinda al lector un sólido esquema de ubicación, imprescindible punto de partida y de referencia para un estudio de la literatura norteamericana.

NORA A. DE ALLENDE



BRECHT, por Bertolt Brecht, Max Frisch, Wladimir Pozner (y otros). Selección y estudio preliminar de Alberto Ciria. Traducción de Liliana Isier. Buenos Aires, J. Alvarez, 1967. 242 p. 20 x 13 cm.

De la ya múltiple y polifacética bibliografía sobre Brecht, Alberto Ciria con buen criterio, ha reunido en este volumen artículos que ilustran aspectos del hombre y de la obra. A esta selección agrega un estudio preliminar sobre el poeta y dramaturgo, con una somera revisión a las puestas en escena en el Plata y en otros ámbitos, insistiendo en la ya tan apuntada teoría del teatro épico.

Algunos críticos señalan las diferentes etapas de la creación de Brecht subrayando la auténtica fidelidad del autor a sus primeros motivos y técnicas escénicas, sin olvidar que ya aparecían en sus primeras obras y que solo más tarde se definen sistemáticamente (Demetz, Baadia). Otros, Fradkin entre ellos, revisan la originalidad de su teatro, partiendo de las tesis de Brecht, "El realismo socialista en el teatro", en las que declara que una *obra de arte, creada según el modelo del realismo socialista revela las leyes dialécticas del desarrollo social* . . . (a la vez que) *ofrece el placer de descubrir y observar cómo operan estas leyes*. Brecht afirma que dominando nuevos métodos expresivos se logra patentizar el cambio y la contradicción de la naturaleza del personaje y de los acontecimientos históricamente determinados. De esta manera modelos literarios e históricos fijados en una forma serán la motivación dialéctica de nuevas obras (p. ej. *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* es una parodia de la comedia de Shakespeare *Medida por medida*, mientras que en *La Madre* toma el tema de Gorki y se basa parcialmente en una teatralización de G. Stark y B. Weisenborn).

No obstante la parodia de Brecht es un intento de estimular de un modo provechoso y flexible la conciencia del público. Al forzar al espectador, por medio de la técnica del "extrañamiento" y de la parodia, a reconsiderar los conceptos corrientes aprendidos, Brecht lo conduce *vía literatura* a una reexamen crítico de las bases de la moralidad e ideología burguesas.

En este último punto insisten Hans Egon Holthusen, Paul Rilla y Hans Winge esclareciendo facetas del dramaturgo poco comprendidas y que han servido para esquematizar superficialmente su concepción teatral. Al respecto H. Winge nos trae una frase del propio Brecht: *Estos tontos creen que condeno el sentimiento en el teatro*. Georg Lukács en su artículo "La obra" corrobora este aspecto: el espectador al abandonar el teatro no sólo debe estar transformado, orientado hacia el bien, la lucidez consciente, la acción, sino también "perturbado". Además, el efecto estético tiene la función de producir una conversación moral, social. Y ésta es la significación última de la catarsis aristotélica: elevar la emoción para facilitar la acción moral.

La confusión puede haberse originado en aquella frase de Brecht: *El teatro épico es el teatro de las ilusiones destruidas y del auditorio totalmente*

*despierto*, afirmación que no niega la emoción y el sentimiento, como muchas veces se ha escrito.

Martín Esslin en "El lenguaje de Brecht y sus fuentes" se detiene en un aspecto poco estudiado del dramaturgo, señalando precisamente, que en la base de su obra, poesía y teatro, se encuentra un lenguaje propio, caótico y descontrolado en los primeros años, de una severa y monumental simplicidad más tarde de tal intensidad comunicativa que nos fuerza a escucharlo una y otra vez; producto además de muchos elementos diversos y desiguales y presidido por la influencia literaria más importante: la *Biblia*.

En el último artículo Eric Bentley plantea hasta qué punto es Brecht "un clásico" y cuál es el futuro del Berliner Ensemble. Su perspectiva, más alejada de la obra en sí, observa el caso Brecht como un fenómeno cultural. Una visión similar expone la publicación de Inter Naciones: *Bertolt Brecht*, Bad Godesberg, 1966, que reúne los artículos de Ernst Wendt, Erwin Leiser, Klaus Völker y Martín Walser. Todos, de uno u otro modo otorgan a Brecht un rango entre los clásicos. Pero un clásico, en tanto que pasado, inactual, no nos intimida ni desafía. Por eso K. Völker nos incita a resguardar a Brecht de esta clasificación: no debemos ayudarle a conseguir la *contundente ineficacia de un clásico*, palabras que Max Frisch pronunciara en su discurso del Congreso de Dramaturgos de 1964 en Francfort. La nueva interpretación realista de los clásicos comprende a Brecht como un desafío "actualizándolo" —paradójicamente— por la "historización", es decir, situándolo en el ámbito de su época.

Este volumen de textos críticos sobre Brecht por su seriedad se puede colocar entre los libros de necesaria consulta para una mejor comprensión y acercamiento al dramaturgo alemán y junto a ensayos tan valiosos como *El teatro de Bertolt Brecht* de J. Willet y *Brecht* de Hans Egon Holthusen.

DOLORÉS COMAS DE GUEMBE

RAÚL H. CASTAGNINO: *Tiempo y expresión literaria*. Buenos Aires, Nova, 1967. 114 p. 17 x 12 cm. (Compendios de iniciación cultural, 52).

*Apuntar suscintamente los vínculos e implicaciones de la palabra y el Tiempo constituye el objeto de este ensayo*, declara Castagnino en una de las primeras páginas. La existencia de expresiones de *signo silencioso* (lírica y épica) y de *oralvisualidad* (teatro) es la causa de la división de la obra en dos partes: *Tiempo y literatura* y *Tiempo y teatro*.

Podemos decir, aunque su autor no lo señale, que los dos primeros capítulos de la primera parte (*La dimensión temporal* y *La distancia interior*) cumplen con una función introductoria. El tiempo, que *integra la esencia de la vida y de lo humano*, nutre una problemática que riega, desde diversos ángulos

y de diversos modos, toda la literatura actual; nada se da fuera de su ámbito. Por otra parte, la literatura que es arte del tiempo y que como tal está medulada por el silencio, reclama una distancia interior indispensable donde se instala lo literario.

Los capítulos III y IV aluden a las variantes temporales (al tiempo-época, al objetivo, al subjetivo, al psicológico) y también a sus manifestaciones metafísicas, presentes no sólo en las profundidades de la literatura propiamente dicha sino también en las del teatro. El capítulo V (*Tiempo y lírica*) y el VI (*Tiempo y novela*) se refieren a la proyección temporal de las categorías literarias del género. Mientras la lírica es *el presente en su fugacidad* y nace de la lucha entre duende —demonio del instante— y anhelo de trascender, la épica, eminentemente flexible y evocadora, articula presente, pasado y futuro en estructuras donde la línea del relato puede, en persecución de nuevos ritmos, abandonar el curso de lo convencional hasta la paradójica creación de tiempos sin tiempo.

La segunda parte subraya, de entrada, la diferencia entre *hecho literario* y *hecho teatral* frente al tiempo. El teatro suma, a la problemática del tiempo, la del espacio, de manera que *hoy* —dice Castagnino— *sería factible, también, enunciar un "tiempo-teatro"*.

El capítulo VII (*Aristotelismo y antiaristotelismo*) nos recuerda la posición de los autores actuales que, alejados ya de la preceptiva, enfrentan el tiempo a partir de concepciones provenientes de la filosofía y de la ciencia pura, mientras que los capítulos XI, XII y XIII demuestran la legalidad del enunciado "tiempo-teatro" y se refieren a enfoques relativistas del tiempo, al tiempo serial de John W. Dunne y a su decisiva influencia sobre Priestley en *El tiempo y los Conway*. Finalmente, destaca la importancia del teatro de nuestros días como aporte propicio para el repaso de uno de los más *candentes* problemas que asedian nuestra naturaleza. El hecho de que la *Síntesis bibliográfica* constituya el material del último capítulo, nos da la medida de su gravitación sobre el ensayo.

Esta nueva entrega de Raúl H. Castagnino, breve, sin mayores pretensiones que las señaladas por él mismo, brinda, a quien se inicia en los estudios literarios, oportunidades de reflexión, discusión y búsquedas.

MARÍA A. POUGET

CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS. 2. 1965. Nimega, Asociación Internacional de Hispanistas, 1967. 714 p. 24,5 x 16 cm. (Actas publicadas bajo la dirección de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen).

Un nutrido volumen llenan estas *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, celebrado entre el 20 y el 25 de agosto de 1965. En su edición

(1967) ha trabajado el Instituto Español de la Universidad de Nimega y ha sido impreso por Janssen Brothers Ltd. de la misma ciudad. Su contenido se distribuye así: siete comunicaciones plenarias y sesenta y una de sección; las comunicaciones no incluidas en el tomo están registradas en una lista donde se indica la publicación en que aparecen: suman veinticuatro.

... *Todo esto convierte al mundo hispánico, a su lengua, sus hablas, y sus literaturas, en un fantástico abigarrado espectáculo* resume y proclama Dámaso Alonso en su trabajo que, con el título de "Perspectivas del Hispanismo Actual" abre el tomo. A través de esta alocución, el maestro y primer presidente de la Asociación no ha olvidado insistir en la necesidad cada día más apremiante de seguir estudiando el mundo de la cultura hispánica, campo en el que, porque se ha logrado mucho, mucho más queda por hacer cuando no por desbrozar. Hispanoamérica, mejor los denominadores comunes y las diferencias que encierra, han acrecentado en lo que va del siglo ese interés.

"Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela y su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*" se titula una de las comunicaciones plenarias, firmada por el Prof. de la Universidad de Columbia, Lewis Hanke. En ella se nos pone frente a uno de los documentos importantes de la historiografía hispanoamericana de mucha médula y relativamente poco conocido. Frente a la "leyenda negra" y a la "leyenda blanca" de la acción española en América, esta relación se sitúa en el medio, en un eclecticismo no buscado, pero que no daña ni su valor histórico ni su valor emotivo. ¿Qué indujo a Bartolomé Arzáns a escribir durante treinta años (1705-1736) la historia de la rica pero en esos años ya declinante Potosí? ¿Qué sabemos sobre su autor? ¿Por qué tanta cautela y misterio en su elaboración? ¿Por qué la *Historia* no se publicó en vida del autor? Son algunas de las cuestiones que contesta el Prof. Hanke. Tampoco descuida el problema de las fuentes y hace hincapié en el enorme valor documental de esta *Historia* para conocer otros aspectos además de los hechos relevantes de la Villa: la vida cotidiana, la que describe con su especial orgullo potosino. Llamán la atención sus juicios sobre los españoles, criollos, mestizos, negros e indios y sobre la explotación del riquísimo cerro argentífero. La revista que el Prof. Hanke pasa a la *Historia* de Arzáns es reveladora y logra su cometido de mostrar su varia riqueza y encarecer la primera edición completa realizada por la Brown University.

Ángel Rosenblat, en una colaboración también plenaria, "Contactos interlingüísticos en el mundo hispánico: el español y las lenguas indígenas de América", sabe entusiasmarlos con el tema de la influencia de las lenguas indígenas sobre el español de América, no el campo del léxico sino, precisamente, en lo que se refiere al sistema fonológico. Todo su trabajo se guía por el contraste entre el fonetismo de las tierras altas y de las tierras bajas. Para llegar a conclusiones como la que nos dice que *en general parece que el fonetismo de las tierras bajas, que representa sin duda las tendencias patrimoniales del español, es más invasor* (p. 152); o la de que es conveniente —tratándose

de tierras altas— por Ej. mantener la mejor pronunciación mejicana, resultado de la convivencia secular de blancos, indios y mestizos, el Prof. Rosenblat ha expuesto *in extenso* sus observaciones personales de lingüista y la proveniente de una selecta documentación y bibliografía.

De entre las comunicaciones de sección, podemos recordar la de Emilio Carilla, quien muestra a través de un estudio comparativo documental una fuente inesperada del Martín Fierro: las *Eddas*, según la traducción francesa de Rosalie Du Puget (París, 1ra. ed. 1848; 2da. ed. 1865). Lo más abarcador de la comunicación es el cotejo entre el canto XXXII de la *Vuelta* (*Los consejos de Martín Fierro*) y las citas de varios cantos de los antiguos poemas escandinavos, en especial del canto llamado *Havamál*. Tras el completo cotejo, Carilla supone que el punto de partida de Hernández pudo ser la traducción española de A. de los Ríos (Madrid, 1856) hecha sobre la francesa de 1848. Al limitar su trabajo como *sólo el punto inicial del enfoque*, Carilla promete para otra ocasión la referencia ineludible a cómo elabora Hernández este definido material ajeno. También a cómo las relaciones que pretende mostrar entre la "*Vuelta de Martín Fierro*" y las "*Eddas*" iluminan el prólogo que Hernández escribió para la "*Vuelta*". Y, en fin, algunas llamativas ausencias en el manuscrito de la "*Vuelta*" (único conservado) (p. 244).

"Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en la Argentina" se titula la breve y evocadora comunicación de Giovanni Previtali. Aquí el crítico prefiere detenerse en la generosa actitud del novelista con los jóvenes componentes del grupo martinfierrista y el trabajo de colaboración que brotó de esa amistad en pro del movimiento literario renovador. El primeramente despreciado poeta defiende la nueva conciencia estética por la que pugnan los jóvenes, y, a su vez, éstos, los martinfierristas echaron los cimientos de la consagración de aquél como figura literaria (p. 487).

"Un cuento entre dos luces: *En la madrugada*, de Juan Rulfo" titula Hugo Rodríguez Alcalá a su comunicación, en la que se propone analizar su técnica narrativa. Paciente análisis que lleva a confirmar que la ambigüedad y la borrosidad son notas esenciales de su narrativa, resultado de arbitrios estilísticos sabiamente manejados, que, a su vez, responden a una visión personal de la vida y del arte (p. 508). De entre las secciones o partes en que se divide su trabajo nos llama más la atención la titulada "Dislocación de la secuencia temporal", aunque en verdad este problema del tiempo de alguna manera se extiende a todo el trabajo, en el que el crítico paraguayo muestra bien a las claras la complejidad técnico-narrativa de *En la madrugada*.

Los estrechos límites de la reseña no nos permiten continuar, por eso nos limitaremos a dar algunos nombres más de entre los muchos colaboradores: Germán Bleiberg (Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán), Rafael Lapesa (El tema de la muerte en el *Libro de Buen Amor*), Raimundo Lida (*Sueños de Quevedo* y un prólogo), Edward M. Wilson (Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681), José Amor y Vázquez (*Conquista y Con-*

trarreforma: la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega), Ermanno Caldera (En torno a las tres primeras estrofas del *Polifemo* de Góngora), Guillermo Díaz Plaja (Las estéticas de Valle Inclán. Simbología y síntesis), Iorgu Jordan (Paralelos lingüísticos rumano-españoles), J. M. Lope Blanch (Sobre la influencia de las lenguas indígenas en el léxico del español hablado en México), F. López Estrada (Quevedo y la *Utopía* de Tomás Moro), Germán Orduna (La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*), Waldo Ross (Santa Rosa de Lima y la formación del espíritu hispanoamericano), A. Valbuena Briones (La palabra "sol" en los textos calderonianos), Bruce W. Wardropper (El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón), Frida W. de Kurlat (El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación).

Nombres de críticos y de trabajos que muestran variedad y calidad en el campo de las literaturas y culturas peninsulares y americanas. Es de lamentar que muchas comunicaciones, por explicables razones de espacio, hayan sido abreviadas. Uno de los casos extremos lo constituye, por Ej., "Nuevas consideraciones sobre Andrés Bello traductor de la poesía italiana", del Prof. Giuseppe Carlo Rossi, de la que sólo queda un resumen y se nos remite a la publicación donde aparece completa. Pero son detalles. El grueso y cuidado tomo de *Actas* será de imprescindible utilidad en las tareas de investigación y un excelente panorama de las preocupaciones y aspiraciones de los hispanistas del mundo entero.

C. O. NALLIM

BROR DANIELSSON and DAVID M. VIETH. *The Gyldenstolpe Manuscript Miscellany of Poems by John Wilmot, Earl of Rochester, and other Restoration Authors*. Stockholm-(Uppsala). Almqvist & Wiksell. (1967). xxvii. 385 p. retr. facs. 21 x 16 cm. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studies in English, 17).

El objeto de esta obra —nos dicen sus editores y autores del extenso prólogo— es ofrecer un facsímil fotográfico de un manuscrito de la época de la Restauración en Inglaterra. Este manuscrito, una miscelánea poética de 1680, fue donado en 1859 a la Biblioteca Real de Estocolmo por los herederos del Conde Carl Edward Gyldenstolpe, de conocida actuación en la vida diplomática sueca del siglo dieciocho.

Diversas razones, explican los editores, hacen de este tipo de manuscritos un instrumento valioso e indispensable para el investigador literario. Sabemos que la mayoría de los poemas escritos en esa época circulaban como hojas sueltas enviadas por correo a los lectores, y fueron impresos tardíamente, en formas más o menos alteradas. Aumenta el valor de los manuscritos el hecho de que los miembros de la nobleza, especialmente los autores de poemas satí-

ricos, estaban socialmente inhibidos de publicar sus obras y sólo en aquella forma las divulgaban; el prestigio de los manuscritos era entonces indudablemente mayor que el del libro impreso.

A veces varios de estos poemas eran agrupados según la semejanza de sus temas o por tener un autor común, o bien formaban parte de un volumen encuadernado escrito por una persona para su uso personal, junto a un material heterogéneo que incluía noticias acerca de la política contemporánea, máximas y proverbios, recetas culinarias, facturas, etc. Los manuscritos del tipo del Gyldenstolpe, por el contrario, según lo revela la homogeneidad y cuidado de la selección de los poemas, eran escritos por uno o varios copistas contratados por una especie de empresa impresora, y estaban destinados, con un propósito evidentemente comercial, a clientes de cierto rango.

Desgraciadamente estos manuscritos, de incalculable valor para el investigador, no son fácilmente accesibles pues se encuentran dispersos en distintas bibliotecas; los micro-films, demasiado caros y de engorroso manejo, no solucionan el problema. La presente obra viene así a satisfacer una urgente necesidad.

El manuscrito Gyldenstolpe es una especie de antología de poemas escritos por poetas relacionados con la corte de Carlos II de Inglaterra. Su interés reside esencialmente en el texto de los poemas, los cuales se han librado de la supresión de nombres propios o de pasajes eróticos y satíricos, que afectó a los textos impresos.

A pesar de que sus nombres no figuran en el manuscrito, ha podido establecerse, mediante el cotejo con otros manuscritos, la identidad de los autores de casi todos los poemas, además de la fecha probable de su composición. Según la naturaleza de los poemas, los editores sugieren una clasificación: los primeros treinta poemas son sátiras de carácter general, los siguientes dieciséis son poemas eróticos, los últimos diecinueve, sátiras políticas. De los sesenta y cinco poemas hay algunos que seguramente no serán desconocidos para el lector; tal es el caso de "Upon Nothing" y "Love and Life" de Rochester, pertenecientes al primero y segundo grupo respectivamente, y de "Mac Flecknoe", la deliciosa sátira político-literaria de Dryden. Pero gran parte de los poemas resultan una novedad para el lector, pues, seguramente por la libertad del lenguaje usado, no son generalmente incluidos en las antologías y colecciones comunes.

Las notas de los editores nos proporcionan abundante información acerca de los distintos textos y ediciones de cada poema, y la identidad de su autor, además de mencionar estudios especializados sobre ellos. Este volumen de *Stockholm Studies in English* es, sin lugar a dudas, un valioso documento para los estudiosos de ese discutido período de la literatura inglesa, y una obra de interés para el público lector en general.

LUIGI FIORENTINO. *Storia della Letteratura Italiana IV: Il Cinquecento*. Milano. Mursia, 1966. 433 p. *Volume V: Il Seicento*. Milano, Mursia, 1967. 170 p. 17 x 24 cm.

Estos dos tomos constituyen dos nuevas etapas en el arduo plan de trabajo que se ha impuesto Luigi Fiorentino al presentar un panorama de la literatura italiana desde sus orígenes; plan que se va cumpliendo con singular puntualidad y acierto.

El primer capítulo de cada tomo da una visión general en la que se delinea el fondo histórico-social del período tratado, en su complejo juego de causas y efectos que iluminan y dan sentido a las diversas actitudes y manifestaciones literarias. Además, esta visión panorámica se extiende a las literaturas de los demás países europeos —Francia, España, Portugal, Inglaterra, Alemania— apuntando a la necesaria interacción que se ejerce entre las diversas literaturas. Es éste un aspecto que no puede ignorarse para una exacta valoración y ubicación del hecho literario.

Se advierte en los dos tomos que tenemos a la vista, un correcto enfoque de los problemas críticos de cada siglo, estudiados a la luz de las recientes interpretaciones de la crítica moderna y presentados en forma clara y sintética. Particularmente ilustrativos de este rasgo son, en el primer tomo, los capítulos VII y IX dedicados a *La trattatistica d'amore e la questione della lingua* y *Le poetiche e la tecnica dei generi letterari*, respectivamente. Mientras que en el tomo dedicado al Seicento en el capítulo II, el autor destaca la importancia del pensamiento científico de *gli uomini nuovi* (Telesio Bruno, Campanella, Galilei) que provocó la crisis de la seguridad renacentista, apoyada *sul principio immutabile dell'uomo libero, creatore, arbitro del proprio destino*, determinando en el campo literario una rebelión contra los tratados y normas que controlan la creación poética. Cada capítulo va seguido de una bibliografía esencial bien seleccionadas y actualizada.

Pero el rasgo más meritorio de esta colección lo constituye la nutrida antología que completa cada tomo: son textos cuidadosamente elegidos con criterio moderno y con la evidente intención de poner al alcance del lector los aspectos menos conocidos e indudablemente valiosos de cada autor. Se observa por ejemplo (en el tomo dedicado al *Cinquecento*), que no figuran en su antología pasajes de las obras máximas de Ariosto y Tasso por ser éstas fácilmente accesibles a todos los lectores, pero sí figura en cambio, una acertada selección de sus obras menores que resulta útil especialmente en el extranjero, donde los textos menos conocidos no están comúnmente traducidos ni al alcance de los estudiantes. Aparecen además autores como Bembo, Vida, Francastoro, Gelli (s. XVI), y como Bruno, Sarpi, Carletti (s. XVII), los cuales pertenecen a la historia de la cultura tanto o más que a la de la literatura, y cuya obra, que no suele figurar en antologías, da la pauta de las preocupaciones culturales de



cada siglo —filosofía, ciencia, historia— ofreciendo así un fondo adecuado para la mejor comprensión de la obra de los grandes poetas.

En efecto, todos los escritores nombrados son notables, ya sea por la vastedad de sus miras e intereses (Sarpi, Carletti), como por la extraordinaria influencia ejercida por su pensamiento estético o filosófico (Bembo, Francastoro, Bruno).

Así por ejemplo, encontramos en un breve texto de Giordano Bruno (*Il Seicento*, p. 94), tomando de su obra *Degl'Herotici Furori*, el siguiente pasaje:

“Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti”<sup>1</sup>.

Aquí Bruno, al afirmar con ideas revolucionarias para la época, que la poesía obedece a las íntimas leyes del espíritu del poeta, enuncia el núcleo fundamental en el que ha de centrarse, a fines del Setecientos, la estética prerromántica europea. Este no es más que un ejemplo de lo estimulante y fecunda que puede resultar una lectura que contribuye a articular la obra literaria al ámbito vital del pensamiento de su tiempo. Y los ejemplos podrían multiplicarse. Si algo se lamenta es que estos trozos sean necesariamente breves.

Esta obra emprendida por Fiorentino y que en breve ha de tocar a su fin<sup>2</sup>, revela dominio y amor por la materia tratada, a más de una extraordinaria capacidad de síntesis. A la labor del estudioso se suma el fino discernimiento del poeta que sabe exponer objetivamente, pero que no renuncia a expresar con firmeza su sentir acerca de las cuestiones y figuras más discutidas.

M. E. CHIAPASCO

CESARE GALIMBERTI: *Dino Campana. Civiltà Letteraria del Novecento*. Milano, Mursia, 1967. 172 p. 20,5 x 13 cm.

La conexión vida-obra es la base interpretativa de este estudio crítico sobre Dino Campana. Si bien éste es un punto de partida reiterado en trabajos similares, en el caso de Campana el crítico puntualiza *el vínculo constante entre hechos biográficos, experiencias culturales y obra poética . . . porque directrices*

<sup>1</sup> “Concluye pues que la poesía no nace de las reglas, sino por ligerísimo accidente; pero las reglas derivan de las poesías, y los géneros y especies de reglas son tantos como los géneros y especies de los verdaderos poetas.”

<sup>2</sup> Sabemos que su autor ha terminado *Il “Settecento”* y está aprontando los dos últimos tomos.

*de su existencia ayudan a comprender evoluciones análogas de su mundo poético.* (p. 9).

Otra nota que avala este análisis es el hecho de que Galimberti, en su examen, descubra la poesía de Campana en su esencialidad haciendo abstracción del aspecto místico de la demencia radical de su creación, convencido de que por este camino se la limita como ocurrió en estudios precedentes. Es desde esta perspectiva que Campana cobra un significado abierto y dramático.

El autor distribuye la materia a analizar en cinco capítulos sintéticos, a los cuales adjunta una prolija serie de datos y epígrafes que resumen el motivo a señalar en cada uno. Examina ante todo la formación cultural de Campana y surge la comparación con D'Annunzio, Laforgue, Baudelaire, Verhaeren, Nerval, Rimbaud, ubicándose en una línea europea de poesía decadente y, al mismo tiempo, órfica o simbólica.

En un segundo momento trata las convergencias, temáticas y estilísticas, de Campana con sus contemporáneos concluyendo que se está frente a un escritor *profundamente inmerso en la situación cultural y literaria de su tiempo, animado por la idea de la gran poesía* (p. 48), por cuanto realiza la meta de los poetas italianos posteriores: vivir la poesía, transformarla en regla cotidiana de vida.

El tercer capítulo se reserva para el estudio de las "sugestiones del Ottocento", revelando sobre todo las influencias de Leonardo y San Francisco que se convierten en frecuentes motivos sugeridores de la línea poética que ejerce influencia en ese siglo.

El capítulo cuarto tiende a mostrar el mundo lírico de Campana sugiriéndonos posibilidades válidas para captar su secreto poético, sin pretensiones definitivas. Se lo considera como escritor *en viaje*, en constante fuga de una experiencia a otra. En efecto, sus "Cantos órficos" se estructuran según el ritmo de un viaje, con una composición móvil que corresponde a una forma de vida interior y exterior, sin que resulte menoscabada la unidad del libro. Señala Galimberti las concomitancias con Leopardi porque estas poesías, más que desahogos de sentimientos y sensaciones, son interrogaciones de *lo existente a las apariencias del Ser*.

En la conclusión subraya la importancia histórica de Campana como iniciador de la nueva lírica: figura clave que evoluciona de una temática y un lenguaje cargados de fermentos dannunzianos a resultados diferentes gracias a una evasión de ese mundo, paralela a su fuga terrena y espiritual. puesto que Campana se detiene solamente en la soledad y el silencio de la locura. En el curso de esta evasión los escritos campanianos adquieren un progresivo valor poético, neto y constante.

Define el autor al orfismo de Campana como *coincidente con una experiencia de tipo dionisiaco* donde se advierte también el peso de la tensión vital. No es la esperanza prometida por una forma de religiosidad sino una voluntad

de protesta contra lo celeste, *la aspiración a un cielo infinito no desfigurado por la sombra de ningún Dios*.

Conclusiones densas aunque sintéticas hacen de esta última parte del estudio un resumen clarificante del "poeta maldito" del primer novecientos italiano. El autor acompaña una completa bibliografía de los escritos, ediciones e interpretaciones sobre el poeta, lo que demuestra la objetividad metódica con que procedió.

Por ello creemos que para los que no se han asomado a la nueva lírica peninsular, el estudio de Galimberti puede resultar una experiencia iluminante. Para los iniciados es una nueva oportunidad de acercarse a un tema vastamente discutido.

GLORIA CALLI DE ORTEGA A.

STANLEY GERSON: *Sound and symbol in the dialogue of the works of Charles Dickens*. Tesis. Stockholm (etc.), Almqvist & Wiksell, (1967). xxxii, 382 p. 23 x 15 cm. (Frent. port.: Acta Universitatis Stockholmiensis, Studies in English, 16).

Esta tesis doctoral no es un estudio específico de los sonidos del idioma inglés en el siglo XIX, ni del dialecto *cockney*. Es una investigación de los métodos que usa Dickens en sus obras para sugerir formas de pronunciar el inglés que no estaban de acuerdo con el habla culta de su tiempo.

El método más usual de sugerir variantes en la pronunciación es alterar la escritura convencional corriente. En esta tesis se examinan todos o casi todos los casos de variaciones en la escritura que se apartan de las normas dadas por los diccionarios y se trata de establecer qué sonido quiso representar Dickens.

Por diversas razones, el lingüista desecha los métodos literarios corrientes que se usan para indicar variaciones en la pronunciación. Entre estas razones tenemos el hecho de que tal método sirve para registrar tan sólo las diferencias más obvias; el uso de otro símbolo en forma de letra sugiere que la palabra así escrita es homónima de palabras que contienen fonemas muy diferentes; el literato no reproduce el lenguaje oral sino que a menudo se basa en otras formas que él mismo usa; pocos autores pueden separar lo que adquieren leyendo de lo que adquieren por el oído; un autor crea personajes cómicos, como Mrs. Gamp o Sam Wellers, cuyas variaciones de pronunciación son producto de la invención y finalmente, entre otras cosas, el novelista escribe para ser leído y por eso se cuida bien de no impacientar al lector no preparado con cansadores pasajes en dialecto.

Pero, a pesar de todo esto, el estudio de los métodos novelísticos para dar color al diálogo por medio de peculiaridades de dicción, es tarea legítima

y útil también para el lingüista porque no se puede negar que las impresiones de un escritor, conocedor de la lengua y psicología del pueblo, deben tenerse en cuenta para establecer los hábitos lingüísticos de una época. Tal es el caso de Dickens. Aunque no podamos confiar enteramente en sus obras para establecer formas del lenguaje del siglo XIX, sería un error dejarlas de lado completamente por las siguientes razones: sus novelas se desarrollan sólo en lugares que él había visitado; con excepción de formas puramente imaginativas o exageraciones muy notables, sus personajes usan solamente formas del inglés que él conocía; su conocimiento de las clases más humildes de Londres era muy superior al de los novelistas contemporáneos. Dickens fue el más versátil de los grandes novelistas ingleses. Sus novelas tienen como escenario un gran número de lugares además de Londres: un estudio de las formas dialectales en ellas, pues, involucra un estudio de las formas dialectales en Inglaterra. Su dominio de la lengua, su interés en ella como medio de comunicación (o incomunicación), hacen que un análisis lingüístico de sus obras sea más importante y provechoso que en el caso de Thackeray o Trollope.

Aun en el caso de que sus versiones de formas populares de dicción carecieran de valor para un estudio serio de los hábitos lingüísticos del siglo pasado, hay una razón muy valedera para que se las examine con atención; entender y apreciar los métodos utilizados por un gran novelista para infundir interés y realismo a sus personajes. Al indicar diversas maneras de pronunciar, el autor está demostrando que tiene conciencia de lo peculiar e individual de cada uno de sus personajes y que trata de captarlo y transmitirlo. En resumen, la obra sirve para iluminar al lector sobre un aspecto estilístico importantísimo de Dickens: su maestría en el uso de la lengua, su conocimiento de las distintas formas orales que existían en la época y también sobre el panorama lingüístico del siglo XIX en Inglaterra.

El material estudiado se presenta en cinco capítulos, a su vez divididos en secciones y subsecciones. Al final de cada subsección hay un comentario sobre la misma. El objeto de estos comentarios es, en primer lugar, discutir qué sonido ha querido sugerir Dickens; en segundo lugar, establecer si tal sonido existió en realidad, asegurándose, con la ayuda de textos contemporáneos al autor y también posteriores y anteriores al mismo, si la pronunciación que la notación de Dickens parece sugerir era una pronunciación que podía oírse en su época en los contextos por él usados, dar alguna información sobre el origen y uso de las variaciones y mostrar hasta qué punto una tradición literaria de las formas dialectales y vulgares del inglés pudo haberse formado a mediados del siglo XIX.

Los textos usados, *The New Oxford Illustrated Dickens*, tienen como fuente inmediata al *Oxford India Paper Dickens*, publicado alrededor de 1910 por Henry Frowde, y a su vez basado en las últimas de las ediciones publicadas en vida del autor.

Los símbolos fonéticos utilizados por el autor son los que usa Daniel Jones en su *Everyman's English* (1964).

La obra se completa con una lista de abreviaturas, una cronología de las obras de Dickens, y apéndices que tratan distintos temas tales como el uso de guión, el uso de mayúsculas, cambio de escritura para indicar cambio de acentuación, los malapropismos, errores, etc. De todos estos apéndices, el más interesante es el final que se titula: "Dickens y el Dialecto". Cierra la obra una bibliografía dividida en tres partes: a) obras de interés fonológico, b) obras de literatura, y c) obras biográficas, críticas y de otra clase.

BEATRIZ P. DE CUADRADO

KIRSTEN GRAM HOLMSTRÖM: *Monodrama, attitudes, tableaux vivants; studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Tesis. Stockholm. (Uppsala), Almqvist & Wiksell (1967. 279 p. principalmente ilus. 22 x 15 cm. (Frent. port.: Acta Universitatis Stockholmiensis. Studies in theatrical History, 1).

La autora de esta tesis doctoral trata de proyectar alguna luz sobre la historia del teatro, entre 1700 y 1815, desde un ángulo especial, la pantomima. Para ello investiga tres géneros teatrales que no habían sido estudiados de manera sistemática. En ese sentido las actitudes dramáticas, en boga en la estética neoclásica, aparecen aquí relacionadas con dos géneros al margen del repertorio teatral corriente: el monodrama y los cuadros vivos. La primera tarea era, pues, recolectar material de esas formas artísticas, y luego describirlas y analizarlas con relación a sus características de estilo y al medio artístico en que operan.

Después del prefacio, viene una bien documentada introducción histórica, en la cual se destaca la búsqueda de nuevos caminos en la escena, que culmina a mediados del siglo dieciocho con la reforma del estilo clásico de representar, la disolución de los límites entre los géneros, y un estudio renovado de la mímica para la interpretación patética de la acción. Resultado de esta búsqueda de nuevos modos expresivos fue un género híbrido llamado monodrama, que comprendía música, declamación pantomima.

Señala la autora los elementos diferentes en el teatro de 1740, que son esenciales para que surja un nuevo estilo dramático. Resalta, en primer lugar la tragedia postclásica con las obras de Voltaire. En segundo término, el neoclasicismo, yendo en busca de la forma dramática inicial, reveló nuevos aspectos teatrales. Ante todo, los investigadores valoraron el talento musical de la tragedia antigua, donde el elemento mímico recoge mediante gestos y movimientos la tensión dramática. Tercero, existía la situación teatral general: las representaciones de ópera, ballet, y los juegos pantomímicos atraían más público que el drama hablado.

La reforma del estilo de representar no sólo consistía en un intento de combinar la declamación con el monodrama, que creaba ilusión escénica. También el interés etnográfico, tan propio de la época de la Ilustración, promovió ensayos de color local, hacia 1755, en el vestuario y la escenografía teatrales. El drama inglés, en particular la acción mímica del actor Garrick estimularon en Francia ese proceso del arte teatral. En la escena se trataba de imitar la Naturaleza, y así los movimientos del cuerpo eran intérpretes de las pasiones y de los sentimientos interiores. A su vez, las acotaciones escénicas de Diderot, tomarán después el carácter de dramatizaciones patéticas de las novelas de Richardson, y de los cuadros de Greuze en particular.

El monodrama como forma dramática fue creado por Rousseau, con su obra en un acto *Pygmalion* (1763), que es la aplicación de sus teorías sobre el recitativo operístico, sin duda importantes en el desarrollo del melodrama; pero la composición de música creadora de atmósfera en el drama hablado, está ahora en pleno proceso de desarrollo. Así, cuando en una obra el *pathos* ha alcanzado tal intensidad que las palabras ya no bastan, la declamación se interrumpe y la emoción intensa se expresa con gestos plásticos y gestos sonoros.

Pasando luego a las famosas actitudes de Lady Hamilton: *attitudes constitute the art of representing plastic works of art by mimic means, gestures and draping, and transforming their local and existing life into a successive temporal one* (p. 119). Este arte mímico no requería contextos dramáticos, y los espectadores, cultísimos, reconocían de inmediato en una pose, a una Medea, a una Níobe. El mismo Goethe se entusiasmó, en Nápoles, con la expresividad de actitudes combinadas con el goce de la forma clásica, al modo antiguo de las danzarinas de Pompeya y Herculano. Y, justamente, los movimientos libremente improvisados que hacen contraste con los pasos de la danza convencional, simbolizan la concepción de la vida de esa época, de la mujer emancipada con dotes artísticos y, por ende, del "alma bella" en conflicto con la moralidad burguesa.

Si el monodrama y las actitudes se iban extinguiendo como formas artísticas independientes, hacia 1815, después de esa fecha los cuadros vivos empezaron a conquistar la adhesión general. Se conocían en el teatro profesional, y habían sido usados en la ópera bufa; pero aislados de un contexto dramático fueron utilizados por Mme. de Genlis, con un fin pedagógico; por una pintora, Mme. Vigée-Lebrun, para solaz de la alta burguesía; y en su forma más pura, por Goethe, como un divertimento (*Paleofrón y Neoterpe*, 1800). Sobre todo este escritor acertó en usar el cuadro vivo de una manera dramática significativa, por ejemplo en *Proserpina* (1813), donde se unen el monodrama, las actitudes y los cuadros vivos en congruencia con los puntos de vista estético, histórico y sociológico-teatral.

En sus conclusiones, la autora de la tesis afirma que los tres géneros estudiados nacieron del afán de enfatizar las emociones mediante la pantomima, y los esfuerzos para crear un efecto plástico en la práctica escénica y el montaje

de las obras de teatro. Lo que interesa destacar es que nacieron *fuera del teatro profesional*. El monodrama fue creación de un aficionado, Rousseau, como un experimento musical; las actitudes, forma escénica libre, fueron creadas por Sir William Hamilton y su esposa, como plástica dramática con una carga emocional. Los cuadros vivos recurrían también a la plástica, pero su fin no era dar vida a las emociones latentes sino apelar al ingenuo placer de los espectadores de reconocer las obras maestras. Por otra parte, la esencia del teatro es a veces movimiento, y los cuadros vivos eran estáticos.

Con esas formas artísticas somos testigos de la disolución de los límites entre la música, la pintura y la representación teatral. Monodrama y actitudes pueden ser considerados típicos géneros neoclásicos. Pero los cuadros vivos difieren de las otras dos formas, en que ya corresponden al Romanticismo. Los motivos fueron tomados de la pintura de la época, y del arte clásico, mas su estructura inicial misma estaba relacionada con supervivencias del teatro religioso medieval (y su principio de la simultaneidad), los pesebres navideños, y las festividades de corte barrocas. A pesar de que cada uno de los tres géneros tienen algunos rasgos que también se encontrarán en el teatro romántico, no puede afirmarse que hayan influido activamente en su desarrollo, al menos de un modo notable.

Para ilustrar los aspectos históricos y biográficos de esta erudita tesis doctoral, se incluyen en ella fragmentos de las memorias de Goethe, Schlegel, Lessing y Diderot; y abundantes transcripciones de *Souvenirs* de Mme. Vigée-Lebrun, del *Italienische Reise* de Goethe, *Horace Walpole's correspondence*, *De l'Allemagne* de Mme. Staël, etc. Es importante, además, cómo se ilustra la relación entre el vestido y los movimientos, con grabados de Rechberg y reproducciones de bosquejos y cuadros de George Romney. La bibliografía selectiva abarca impresos y manuscritos. En el aparato crítico, aparte de las notas "ab calcem", tienen mayor relevancia las que corresponden, al final de la tesis, a las secciones 1, 2, 3 y 4. Mérito principal de esta obra es su clara y segura sistematización.

El texto ha sido traducido del sueco al inglés por Richard Cox.

FANNY TORRES

BERTIL JOHANSSON: *Law and lawyers in Elizabethan England as evidenced in the plays of Ben Jonson and Thomas Middleton*. Stockholm. (Lund), Almqvist & Wiksell, (1967). 65 p. 23 x 15 cm. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studies in English, 18).

Esta publicación de *Stockholm Studies in English* se propone, como lo expresa su autor, mostrar una imagen de la ley y sus representantes en la Inglaterra isabelina, según la revelan las obras de dos dramaturgos de la época:

Ben Jonson y Thomas Middleton. Con este propósito el autor recurre además a otras no literarias, tales como *Anatomy of Abuses in England* de Philip Stubbes y *Description of England* de William Harrison.

Después de mencionar los tipos de justicia, civil, religiosa y consuetudinaria, se refiere el autor a los distintos tribunales y cortes, especificando las atribuciones y constitución de cada uno, y citando las obras de los susodichos dramaturgos. A continuación describe la categoría y funciones de los diversos oficiales de justicia, sus vestimentas y rasgos peculiares, las prisiones más importantes de ese tiempo, los crímenes purgados en ellas y las rigurosas penalidades que se aplicaban.

Más interesante desde un punto de vista literario, es el análisis que Johansson hace de las ideas vigentes en la época, acerca de la ley y sus ejecutores, según se pueden descubrir en las obras de los autores citados. Estas opiniones, no siempre desinteresadas, expresan, mediante la burla y la sátira, una crítica a la parcialidad de la justicia y a la venalidad de quienes la imparten. Comprobamos así, una vez más, la estrecha relación entre la literatura y su contorno social, contexto que es imprescindible conocer para poder apreciar en su totalidad el acervo de implicaciones de una obra literaria. La literatura y las ciencias histórico-sociales se complementan y enriquecen mutuamente y la tarea del crítico rebasa así lo estrictamente literario.

Este trabajo de Bertil Johansson resulta un valioso aporte no sólo para el investigador de la literatura inglesa isabelina, sino también para todo aquél que quiera conocer mejor este aspecto de la compleja realidad de la época.

NORA A. DE ALLENDE

SVEN LINNÉR: *Dostoevskij on Realism*. Stockholm. (Uppsala), Almqvist & Wiksell, (1967). 279 p. 21,5 x 14,5 cm. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Slavic Studies, 1).

*Dostoevskij on Realism* del profesor sueco Sven Linnér es la primera entrega de una segunda serie de publicaciones que el departamento de Estudios Eslavos de la Universidad de Estocolmo dedica a aspectos de la cultura eslava.

Dostoievski no fue sólo el escritor de las novelas de gran intensidad y penetración psicológica que ejercieron una durable influencia en la literatura contemporánea, también escribió extensamente sobre otros escritores y artistas y acerca del problema general de la relación del arte con la sociedad. Si bien estos escritos se han utilizado generalmente para esclarecer sus novelas, no los podemos reducir a mero apéndice de ellas. Según el profesor Linnér ellos constituyen un amplio cuerpo de crítica que trata problemas estéticos que fueron de la mayor importancia para el novelista. La investigación de Linnér se



centra en estos puntos de vista críticos y entre ellos en uno en especial: el realismo del escritor ruso.

La mayoría de los escritos estéticos de Dostoievski se encuentran en los artículos aparecidos en el periódico que en 1861 publicó con su hermano Mikail, *Vremja* (El tiempo); en el periódico *Grazdanin* (El ciudadano); en el original y personal *Diario de un escritor* que Dostoievski fue publicando desde 1873 hasta poco antes de morir y en su cartas, las más importantes escritas durante sus años de exilio. El profesor Linnér maneja todo este material documental con profundo conocimiento agrupándolo por orden cronológico en tres períodos: 1854-1864, 1865-1875, y 1876-1881. El prolijo y extenso rastreo que Linnér hace en estos escritos le sirve para dos propósitos, encontrarles sentido y demostrar que sólo al considerar la totalidad de los escritos podemos juzgar cuán consistente fue Dostoievski en su pensamiento estético.

La columna vertebral de la actitud crítica de Dostoievski es el realismo. Es cierto que tuvo vuelcos hacia posiciones idealistas o románticas en sus argumentos, pero siempre volvió al curso realista con creciente consistencia. Hay que remarcar que esto ocurría al mismo tiempo en que Dostoievski creaba sus novelas que en opinión de muchos críticos rompían el arte de la narrativa realista desde adentro. En efecto, la clase de especial realismo que profesaba parece a un mismo tiempo conectarlo y separarlo del realismo contemporáneo europeo de la misma manera que se siente inadecuado e inevitable a la vez llamar a sus novelas realistas.

Para Dostoievski el escritor tenía una profunda obligación con la realidad, debía ser testigo de su tiempo y presentar los ideales que debían ser realizados. Él estaba fervorosamente interesado en la vida de la Rusia contemporánea donde veía elementos de un gigantesco proceso de cambio. La realidad rusa aparecía para Dostoievski como "fantástica", el escritor no necesitaba hacerla más dramática de lo que era. Lo fantástico había llegado a ser realidad tangible en la Rusia de las últimas décadas del ochocientos. Sin embargo, Dostoievski creía en el resurgimiento moral del pueblo ruso y en la misión histórica de su país. La misión del escritor era pues, dar con visión clara y sin parcialidad la imagen de ese tiempo.

Es obvio, dice el profesor Linnér, que tal programa se acerca mucho a la definición de realismo que daría cualquier estudiante: la objetiva representación de la realidad social contemporánea. Sin embargo, esta compacta fórmula no hace del todo justicia a la visión de Dostoievski no obstante cubrir una gran parte de ella. Para entender su realismo, concluye el profesor Linnér, no hay que considerar tanto los términos que Dostoievski usa sino la clase de realidad que él tenía en mente. Dostoievski expandió enormemente el campo del arte realista, incluyendo en él *lo fantástico, todas las profundidades del alma humana* y, también, el ideal moral tal como aparecía en los caracteres individuales y nacionales. Por consiguiente, aunque las conclusiones de Dostoievski difieren radicalmente de la de otros escritores realistas, comparte con

ellos su premisa básica: el escritor debe ser fiel a lo esencial de la vida contemporánea.

Para el lector que quiera profundizar en el arte de Dostoievski, no puede pasar inadvertido el libro del profesor Sven Linnér que presenta la personal e interesante concepción del gran escritor ruso sobre un tema muchas veces debatido entre los estudiosos de la literatura: el realismo.

MARÍA CRISTINA GIMÉNEZ MATHUS

LITTERAE Hispanae et Lusitanae, hrsg. von Hans Flasche. München, Max Hueber, (1968). 511 p. 2 diagr. 25 x 16 cm. (Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg).

Con motivo de su cincuentenario, el Instituto Ibero-Americano de Investigaciones Científicas de la Universidad de Hamburgo (1917-1967) ha publicado este Homenaje, donde treinta y un especialistas de Europa y América exponen los resultados de sus últimos trabajos en la investigación ibero-románica e ibero-americana. Los temas tratados, consecuentemente, responden a una gran variedad de campos de interés y el tomo es una buena muestra del estado actual de la investigación.

En estos momentos, preocupa particularmente al Instituto Ibero-Americano la edición crítica y comentada de las obras de Calderón y, en el campo lusitano-brasileño, la obra de António Vieira, esto último en estrecha colaboración con la Sociedad Científica Goerres de Lisboa. Por eso el Dr. Hans Flasche, Director del Instituto, agradece en el Prólogo como especial fineza el que tres de las contribuciones —A. A. Parker (The Rôle of the "Graciosos" in *El Mágico Prodigioso*), R. D. F. Pring-Mill (Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: Métodos del análisis temático-estructural), Edward M. Wilson (La poesía dramática de Don Pedro Calderón de la Barca)— estén dedicadas a Calderón, uno de los proyectos especiales de investigación del Instituto.

Para señalar apenas algo de su contenido nos detendremos en algunos trabajos de letras iberoamericanas. Partamos del "Análise de una poema 'insignificante', de Antonio Soares Amora, para quien no se puede hablar de poesía brasileña moderna o de Carlos Drummond de Andrade sin hablar de su más intrigante y discutido poemita: *No meio do caminho*. Tras una breve introducción sobre el debate abierto respecto del poema aparecido por primera vez en 1928, en una de las publicaciones del Modernismo brasileño y después de las definiciones y justificaciones de sus procedimientos, podemos leer el análisis prometido. De tipo estructural, el análisis es completo —la brevedad del poemita: diez versos divididos en dos estrofas, una de cuatro, otra de seis, lo permite— y culmina en una representación de los esquemas lógico y rítmico del texto,

en la que los materiales lingüísticos y poemáticos quedan bien evidenciados. Los propósitos del autor de mostrar *uma exemplificação de um método de análise literária* quedan logrados. Termina señalando las *extrapolações* que a partir del análisis pueden hacerse y cuyo estudio deja a cargo de quienes se interesen por la literatura brasileña *porque o poema "No meio do caminho", apesar de "insignificante em si", não é apenas a "pedra de escândalo" de nossa poesia modernista; é também, sem nenhum exagero de sua significação, sua "pedra de toque"* (p. 42).

Ana María Barrenechea colabora con "La estructura de *Rayuela*, de Julio Cortázar". Analiza la novela porque ve en ella un libro experimental y porque incluye el comentario de la propia experiencia artística del autor. Cuando el novelista comienza su obra atacando las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias, aunque de ellas deba servirse; cuando el novelista da como posibles varios tipos de lectura, de entre los que sobresalen el de la "novela rollo" y la "novela de tablero", el análisis de su estructura narrativa resulta de primerísima importancia. Sobre estas diferencias y apreciaciones propuestas por el mismo Cortázar, A. M. Barrenechea funda su serio y medurado análisis. Para la autora, el novelista *sabe que la tradicional distinción entre fondo y forma queda superada en la obra de arte, que ambos se implican, y que los ensayos de transmitir una nueva visión van ligados a nuevas organizaciones expresivas* (p. 69).

Por las influencias que favoreció en el Perú (Garcilaso, Castiglione, Erasmo) y por las ideas que contiene, Luis Jaime Cisneros dedica su trabajo a Diego Dávalos y Figueroa y lo titula "Dos temas renacentistas en un libro peruano colonial: *Miscelánea Austral*". El profesor de la Universidad de San Marcos pasa revista a cómo son tratados allí dos verdaderos tópicos de la crítica del Renacimiento: la poesía y la historia. El resultado es la evidencia de las fuentes: Rengifo, Lope de Vega, fray Luis de León, etc. y por su intermedio toda una tradición que lleva a la Antigüedad, especialmente si se siguen las líneas de las corrientes platónica, horaciana y aristotélica. Nos parece que el Prof. Cisneros podría aprovechar lo que aquí ha expuesto para reelaborar el tema en forma más detenida. Sin embargo, su colaboración deja suficientemente en claro la erudición y actualidad de Dávalos y Figueroa en su *Miscelánea Austral, pródiga en diálogos sobre el amor y la poesía, sobre las genealogías y los productos de la tierra, sobre las ceremonias y tratamientos entre caballeros, sobre la historia y las estrellas* (p. 125).

José Ramón Medina escribe sobre "El postmodernismo americano". Tras una breve reseña sobre el Modernismo y sus epígonos en América y en España, el Prof. Medina se detiene en las nuevas escuelas o corrientes que florecen después de la primer gran guerra mundial. Junto a la aparición de las escuelas vanguardistas europeas la versión o versiones americanas y, tras la generación intermedia entre modernistas y vanguardistas —Fernández Moreno, Alfonso Reyes, Sabat Ercasty, Luis Carlos López, Gabriela Mistral, Martínez Estrada, Silva

Valdés— *la pléyade más significativa de la poesía continental de la época*, entre otros Julio J. Casal, Vicente Huidobro, César Vallejo, León de Greiff, Mariano Brull, Pablo Neruda. Para el crítico tres de entre estos poetas pueden ser los más representativos del periodo: *Vicente Huidobro, el audaz innovador de la poesía castellana de su tiempo*, *César Vallejo, el profundo, dolorido y patético poeta de América personal y desgarrada*, y *Pablo Neruda, la más potente y torrencial voz de la poesía americana de este siglo* (p. 222). La importancia que le merecen estos tres poetas queda bien explícita pues termina su artículo dedicándoles sendos apartes.

“Sobre neologismos en la poesía de Gabriela Mistral”, titula Rodolfo Oroz su colaboración. Su propósito expreso es señalar *tan sólo las formaciones nuevas que ostenta el léxico de Gabriela Mistral y cuyo uso llama la atención del lector común y corriente, dejando, por el momento, a un lado los neologismos semánticos* (p. 299). No toma en cuenta ni los regionalismos peninsulares ni los hispanoamericanos no admitidos por la R. A. E., sólo considera aquellas voces que califica de *verdaderas creaciones mistralianas* también ajenas al Diccionario oficial. De la lista de sustantivos (35) debemos observar que ‘pastal’ y ‘vitral’ se usan en Mendoza; ‘pastal’ hasta denomina un distrito del departamento de Las Heras. De la lista de adjetivos (34) ‘cuelludo’ y ‘chisporroteador’ también se pueden escuchar de este lado de los Andes, lo mismo que ‘tatuador’ y ‘tremolante’. Los verbos registrados suman seis. El Prof. Oroz indica la procedencia del vocabulario registrado: *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*. Interesa la afirmación final: los vocablos registrados no han pasado al habla común de Chile y, al parecer, quedarán como curiosidad idiomática reservada para los lectores de la poetisa.

En “Peralta, historiador”, Luis Alberto Sánchez nos introduce en algunos aspectos de la *Historia de España vindicada*. Pedro de Peralta resulta ser, de acuerdo con las apreciaciones del crítico peruano, *un determinista geantropológico*, inclusive cabe suponer que el historiador conoció de alguna manera el espíritu escéptico y laicista con que tempranamente se iba nutriendo el siglo XVIII. Aombra la riqueza y variedad de la bibliografía que utilizó como así también la división proyectada para su trabajo. Está en desacuerdo con el comentario que la *Historia* mereció a Menéndez Pelayo y subraya el juicio de Juan María Gutiérrez. Ingeniosa y muy digna de tenerse en cuenta la explicación del porqué pudo llamar Peralta *vindicada* a su *Historia*. En síntesis, para L. A. Sánchez se trata de un historiador providencialista, *que en los comienzos del siglo XVIII, establece un “intercesso” ingeniosa entre Dios y el hombre; la naturaleza. Dios se vale de ésta para moldear a las sociedades humanas* (p. 469).

Dámaso Alonso (Góngora y el toro celeste), Manuel Alvar (Dialectología y cultura popular en las Islas Canarias), Charles V. Aubrun (*Cañas y barro* de Blasco Ibáñez), Rafael de Balbín (Notas sobre la *Rima XLII* de Gustavo Adolfo Bécquer), Leland H. Chambers (Theory and practice in the *Agudeza y arte de ingenio*), Margit Frenk Alatorre (Sobre polisemia y homonimia infantiles),

Helmut Hatzfeld (*Motivverketzung in Santa Teresa Bewässerungsvergleich (El Libro de su vida, Kap. XI- XXII)*), Rafael Lapesa (*Notas lexicológicas*), Fernando Lázaro Carreter (*La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes*), J. A. van Praag (*El falso Quijote*), Hans Rheinfelder (*An den Quellen des spanischen Theaters der Blütezeit*), son algunos otros de los importantes autores y contribuciones que encierra el libro.

El homenaje que tan brevemente reseñamos es una elocuente muestra de lo mucho y bueno que pueden hacer instituciones como el Ibero-Amerikanische Forschungsinstitut der Universität Hamburg en pro de la investigación y de las relaciones con España, Portugal e Hispanoamérica.

C. O. NALLIM

ORESTE MACRÌ: *Realtà del simbolo*; poeti e critici del Novecento italiano. Firenze, Vallecchi, (1968). 646 p. 15 x 22 cm.

Nutrido y calificado es el material que reúne Oreste Macrì en este libro, fruto de 23 años de labor en el campo de la crítica (1945-1967), que viene a completar sus dos libros: *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (1936-1940) y *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (1940-1954).

Su variado temario abarca profundos estudios sobre algunos poetas (Ungaretti, Comi, Montale, Luzi, Bigongiari) y sobre algunos críticos (Serra, De Robertis, Anceschi), consideraciones acerca de la neovanguardia italiana, de los nuevos métodos críticos, notas y apuntes ideológicos.

Con respecto a esta variedad, importa a su autor destacar que lo *parziale e saltuario* de los temas se debe al hecho de haber dedicado su atención al estudio de otras literaturas y muy especialmente a las literaturas hispánicas. Como complemento de este libro anuncia Macrì la publicación de una nueva serie que abarca estudios sobre Machado, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Alexandre Castellet narrativa hispanoamericana poesía nicaragüense, Jung, Valéry, Eliot.

Cada estudio poético en este libro está vivido y sentido en función de toda la poesía esencial del Novecientos europeo. Cada poeta es visto así en su unicidad y a la vez, articulado en el juego de las varias tendencias de su tiempo y de sus mayores representantes. Así, por ejemplo, al celebrar en la poesía de Girolamo Comi la suprema fusión que se opera entre sujeto y objeto, tiempo y eternidad, perfecta ambivalencia de la lengua poética con respecto al símbolo y a la realidad, observa que este rasgo propio del Novecientos se manifiesta igualmente en Eliot, en Unamuno, en Rilke, en Rebora. Particularmente caro le es aludir a los poetas españoles, por él profundamente conocidos y amados, para

descubrir afinidades dentro del simbolismo italo-ibérico: Juan Ramón, Guillén, Ungaretti, Luzi.

Destaca en Mario Luzi una voluntad de pureza que se aparta tanto del *mostruoso*, extenuado decadentismo, como de la duda intelectualista que caracterizan el primer Novecientos, para recuperar y mantener puro el núcleo clásico inicial. Esta pureza, observa Macrì, es la que permite a Luzi descubrir el valor ritual de la existencia cotidiana, observada en las costumbres y en la realidad de su tierra —la Toscana—, en sus criaturas que viven en plenitud la vida y la muerte.

Citamos especialmente este estudio sobre Luzi porque en este poeta se destaca con más clara evidencia la noción de símbolo que informa el pensamiento crítico de Macrì: *simbolo, genitivo di realtà*, según aclara el mismo crítico. Símbolo que nace espontáneamente de la realidad fenoménica, humana y natural y apunta, necesaria y dinámicamente, a una realidad poética atemporal. Con lo cual queda descartado todo simbolismo abstracto e inerte: es la vida misma objetivada que asume valor simbólico y por fuerza de poesía ingresa en lo eterno.

Muy ilustrativo es el ejemplo que cita Macrì tomado del poema *Augurio* en el que Luzi representa a una joven esposa que cumple ritualmente los varios actos domésticos, uno tras otro; la escena es descrita con precisión de gestos y actitudes. Comenta el crítico:

“La scena è ancora omerica. La ritualità è tesa verso una sua sostanziale obbiettività sì che nulla si alteri della spontaneità e freschezza degli atti quotidiani; brama di un equilibrio tra stilizzazione e naturalezza, necessità e gratuità della vicenda mortale.”

A través de los textos poéticos analizados el lector sensible comprueba que la crítica motivada tiene su urgencia creadora. En efecto, Macrì *hace cantar* los textos por él comentados y sus observaciones son una magnífica guía para el estudioso en quien suscita entusiasmos, propone nuevos caminos, indica posibilidades. No así para el lector común el cual queda intimidado por el imponente instrumental de tecnicismos y expresiones eruditas que constituyen una barrera prácticamente infranqueable que prohíbe la entrada *al personal ajeno a la repartición*.

Crítica para críticos pues, para élites intelectuales capaces de paladear con satisfacción de iniciados las mil alusiones que pululan especialmente en sus escritos ideológicos en los que sopla a menudo un fuerte viento polémico.

Al analizar las relaciones entre el crítico y el escritor, Macrì afirma su fe profunda en el estrecho vínculo que los une, *un rapporto di lotta 'a brazo partito', come diceva Lorca di Santa Teresa, non da singolo a singolo, ma per mediazione di una società letteraria*. Y declara *aver cercato sempre di stabilire un dialogo bivalente su comune fondamento, con assoluto rigore di verità*.

En su estudio sobre De Robertis analiza el valor de la crítica como obra literaria y advierte que la tarea del crítico es creación artística siempre que se la considere en función de la obra estudiada. Ve en De Robertis la figura ideal del crítico-escritor, capaz de penetrar en el objeto poético y de anularse en él, o sea, capaz de reducir al mínimo su propia presencia, que es el verdadero modo de afirmar su personalidad.

Al pasar revista a los distintos métodos críticos (periodístico, antologístico, generacional), se detiene muy especialmente a considerar este último. Intimamente vinculado a la cultura literaria española contemporánea, su conocimiento del método que estudia la evolución de la poesía española del Novecientos basándose en la íntima poética interna de sus generaciones, le valió para captar el nuevo sentimiento de generación que surgió en Italia, al finalizar la guerra, entre varios grupos de jóvenes. Por primera vez en el Novecientos italiano, observa Macrì, se revela este hecho, no sólo como signo de una separación de la edad anterior, sino como estructura de un nuevo significado poético: la poesía de posguerra que nace de la nueva realidad política y ético-social.

Advierte luego acerca de los peligros del método generacional *quando dal piano culturale si tratta d'inferire concetti validi per il piano eternale della poesia*, y observa también que ese método debía fatalmente suscitar desconfianza en un país como Italia *abituado alla metacritica idealista, al monografismo dell'ineffabile, al dilemma poesia-non poesia*, y alude también *all'orrore con cui i rappresentanti dell'idealismo accolgono la piú recente filologia, le ricerche linguistiche e stilistiche, la creazione di nuovi generi letterari, la questione del testo e della nascita dell'opera d'arte*. Insiste sobre el valor trascendente y no de mero dato cronológico del concepto de generación y aclara su carácter *funcional*: funcional, pero en sentido inmanente a la estructura del hecho literario estudiado en la relación dialéctica entre tiempo y eternidad, entre sentimiento del tiempo de una determinada generación y su modo de resolverse objetivamente en el texto.

Partiendo de este método descubre Macrì un ritmo generacional del Novecientos poético italiano, ritmo que abarca períodos de siete años con respecto a los nacimientos de los poetas y de diez, con respecto a su producción creativa, números —símbolos típicos de esa edad exclusivamente. Este esquema le permite establecer resultados precisos tales como: el retraso de una generación debido al *salto cualitativo* que se produce entre la edad dannunziano-crepuscular y la de Rebora-Campana exenta ya de todo residuo de decadentismo y asumida como primera generación; el juego de las comparaciones y los aportes de las generaciones anteriores y de las siguientes; la ausencia de una cuarta generación que opere con resultados efectivos más allá de sus intenciones las cuales se ven parcialmente realizadas en la narrativa o en el cine, pero no en la poesía. Con este nuevo enfoque Macrì rechaza la posición crítica que ve en el hermetismo un desarrollo del decadentismo y objeta por lo tanto la orientación que da Enrico Falqui a su antología sobre *La giovane poesia*, reprochándole además

haber reducido el método generacional a mera clasificación cronológica en lugar de fundarse sobre *tempi simbolici di persone poetiche autentiche*.

Considera la antología como un nuevo género literario del Novecientos y por lo tanto, completamente distinta de la antología como se la entendía en siglos anteriores debido a la complejidad de los elementos que en ella intervienen.

Su apasionamiento por los problemas críticos se revela muy especialmente en el capítulo dedicado a la *Neovanguardia* italiana. Se muestra severo e intransigente contra toda contaminación de la poesía que como tal *è un fatto trascendentale ed eterno*, y combate ambos extremos, el *dell'arte per l'arte* y el *del fatto per il fatto*, dos posiciones que se anulan mutuamente. Aquí, como a través de toda la obra, se percibe la constante del pensamiento de Macrì propuesta en el título del libro: *Realtà del simbolo* y que en palabras pobres pero accesibles, podríamos formular así: la poesía se nutre de cosas y no de abstracciones. Fruto viviente, es una *realidad*, pero como tal, trasciende la materia y se vuelve esencia, *simbolo* que concentra y anula en sí toda circunstancia.

M. E. CHIAPASCO

ANGEL NÚÑEZ: *La obra narrativa de Roberto Arlt*, (Buenos Aires), Minor Nova 1968. 99 p. 18 x 11,5 cm.

El origen de esta obra es una tesis realizada durante los años 1964 y 1965 en el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires. El autor lo advierte para justificar *la excesiva minuciosidad en algunos asuntos, así como la abundancia de las citas* (p. 11). Esta procedencia universitaria comunica al libro una fisonomía indudablemente seria, una perspectiva de cuidado rigor y el ya dicho procedimiento de documentar los análisis y las afirmaciones. En el caso de Arlt convenía la aparición de un estudio de estas proyecciones. Arlt es uno de esos escritores que invitan a la pasión, a la discusión, a la polémica. Por eso, el esfuerzo objetivo de Angel Núñez aclarará más de un aspecto hasta ahora poco atendido en virtud de haberse preferido la reacción personal al demorado empeño de comprender el sentido organizador del escritor elegido.

La obra de Núñez está dividida en un Prólogo y cinco capítulos: I. La técnica Narrativa. II. Valoración de la Técnica Narrativa. III. El Reflejo Social en la Obra. IV. El Mundo de Roberto Arlt. V. La Aventura del Amor. A ello hay que agregar una Bibliografía Citada. Esta se compone I. Obras de Roberto Arlt. II. Crítica sobre la obra de Roberto Arlt. III. Teoría Literaria y IV. Obras sobre temas generales.

El punto de partida de su trabajo, nos informa Angel Núñez en el Prólogo (p. 9) fue su insatisfacción frente al *tipo esteticista* del enfoque estructural de Wellek y Warren que, a su juicio, *...deja de lado el estudio del ámbito histó-*



rico y social que rodea a la obra. Además, al limitarse a la función estética, no incluye otras funciones evidentes en la creación literaria.

Una de las teorías manejadas por Angel Núñez para superar la mencionada insuficiencia que señala es la del extrañamiento de Brecht. Ella le permite reflexiones sagaces acerca de la diversa actitud de Arlt y de sus personajes.

Otros autores acompañan en su inquisición a Núñez. Desde Wolfgang Kayser a Martínez Bonati, sin omitir la oportuna referencia a José Ortega y Gasset. Pero todo ello no perjudica el orden unitario del libro, su intención de mostrarnos a Arlt escritor antes de tomar partido por éstas o aquellas afirmaciones de su intensa obra de narrador valiente, áspero, irregular y siempre lleno de talento.

El libro se cierra con estas palabras, que son un equilibrado balance y una promesa de nuevas aproximaciones: *Señalaremos, finalmente, que el nihilismo arltiano testimonia la crisis de un dramático momento de la vida argentina, y constituye una denuncia en cuyo fondo se trasluce la búsqueda de una plenitud inhallada en ese medito* (p. 95).

El joven crítico ha realizado una obra de estimable calidad. Su utilidad para quienes estudien en el futuro a Roberto Arlt con criterio universitario no deja de lado su valor para el lector medio. Por todo lo cual, nos complace señalar el trabajo de Angel Núñez a quienes busquen orientaciones ponderadas.

A. RUIZ DÍAZ

ALBA OMIL: *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*. (Buenos Aires), Minor Nova, (1968). 118 p. 17 x 11 cm.

Este ensayo de Alba Omil consta de diez capítulos además de una última parte titulada *Estudio N° 2, Fondo y forma en "Romances del Río Seco"*. La primera parte se divide, a su vez, en dos: una, dedicada a la producción poética y otra a *Lugones prosista*.

La vastedad de lo abordado y la comprensión de lo escrito hacen que, desde el comienzo, nuestra mirada se dirija a constatar la claridad del enfoque y la capacidad de síntesis de su autora.

Alba Omil insiste en presentarnos a Lugones como uno de los dos responsables del cambio más importante que se opera en el campo de las letras argentinas a fines del siglo XIX. Es, pues, el verdadero símbolo de la renovación y de lo nuestro. Pero, ese símbolo de la renovación y de lo nuestro se da a través de una producción concreta. De allí que en el capítulo III la autora se dedique a mostrar *La trayectoria poética lugoniana* desde *Las montañas de oro* hasta *Romances del Río Seco*. Si bien es cierto que se limita a señalar los caracteres salientes de cada una de las obras tan sucintamente como lo haría

un buen diccionario de literatura, cumple, sin embargo, con una especial misión didáctica frente a las demandas del estudiante universitario.

A continuación, la autora se ocupa del desarrollo de alguno de los temas preferidos por Lugones: la naturaleza, el amor, la muerte, la poesía. Ocho páginas permiten cumplir el propósito porque Alba Omil conoce a Lugones como para saber dónde fijar la mirada y centrar la atención.

*Poemas solariegos* ofrece un material autobiográfico, que permite rastrear los *Rasgos de la vida en la obra* (Cap. V). Allí, el poeta, vuelto hacia atrás busca, *con la conciencia del tiempo irreparable* y su inherente nostalgia, la infancia, los seres, los modos de vida, los hechos, la tierra umbilical de la Villa de María del Río Seco por donde deambulan sus antepasados y una parte entrañable de su existencia.

*Romances del Río Seco*, en cambio, *espejan no sólo la lucha sino la manera de ser; la idiosincracia de un pueblo; su temeridad, su indiferencia frente a la muerte, su fatalismo, sus creencias y supersticiones*. Aquí se detiene en la consideración de *Los elementos populares* (Cap. VI). Tradición, leyendas y ciertas características del léxico ocupan la atención.

Las páginas dedicadas a *Lugones prosista* comienzan con el capítulo VII (*La ficción narrativa*). La autora del ensayo se refiere a la *Guerra Gaucha*, *Las fuerzas extrañas*, *Cuentos fatales* y *El ángel de las sombras* y, aunque con mayor detenimiento que cuando se refirió a la trayectoria poética, cumple, también ahora, con una misión de carácter primordialmente didáctico.

*El imperio jesuita*, *la Historia de Sarmiento* y *El payador* son las obras que dan título al capítulo VIII: *El ensayo del tema nacional*.

En *Estudio N° 2. Fondo y forma en "Romances del Río Seco"*, obra en que su autor *se ha vuelto bardo que es, en cierto modo, cronista, biógrafo* y se propone reivindicar la poesía gauchesca, Alba Omil se ocupa de los elementos de fondo y de forma referidos al particular nacionalismo de Lugones a la par que trata la presencia de la naturaleza, del lenguaje y del estilo. Un inteligente enfoque hace que la brevedad de estas páginas (sólo nueve) no vaya en detrimento del objetivo.

Conocimiento del tema abordado, capacidad de concreción y claridad expositiva hacen que este ensayo merezca figurar entre las lecturas obligatorias de quienes inician su aventura por el ancho campo de nuestras letras.

MARÍA A. POUGET

ANA MARÍA ORTESE: *Poveri e semplici*. Firenze, Vallecchi, 1967. 164 p.  
21,5 x 13,5 cm.

Leemos esta novela en su séptima edición del año 1967. La obra mereció el premio Strega de ese año, y un éxito pleno en el público italiano.

Narrada en primera persona, de acentuado y desnudo lirismo, cuenta la vida de una joven del sud que desde los dieciocho años pugna en Milán por abrirse camino como escritora. Evocación desde un tiempo actual, de esa dorada juventud, entusiasta, triste y dichosa a la vez; momentos idos, armónicamente engarzados en diez capítulos, con dos partes cada uno —salvo el sexto, que tiene tres y el décimo, una— las que también están subdivididas por espacios en blanco. El relato va transcurriendo exteriormente en ordenados días, horas, estaciones... e interiormente detenido o apresurado por la sugestión de lo vivido.

Los movimientos de la acción se suceden en una acertada rapidez, hábilmente conseguida por la brevedad de los capítulos y de sus secciones menores, por los cortos títulos que jalonan las diez porciones mayores y por las directas introducciones de temas nuevos tras expresiones que los preanuncian.

El estilo abunda en hermosas metáforas, ágiles narraciones en lenguaje directo, afectuosos diminutivos, reiteraciones y frases exclamativas.

En las numerosas descripciones predominan, leves, los adjetivos: *bello, ridente, pallido, rossa*, y los sustantivos: *allegria, bontà, luce, cielo*, y nos son presentados los personajes, los ambientes y la naturaleza.

Menudean las observaciones visuales: reflejos, claridades, sombras, en los distintos momentos del día y épocas del año. Hay un lugar para los jardines, las flores, los árboles, los pájaros, el mar, la nieve, las nubes, el sol, un grillo, la luna.

Los ambientes se coloran, muestran un alma. Milán ofrece su múltiple rostro en la elaboración artística de la palabra.

*Poveri e semplici*, así son los protagonistas. Su pobreza es la de los bienaventurados del Evangelio. Sus zozobras económicas aparecen detalladas en las páginas de los minuciosos balances del dinero recibido y gastado, innovada temática dentro de la novelística, que no le quita valor literario a la prosa, sino que le confiere un aire ingenuo y evidencia el desapego que los actores sienten por el dinero.

La simplicidad de las almas se destaca en la sincera entrega a sus tareas, en la limpia bondad de sus sentimientos. Estos periodistas y escritores de la posguerra, se vuelcan con entera buena fe al comunismo y al "neorrealismo". Predomina en ellos, más allá del entusiasmo político, el amor al prójimo, la acendrada solidaridad, el fraternal compañerismo.

Es discreto, equilibrado, dentro de su expectante vaivén, el progresivo enamoramiento de la pareja central, con todas las ansiedades, intuida comunicación, temor al rechazo, ensañaciones, reales alejamientos, hasta el encuentro definitivo y la revelación final de la correspondencia. El romance —que llega a la entrega total— no concluye en el matrimonio: estos jóvenes de izquierda viven sus amores al margen de toda forma legalizada. Esta aceptación del amor libre contradice en ocasiones y hasta empaña, con un dejo materialista, la atmósfera idealizada que domina el libro. Tal disparidad de perspectivas, digna

de señalarse, introduce acaso un rasgo más de tensión en el duro mundo que viven estos jóvenes.

En los personajes secundarios, presentados también por lo general con los detalles de su vestimenta y la expresión de sus ojos, aparecen variadas notas psicológicas: la simpatía, la reserva, la iracundia, la demencia, la timidez, el resentimiento, la sabiduría.

Sobre todos ellos tiende su manto comprensivo la silenciosa muchacha napolitana que sabe ser amiga fidelísima, hija amante, inteligente escritora, novia paciente, mujer sensible, justa captadora de la idea de Dios, de la fugacidad del tiempo y de la fatal separación de los hombres.

La presencia viva de la naturaleza, el constante recurso a la lengua coloquial y la predominante expresión afectiva hacen hondamente conmovedora esta muy bien escrita novela corta, que es al mismo tiempo deleitable exposición de coloridos cuadros, movido drama y emocionado poema.

MARÍA JOSEFINA SABELLA

OCTAVIO PAZ: *Corriente alterna*. México, (etc.), Siglo Veintiuno, (1967). 223 p. 18 x 10 cm.

Octavio Paz es el exponente del pensador lúcido y perspicaz para quien no pasa inadvertido el menor indicio de cambio en el acontecer cultural contemporáneo. Sus ensayos, generalmente densos y breves, suscitan una actitud meditativa y la reafirmación de los valores de una crítica nueva y seria.

Con el título de *Corriente alterna* aparecieron la mayoría de los textos de este libro en revistas hispanoamericanas y europeas, entre los años 1959 y 1967. El autor declara que su intención de agrupar *estas reflexiones sobre la realidad* —en apariencia de índole varia e inconexa— obedeció al propósito de mostrar *la aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio*. Ningún orden cronológico rige la distribución de los temas en sus tres partes: I. Literatura y arte; II. Temas contemporáneos; III. Problemas de moral y política. Si *un libro, un texto, es un tejido de relaciones*, como dice Paz en la *Advertencia*, al lector se le ofrece la oportunidad de comprobarlo.

Los veinte títulos de la parte I, componen una miscelánea en la que alternan formulaciones sobre la poesía y la palabra —objeto, unidad de forma y significado, incomunicabilidad del lenguaje de la pintura abstracta, interpretación y nueva valoración del poeta Cernuda, y de la actualizada novela de Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, más una apasionada exégesis de la obra de André Breton. *Invencción, subdesarrollo, modernidad*, son rótulos tras de los cuales se individualizan conceptos axiológicos, válidos para la historia del arte en general y la literatura en particular. En ellos juega un papel preponderante la concepción de lo moderno como ruptura de la tradición, no como negación o contemplación pasiva, sino como enfrentamiento dinámico, *como continuidad*

en el sentido nuevo de negación. *Lo que distingue el arte de la modernidad del arte de otras épocas es la crítica.* Este parece ser un postulado inapelable para el poeta Paz, para quien poesía y ensayo, creación y crítica son formas dinámicas del quehacer literario que se correlacionan a lo largo de su producción poética. (Véase *Poesía en movimiento*, México, Siglo Veintiuno, 1966, p. 6). Esta concepción de la poesía en perpetuo cambio, este amor por las mutaciones y trasmutaciones, está vinculado al doble juego de la creación compartida por el lector, que Paz denomina *Arte de la conjugación*.

La distinción entre arte primitivo y clásico está basada en la diferente manera de intuir el tiempo: en el primero, instante petrificado, inmutable; en el segundo, sucesión manifestada en el movimiento sensible de las formas. Y el arte de hoy, un intento gratuito de volver a la metáfora inicial, a la deificación del objeto.

*Surrealismo, pop-art, op-art y dadaísmo* son tratados más como fenómenos sociales que como formas del arte contemporáneo. Claro y preciso el análisis interpretativo de la obra de Carlos Fuentes y su ubicación en el contexto de la última promoción de narradores hispanoamericanos. El emocionado recuerdo de una pintora amiga motiva el poema *Apariciones y desapariciones de Remedios Varo*.

Las páginas en memoria de André Breton lo llevan a transitar por caminos preferidos. A propósito de los presuntos antecesores del surrealismo, reaviva el recuerdo de Rousseau, a quien concede una especie de prefiguración de la idea surrealista del lenguaje, la metáfora como palabra primordial, la conexión entre imagen verbal y pasión. Este *pacto lingüístico*, anterior al *pacto social*, convierten a Rousseau en un precursor tanto como lo fueron Góngora, Marino, Donne, Mallarmé y Lautreamont. . . Y de paso, y con indudable referencia al simbolismo y su diapasón de *correspondencias*, la naturaleza convencional del lenguaje y la arbitrariedad del signo, para derivar al hombre-símbolo entre símbolos y al gran *pacto verbal* que es el universo. Lo que a continuación llama Paz *Recapitulaciones*, es su teoría del poema o mejor dicho, una comprimida poética personal, cuyo estilo aforístico comparte el tono severo de la retórica y la gracia del juego.

La parte II la componen siete temas emparentados por lo que un moralista llamaría los elementos de la disolución y su relación con el arte contemporáneo: *Conocimiento, Drogas, Inspiración*. La poesía es conocimiento. La diferencia entre el poeta y el científico está en el sujeto de la experiencia. La poesía de hoy es un saber experimental. Las drogas pretenden ahora reemplazar el papel de las musas. Su uso es un signo más del cambio operado en la sensibilidad contemporánea; pero *ninguna sustancia conocida puede dar el genio al que no lo tiene*. Sus adeptos pretenden adscribirlos a un ritual. *Los ritos son expresiones del tiempo cíclico*. El tiempo moderno, histórico, es lineal y fatalmente desaloja el rito de la sucesión temporal. El sentido último del uso de las

drogas en nuestros días, es una crítica del tiempo lineal y una nostalgia o presentimiento de otro tiempo.

La parte III está encabezada con los términos *Reuelta*, *Revolución*, *Rebelión* que el autor define con amplia sinonimia y precisa en exactos contextos históricos, dándoles la significación que les corresponde en la sociedad del pasado y del presente. Nuevamente la preocupación del autor en otra dimensión del tiempo: *El rebelde... es el eterno inconforme. Su acción no se inscribe en el tiempo rectilíneo de la historia, dominio del revolucionario y del reformista, sino en el tiempo circular del mito.*

Los diez artículos siguientes son un análisis objetivo del pensamiento político de nuestro tiempo, vinculado a las direcciones filosóficas vigentes. Paz nos ofrece una singular teoría de la revolución jugando con la serie de términos que encabezaron estas notas. Inesperadamente nos conduce hacia las últimas teorías del lenguaje y a la idea del tiempo rectilíneo, reducida a una nueva variante en el sistema de relaciones que es la lengua y a su gravitación en las formas abiertas del arte moderno, *en una forma que se busca*, en una nueva moral y una nueva política.

Al finalizar la lectura de estos breves ensayos, el lector comprende que la heterogénea nomenclatura del índice es la aparente cifra que encierra el sentido único que los constituyó en libro: una indagación seria y reflexiva sobre el hombre de hoy, testigo del fin de un tiempo en el que las palabras *modernidad* y *vanguardia* ya están gastadas.

ANA F. DE VILLALBA

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Losada, (1968). 303 p. 20 x 14 cm. (Biblioteca de Estudios Literarios).

Este volumen de Rodríguez Monegal es la concreción de más de veinte años de fervorosa labor en torno a la vida y a la obra de Horacio Quiroga.

Si bien es cierto que en la obra literaria no hay nada exterior a ella que le sea necesario para tener una existencia plena de sentido, Quiroga es un *creador tan autobiográfico* que quien desee conocerlo en profundidad, interpretarlo, y valorarlo con justicia, debe hacerlo desde una perspectiva a través de la cual vida y producción se expliquen e ilustren mutuamente.

Los doce capítulos de este libro son el resultado de una minuciosa tarea que proporciona la documentación de que carece, según lo señala el mismo autor, la obra de Alberto J. Brignole y José María Delgado, aún cuando se trate de *la más completa biografía, escrita por dos amigos que lo conocieron íntimamente durante algunos períodos de su vida* y se propone brindarnos, a partir de una *relectura crítica de Quiroga, a la vez que una reconstrucción minuciosa de su vida y de su personalidad literaria*, la visión que hasta el momento nos han entregado parcialmente comentaristas y biógrafos.

El *Diario de un viaje a París*, inédito hasta que en 1949 aparece con introducción y notas de Rodríguez Monegal, es uno de los más valiosos documentos utilizados. Una prolifidad, de ningún modo refñida con el afecto que el ensayista profesa a Quiroga, señala seres y lugares a los cuales muchos relatos misioneros están ligados entrañablemente. De allí que, concluida la lectura de estas páginas en que los hilos que tejieron la densa y rica trama de una existencia aparecen cálidamente tendidos y entrecruzados, nos quede la sensación de haber participado, en alguna medida y no sin intensidad, del polifacético proceso que comenzó el 31 de diciembre de 1878 y se cerró en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires el 19 de febrero de 1937.

En su afán por explicarse y explicarnos a este *desterrado*, Rodríguez Monegal interpreta sucesos, señales e indicios de la vida y la obra y, con fundamentos de apariencia irrefutable, alude, por ejemplo, a la *servidumbre erótica que provoca la figura materna que el niño conquista pero que no puede retener*, a los *gestos* detrás de los cuales se adivina *una angustia edíptica*, a la clara *voluntad subconciente del fracaso*, a su *personalidad neurótica* y a ciertas *claves* que nos aproximan a la comprensión de sus *excesos*, al *suicidio simbólico* que significa el disparo que ocasiona la muerte accidental de Federico Ferrando. Consideramos significativo el hecho de que señale como *un festín para el aficionado al psicoanálisis* cierto incidente del cual Quiroga es protagonista y nos atrevemos a afirmar, sobre la base de esa declaración y de las interpretaciones aludidas, que él mismo es uno de ellos.

La amistad del ensayista por el tema tan intensamente trabajado tiene su breve y útil exposición en la *Nota* final. Además, detalle importante aunque no muy usual, cita allí a quienes le ayudaron en su labor tendiente a la reconstrucción de una trayectoria humana y literaria. Enrique Amorim, a quien debe no sólo el testimonio de algunas cartas que Quiroga le escribió sino también *muchas cosas que no pueden contabilizarse*, ocupa uno de los primeros lugares. También se reconoce deudor de trabajos anteriores; en especial, de los de Noé Jitrk, José Enrique Etcheverry y Annie Boulle-Christaflour.

Luego, un *Índice cronológico* cuya consulta recomienda *para facilitar la ubicación de un episodio o de una obra dentro de cada capítulo* y que constituye, a la vez que una evidencia más del orden con que ha procedido en la investigación, un rasgo de apreciable cortesía intelectual.

La *Bibliografía básica* con que concluye el volumen no se limita a señalar el material consultado; orienta, con brevísimos comentarios, acerca de su contenido y mérito particular.

Esta publicación del conocido crítico literario, teatral y cinematográfico interesa no sólo a quienes deseen aproximarse a Quiroga, sino también a los viejos amigos dispuestos a enriquecer su conocimiento a la luz de una obra escrita a partir de un fervor esencial y con la garantía ofrecida por un método riguroso.

Este libro se terminó de  
imprimir en VICTOR HUGO  
FASANELLA Editorial Talleres  
Gráficos, Rioja 1922, Men-  
doza, República Argentina  
el día 2 de julio de 1969.





IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
*Santa Fe & Argentina*