

ENTREGAS DE  
LA LICORNE



8

MONTEVIDEO 1956

puede ser confirmada con un ejemplo. En la introducción se subraya que en la época de la Independencia se inicia en el Uruguay la poesía gauchesca con la producción de Bartolomé Hidalgo. Este, no obstante, queda excluido de la antología, donde tampoco figuran ni Hilario Ascasubi ni Arturo Lussich (el cual es olvidado asimismo en la introducción a pesar de que su poema "Los tres gauchos orientales" es el antecedente inmediato y quizá inspirador del "Martín Fierro"). La trayectoria de la poesía gauchesca, reducida en la antología a algunos fragmentos del "Fausto" y del "Martín Fierro", queda insuficientemente dibujada. Otras exclusiones, e inclusiones, podrían ser discutidas. Pero conviene recordar que el panorama que se procura ofrecer abarca casi cuatro siglos de producción poética y un área geográfica amplísima. Para que ese panorama fuera completo habríanse necesitado varios volúmenes de lectura más que abrumadora.

El material antologizado se ordena cronológicamente en base a las fechas de nacimiento de los poetas. Como el desarrollo cultural de América no fue isócrono (Méjico tuvo auténticos poetas ya en el siglo XVI, el Uruguay y la Argentina recién en el XIX) y como el régimen de vigencias en cada región del continente no fue idéntico en las mismas épocas, la ordenación indicada determina un cuadro poco claro. Así, por ejemplo, Julio Vicuña Cifuentes, post-modernista, aparece antes que Rubén Darío, y Juan Zorrilla de San Martín (a quien en la introducción por error no atribuible a de Onís se le llama José) se ubica entre poetas muy dispares a él: lo anteceden José Martí y Salvador Díaz Mirón y lo siguen Manuel José Othon y Manuel Gutiérrez Nájera. La ordenación, pues, no parece ser la más adecuada. Ciertamente es que la historia cultural de América es un todo, pero esto no debe impedir la clara comprensión de los caracteres específicos de las partes. El mismo de Onís, en la introducción, sostiene que a partir del romanticismo, y más allá de los trazos comunes inevitables, la poesía de cada país comienza a adquirir rasgos diferenciales. Más acertada, pues, que la mera sucesión cronológica hubiera sido una ordenación que atendiera a las distintas áreas culturales de América. Establecidas las necesarias relaciones, hubiera surgido un cuadro más claro, evitándose que el lector mismo deba proceder a una reordenación del material antologizado.

Estas observaciones no obstan, sin embargo, para que el libro cumpla con su cometido. A través de la introducción, la selección de poemas y las notas del libro comentado, el lector no familiarizado con la poesía ibero-americana puede iniciar su conocimiento de ella.

## JULIO C. DA ROSA, O LAS POSIBILIDADES DE UN ESTILO MENOR

por

ALBERTO PAGANINI

JULIO C. DA ROSA: "De sol a sol" (cuentos). Montevideo, 1955. Ediciones Asir, 168 págs., prólogo de Arturo Sergio Visca.

La crítica ha discutido si da Rosa es o no sincero, es o no espontáneo, si sus cuentos carecen de estructura, y, como la vida, carecen —también— de argumento. No creo que los artificios literarios aminoren la autenticidad de un escritor. Borges pensaba que "toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención". Arturo Sergio Visca ha

hablado del realismo de da Rosa. Ha mostrado, asimismo, cómo esa temática que el mundo y la vida ofrecen al narrador, se transforma en sus manos, deviene creación. Entiendo, además, que el creador va más lejos de lo que supone Visca y no se limita a seleccionar materiales, o a descubrir en ellos un sentido. Tal limitación equivaldría al caos. El mundo de la narrativa (el de da Rosa, en este caso), no es un mundo inmediato. Es un mundo elaborado, pasado por filtros. El plano en que da Rosa aparece más maduro y más válido es justamente el plano en que el escritor treintaitresino se muestra dueño de una técnica, explorador de una artesanía. Pero el arte nunca es más intenso que cuando se oculta. Entonces creemos estar frente al mundo y sólo estamos frente a la literatura. Escribió Mario Benedetti: "Los personajes de da Rosa son espontáneos pero es el autor el que administra su carácter y su trayectoria, el que construye (con manifiesto arte) su espontaneidad". Da Rosa podría vengarse de los críticos literarios afirmando que escribe sus cuentos al correr de la pluma. El crítico puede vengarse de da Rosa poniendo al desnudo sus artificios (inevitables: la más llana conversación, el chiste oral los emplean).

En el otro plano, —en el del "ancho espesor de nuestra realidad campesina" (realidad no ancha sino estrecha, no espesa sino delgada, por culpa de da Rosa)—, este escritor merece sinceras objeciones. Poco importa que los cuentos de da Rosa no luzcan esa sólida trabazón que algunos retóricos —enamorados de sus teorías— reclaman para el cuento; poco importa que en ellos pase muy poco —como en la vida de sus mínimos personajes. Todo esto es producto del cálculo, o, por lo menos, de una determinada voluntad de creación. Pero el material que trabaja da Rosa no es demasiado rico. Sus personajes pasan por la vida sin pena ni gloria (aunque su pasaje por el cuento sea más interesante). Probablemente da Rosa —que nació en 1920— aún se halla en el terreno del tanteo. Refiriéndose a Julio da Rosa y a Luis Castelli señalaba Anderson Imbert en su "Historia de la Literatura Hispanoamericana" (enero, 1954) las limitaciones de estos escritores: el campo y el pueblo, las criaturas humildes comprometidas en humildes tareas, el mismo estilo. En julio de 1954, Luis Castelli publica "La Isla del Puerto" y obliga a una revisión (no formal sino de fondo) de este juicio, en lo concerniente a esas limitaciones. Los conflictos humanos pueden estallar en cualquier parte: en Treinta y Tres, en Mercedes, en el corazón de Ansín (que se pasa tocando su flautita de latón por años y años), en el corazón de Severino que no se atreve con las muchachas de Lemos y se llena la barriga de mate, mientras las hembras se desmayan de risa. Pero da Rosa se queda a flor de agua, sin ahondar la espejeante superficie del costumbrismo. Los cuentos de da Rosa —con excepción de "Hombre-flauta"— gustan pero no sacuden, como si el lector —cualquier lector— se reconociera sólo a medias en las criaturas que desfilan delante de sus ojos. Parece que a este realista se le escapan las realidades más hondas. Es un arte externo, acicalado en su desprolijidad conversacional, de finas aristas. Pero le falta urgencia; da Rosa no se compromete. Hay cierta distancia entre da Rosa y sus criaturas, aunque las ame (nosotros también), aunque se sonría con ellas. Es sugestivo que los personajes de da Rosa sólo admitan vicios menores. Que el sexo no figure en estos cuentos, no es una prueba del recato campesino del autor. Es una proeza. Pero, se advierte que estos héroes asexuados de da Rosa no han anclado en el mundo, que viven sólo a medias, del ombligo para arriba. Como si la castidad fuera (literariamente hablando) una virtud.

Esta externidad de da Rosa desaparece en "Hombre-flauta". El narrador ha construido al personaje con un solo rasgo. Ansín aprende a tocar la flauta junto a la banda de la plaza y luego se pasa la vida "dele jeta y dedos". Gana fama y algún dinero, él que era "medio anormalcito", y birola, por añadidura. Hasta que al final sucede lo inevitable: el progreso invade Treinta y Tres y los músicos profesionales, las victrolas, etc., arrinconan al pobre tuertito flautista. Tiene que vender números de lotería para ganarse la vida. Por las tardes, sin embargo, en su casa, casi a escondidas, se pone a repasar el repertorio viejo. "A veces se dormía con la flauta en la boca".

La riqueza y el vigor de este cuento nacen —paradojalmente— de lo que pudo ser su mayor debilidad, de su despojo, de su sencillez. El autor ha tipificado al protagonista, lo muestra en función de un solo rasgo, de su flauta, —de ahí el título—. Todo acaba y empieza en la flauta de Ansín. En otros cuentos, la abundancia se hace sospechosa. En "Jaulero" lo que define a Macario Lago es su rancho, su caballo y su felicidad de atorrante. Hasta que se queda sin caballo, sin rancho, y muere. En "Solito" los rasgos se multiplican. El apodo, el amor fraternal, la esquina (que implica y explica al hombre), la fe en Dios y en el viejo Bayes, enabadas extrañamente: una vela y un padrenuestro para José Batlle y Ordóñez. Pero, en este cuento, la riqueza de aspectos y matices hace que el personaje se deshaga como arcilla entre los dedos de da Rosa. También "Mala Cabeza" es endeble, con un trazado superficial. Lo mejor del libro es "Hombre-flauta". Este cuento se parece a las suaves, tensas y cimbreadas alambradas que tendía Crispín Artigas (un personaje de da Rosa, casualmente). La satisfacción que siente el lector al pasearse por esas páginas, es comparable a la del viejo Tanco al ver el trabajo de Crispín: "¡Oigale, Crispín biejo y peludo! ¡Lindo, no má! ¡Esto es un alambrau, ta madre!".

Por lo demás, el oficio hace al hombre. De Abedonio Lemos, protagonista de "Una Casualidad", dice da Rosa que cierta tropeada fue para el muchacho "como una zambullida en el mundo". Señala Visca que el oficio es casi "una vocación vital" en los personajes de da Rosa. Pereira se encariñó tanto con su profesión, que se olvidó hasta de casarse. Los personajes de da Rosa "persiguen y crean su destino". Hago hincapié en esto último para reivindicar los méritos de "Una Casualidad", el cuento más largo del presente volumen. Mario Benedetti, habitualmente exacto y brillante en sus juicios, no ha advertido la unidad de este relato. Abedonio pasa de un oficio a otro, sin encontrarse a sí mismo. Pero Abedonio va buscando —inventando, diría yo— su vida (primero lava ropa sucia con la tía, luego es peón, luego tropero) hasta que al final la encuentra —¿por casualidad?—: un viejo amigo de su padre lo hace cuidador de caballos. Bajo la humilde realidad asistimos al proceso dinámico que nos lleva a la formación de un ser humano, de un viviente. No podría olvidarse ninguna etapa intermedia, todas cuentan en el Abedonio final y éste sueña o recuerda toda su vida en una de las últimas páginas del relato. Esta recapitulación última contribuye, también, a la unidad formal del relato. Dentro del cuento encontramos un esquema del mismo cuento, como una clave. Por otra parte, el cuento es claramente ilustrativo de la técnica de da Rosa: seguir a un personaje. Después de "Hombre-flauta", esta narración es la mejor del volumen. Contiene otras excelencias —que no mitiga su extensión—. "¡Cosa linda una tropeada!" (págs. 63-4) es un fragmento hermosísimo, escrito con precisión, con entusiasmo, un fragmento de antología. En el diálogo entre Abedonio y Pereira (en la alta madrugada, mateando, mientras Pereira inicia a su discípulo en los pormenores del arte de cuidar caballos) hay una gozosa fluencia, una facilidad sin tropiezos. Pero lo mejor es la vieja tía lavandera con su cara mansita de vaca recién parida, mientras Abedonio tiende la ropa, todavía húmeda, junto al arroyo. Había un sol livianito, casi sedoso, "que primero les anduvo lamiendo el lomo a los cerros, para después posarse. Los árboles lo recibían como con miedo de espantarlo". Cuando Abedonio encuentra la tía allí acurrucada le dice "Mama". Este fragmento debe vincularse a otro de "Hombre-flauta", donde Ansín descubre su habilidad flautística ante el contento de la madre que lo creía "pasmadito" sin remedio. "Cuando lo vio (la madre) levantar la flauta rumbo a la boca, le vinieron ganas de "taparlo de un sosegate". Pero no tuvo tiempo ni de largar la pala de revolver. Revolviendo la agarró la punta de aquel hilo de seda suavcito. Más suavcito que un hilo de seda, ella lo sintió envolversele, dibujado contra el silencio de un oscurecer. Algo como la luz de la luna, que toca pero que no se siente. Y venido de lejísimos, como la luz de la luna. —¡M'hiciste acordar de un mundo de cosas con eso!"

Esta ternura tiene variaciones. Unas veces se transparenta en un humor sin complicaciones y sin acritud, como cuando se habla de los vicios de Macario y de sus exigencias en materia de caña. Primero calidad. "Y si no tiene calidad, déame lo que tenga". Otras

veces el paisaje aparece restituído a su primera inocencia: "Una quebradita... agazapada atrás de las coronillas. Le retozaban los apereás por las laderas, como en cancha propia. Allá arriba de unas rocas, con sus madres balaban unos chivitos de juguete. Y aquí abajo, el arroyo se hace una lombriz para pasar entre los paredones de sierra". Finalmente, esta comunión con las cosas es poesía: "Tenía los trillos cuidaditos como sala de baile. Siempre bien limpios y aplanados, al sol parecían tres espejos puestos con la mano sobre el campo liso".

Lo bueno de la ternura de da Rosa es que aun siendo literatura —lo afirmo a pie juntillas— se resiste al análisis, no nos entrega su secreto, porque quizá no lo tenga, porque quizá no sea literaria. Así miente da Rosa. Un relevamiento estilístico de muchos fragmentos mostraría una proliferación —por momentos indeseable— de aumentativos y diminutivos. Pero esa ternura viene de más adentro. Parecería que rebasase y trascendiese los medios que la expresan. Por momentos da Rosa emplea un lenguaje casero, mimoso, como si el lector fuera un niño de pocos años: "... los días parecían con pega-pega, de lerdos. Parecían bolsas llenas de horas grandotas y pesadas. Gigantes cabezudos y panzones, parecían". Otras comparaciones son, decididamente, riesgosas: "... como quien se tira de cabeza a un pozo, para salvarse de un incendio".

Para concluir, creo que "De Sol a Sol" pertenece a la auténtica literatura. No veo por qué Visca considera un mérito la sanidad de esta literatura. Aplaudo, sí, el inevitable y sincero arraigo de da Rosa. Considero con simpatía —al igual de Visca— el esfuerzo de da Rosa por resistir los halagos y la tentación del tema "intenso", aunque sospecho que da Rosa no ha padecido esa tentación ni ha gozado de esos halagos, y, en definitiva, es ésta la pauta de su minoridad de escritor. A último momento descubro una identidad entre da Rosa y sus personajes. Como Solito Pérez, Julio da Rosa "contagia una emoción humilde, de cosa indefensa". Recuerdo, también, que Doralicio Miraballes no quiso ser estanciero. Prefirió una volanta. Pero se hizo el gusto: recorrió los caminos de Treinta y Tres.

## EN TORNO AL FILM DE MAX OPHÜLS, LOLA MONTES

### I

por  
JOSÉ SUÁREZ

Si hubiera de intentar, lisa y llanamente, la crítica de un film, dejaría tal preocupación en manos más avezadas, porque los ejercicios de ingenio, que tantas veces se dan alrededor de algunas películas, me parecen tan sorprendentes como la destreza de un prestidigitador que saca una bandada de palomas del interior de su sombrero de copa, por muy visible que resulte el truco.

Me resisto a la crítica cinematográfica porque entiendo que el cine aún lucha por encontrarse a sí mismo. Revolotea a veces porque le han brotado alas antes de haberse afirmado sobre sus pies, pero todavía dista mucho de sentirse seguro en su vuelo. Hemos sido con él más exigentes que con otras formas de expresión artística: la crítica literaria ha nacido varias décadas, o tal vez siglos, después de haber nacido la literatura, y otro tanto podríamos decir de la crítica sobre las demás artes. Al cine, en cambio, lo hemos acosado desde que aventuró los primeros pasos, sin darle punto de reposo, sin esperar a que se concretaran algunas de sus promesas con las que luego nos ha maravillado.