

APUNTES DE ESTILO: LA PASIÓN ARGENTINA DE AMADO ALONSO

PEDRO CORREA
Universidad de Granada

RESUMEN

A. Alonso llega a Argentina en 1927. Desde entonces proyecta su saber sobre la literatura de su tierra de adopción. Se acerca a numerosos escritores. Tomando en consideración tres artículos dedicados respectivamente a Paul Groussac, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges, creemos encontrar en el asedio a que los somete los principios fundamentales de su concepción de la creación literaria y especialmente del estilo. Este trabajo contribuye a dilucidar la idea antes expuesta.

PALABRAS CLAVE

Prosa, ritmo, estilo, sentimiento, intuición, significación, expresión, personajes, cine, psicología, novela, cuento, P. Groussac, E. Mallea, J. L. Borges.

ABSTRACT

A. Alonso arrived in Argentina in 1927. Since then he has projected his knowledge on to the literature of his country of adoption. He approached numerous writers. If we take into account the three articles dedicated to Paul Groussac, Eduardo Mallea and Jorge Luis Borges respectively, we may find in his criticism the basic principles of his notion of creative writing and especially style. This work helps to elucidate the idea mentioned above.

KEY WORDS

Prose - Rhythm - Style - Feeling - Intuition - Meaning - Expression - Characters - Cinema - Psychology - Novel - Tale - P. Groussac - E. Mallea - J. L. Borges.

RÉSUMÉ

A. Alonso arrive à l'Argentine dans 1927. Dès lors, il projete sa connaissance à la littérature de sa nouvelle patrie. Il s'approche à plusieurs d'écrivains. Consultant trois articles dédiés respectivement à Paul Groussac, Eduardo Mallea et Jorge Luis Borges, nous croyons trouver dans sa œuvre les principes fondamentaux de sa conception de la création littéraire et avant tout du style. Ce travail contribue à éclaircir l'idée exposée plutôt.

MOTS-CLÉ

Prose - Rythme - Style - Sensibilité - Intuition - Signification - Expression - Personnages - Cinéma - Psychologie - Roman - Conte - P. Groussac - E. Mallea - J. L. Borges.

Cuando en 1927 A. Alonso se traslada a la que iba a ser su segunda patria, Argentina¹, ya tenía constituida en su mente la teoría literaria que con tanta precisión y entusiasmo iba a aplicar a sus lecturas de obras de creación. Buena prueba de ello es la tempranera publicación de un artículo aparecido en *Síntesis*, "Lingüística espiritualista" y el primer estudio aplicado dedicado a la figura de R. M^a del Valle-Inclán, "Estructuras de las Sonatas de Valle-Inclán"². A pesar de que los acercamientos prácticos de sus principios teóricos se decantan originariamente a autores españoles, Azorín, Jorge Guillén, la picaresca, no echa en saco roto su encar-

1. R. Menéndez Pidal fue quien propuso a A. Alonso como director y coordinador del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires y aceptada su propuesta, llega a Argentina, donde encuentra la comprensión de numerosos intelectuales y escritores. Es de justicia reconocer la recepción hecha por Victoria Ocampo, excepcional mujer y mecenas de la cultura bonaerense. Muy pronto entra en contacto con los diversos cenáculos que le pondrán en contacto con lo más representativo de la creación literaria argentina. Desde entonces viene su amistad con J.L. Borges.

2. El mismo año de su llegada la revista *Síntesis* (agosto de 1927) acoge un artículo "Lingüística espiritualista" que es la primera aportación del estudioso a las corrientes idealistas que imperaban en determinados círculos centroeuropeos, especialmente en Alemania. La primera aplicación práctica la encontramos cuando en la revista *Verbum*, XXI, 1928, p. 6-42, publica "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", artículo reproducido en *Anales de la Institución Cultural Española* y finalmente en *Materia y forma en poesía*, ed. Gredos, Madrid 1955 (cito siempre por la edición de 1960, p. 206-239). Volvió de nuevo a la carga en "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán, op. c., p. 249-291.

dinación a la cultura hispanoamericana y en 1929 aparece de nuevo en Síntesis un artículo definitivo sobre el franco-argentino Paul Groussac. Es un homenaje póstumo³. A partir de ese año A. Alonso irá publicando uno tras otros múltiples acercamientos al mundo literario argentino: R. Güiraldes, Jorge L. Borges, E. Rodríguez Larreta, E. Mallea, E. González Lanuza, E. del Campo, la cultura gauchesca en general. Nos vamos a acercar a esta sugestiva parcela de su quehacer investigador donde es posible encontrar intuiciones geniales que completan los artículos teóricos y la visión totalizadora tanto de *La gloria de don Ramiro* como de la poesía de Pablo Neruda.

Vamos a centrar nuestras observaciones en tres autores, Groussac, Borges y Mallea, aunque hagamos incursiones en otras parcelas tanto literarias como lingüísticas de modo subsidiario. Una tarea de cierta envergadura se propuso el estudioso en un intento de sacar la creación literaria argentina del excesivo provincianismo al que estaba sometida; se entiende en cuanto acercamiento a la obra y su correspondiente asedio para situarla en el lugar que merece. El intento de A. Alonso es, mediante la caracterización definidora de un estilo, elevarla a la categoría de universalización que le corresponde. Lo individual y lo universal se dan la mano en la creaciones de las tres figuras contempladas. Si las analizamos mediante el estudio de sus rasgos estilísticos precisos y concretos, podemos rescatarlas de la mediocridad en la que eran consideradas y en gran medida tenidas⁴.

3. Aparecido en la revista Síntesis, vol. III, p. 327-341 (artículo seleccionado para la miscelánea *Materia y forma en poesía*, p. 314-328). En el momento de su muerte P. Groussac ejercía de Director de la Biblioteca Nacional, cargo que venía desempeñando desde 1885 y que le había elevado a la categoría de institución. Si a esto unimos su participación en la prensa y su actuación anterior en Tucumán podemos hacernos una idea del Groussac hombre público y del predicamento que gozaba en determinados círculos.

4. Para enjuiciar la labor de A. Alonso hemos de tener en cuenta la cronología de sus estudios y no la fama adquirida por determinados escritores mucho después. Al artículo de Groussac está por encima de la polémica que sus actuaciones y sobre todo sus escritos suscitaron. El recelo en determinados sectores argentinos es soslayado por el comentarista que se limita a señalar sus aciertos, eligiendo algunos de sus ensayos más representativos y silenciando su labor de auténtica creación. Si como novelista no pasa de ser un escritor mediocre, sí tuvo un indudable acierto en el teatro con *La divisa punzó*. Algo parecido ocurre con E. Mallea; de todos es conocido que no alcanzó el predicamento gozado por otros novelistas de menos valía pero más metidos en los cenáculos dispendiadores de prebendas y regalías. Y sin embargo es uno de los puntales más firmes de la narrativa argentina del siglo XX. El caso Borges es distinto; pero si analiza-

Parte el estudioso de una idea que parece prevalecer en el espíritu creador de P. Groussac: la identificación de estilo y prosa, acorde por otra parte con un principio básico en el establecimiento del sistema estilístico propiciado y defendido por A. Alonso; suyas son estas palabras “la prosa es una de las caras del estilo”. Pero la prosa de Groussac está condicionada por la presión vivencial de un desdoblamiento cultural; las raíces de su estilo se asientan en una educación literaria francesa, ya que el escritor durante los dieciocho primeros años de su vida está incardinado a la cultura de su tierra natal, es una raíz exterior clave, pero al mismo tiempo el otro asiento es la tensión que somete a su raciocinio para hacerse realidad en la nueva circunstancia elegida, es una raíz personal e intransferible. El acomodo supone una lucha y el fruto de la misma es una creación original y bien distinta en sus perfiles internos y externos.

Parte el investigador de observaciones precisas que salpican la producción del escritor. Ejemplifica con fragmentos elegidos de *El Plata al Niágara*, de *El viaje intelectual*, de *Mendoza y Garay*, donde manifiesta sus intenciones de estilo. Por ejemplo cuando afirma que “la corrección gramatical, es base y fundamento del estilo” estamos viendo la importancia que el aprendizaje de la lengua tiene en la configuración del mismo. Es indudable que estamos ante una afirmación heredada de su formación: la importancia concedida al estudio no sólo teórico sino práctico de la lengua en la enseñanza francesa. La redacción es cuestión batallona en sus planes de estudio y al subordinación de la lengua a la intención es una cuestión vital a la hora de escribir. La inmensa mayoría de los estudios hechos por A. Alonso en Argentina gira en torno a problemas de lengua y, ante todo, a su enseñanza tanto en la escuela pri-

mos el breve artículo “Desagravio a Borges”, supone un respaldo a su grandeza creadora por encima de las reticencias de sus detractores. Siguen teniendo valor de actualidad estas palabras:

Borges es el caso más agudo de conciencia literaria escrupulosa, y cada uno de sus cuentos, de sus poemas, de sus ensayos es desde su planteo un capital problema de construcción, como la composición de sus figuras para un pintor; y el problema se reproduce con sus exigencias de solución rigurosa en cada una de sus frases, donde no hay palabra que no le haya exigido al autor la plenitud de su responsabilidad literaria (por eso hay en su prosa tantas palabras nuevas o con acepciones renovadas o en contextos inesperados); donde hasta el orden de las palabras está pensado y medido, para que sirva íntegramente a las intenciones expresivas.

maria como secundaria⁵. Está claro que cuando Groussac establece una comparación entre su modo de escribir, su estilo, y las creaciones de los demás está pensando en la literatura del siglo XIX, especialmente la novela, y la dominante en ese momento en los cenáculos literarios rioplatenses. El ataque a las palabras redundantes, a la sobreabundancia de adjetivos innecesarios, a las frases hechas, atentatorias, para en su lugar poner el vocablo preciso para un determinado concepto, la búsqueda de una expresión personal y no heredada, mira al estilo acartonado de muchos escritores que parten de una premisa engañosa: hay un ideal de lengua que no se puede superar, la de los clásicos, y cuanto más nos aproximemos a ella, tanto mejor.

A. Alonso está de acuerdo con el estudiado y lo achaca a una especie de inercia que se había apoderado de los narradores españoles, quienes se sentían impotentes para superar o romper con los modelos heredados, muchos de los cuales había envejecido y no servían en su hieratismo para comunicar vida. No habían sido capaces, en una palabra, de crearse un estilo propio. Y la base sobre la que se puede construir algo nuevo radica en la constante renovación de la lengua, especialmente sus recursos expresivos necesitados de una constante renovación. Por eso suscribe en su integridad estas otras palabras del escritor argentino: "La lengua española no ha sufrido ni admite este trabajo de transformación; se rige siempre e invariablemente por sus clásicos". Sin embargo reconoce nuestro crítico que por aquella misma época un grupo de jóvenes creadores españoles estaba renovando el soporte lingüístico básico de sus creaciones, creándose su propio estilo y rompiendo con el anquilosamiento de sus padres. Se refiere a la generación del 98.

¿Qué ve A. Alonso de renovador en la prosa de P. Groussac? ¿En qué procedimientos radica su intención de estilo? Encontramos dos principios de generalización aplicables a todo creador. Cosa bien distinta es si son efectivos o no. Cree que en Groussac hay un actitud diferente ante los temas propuestos; encuentra en el tratamiento de los mismos un

5. Recordemos el cúmulo de estudios hechos por A. Alonso, bien solo o en colaboración, sobre la lengua y con especial incidencia en los programas educativos argentinos. Varios de ellos están recogidos en *El problema de la lengua en América*, Madrid 1935; así "El problema argentino de la lengua", "Intereses filológicos e intereses académicos en el estudio de la lengua", *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, la excepcional *Gramática castellana* para primero y segundo, escrita en colaboración con P. Henríquez Ureña, *La Argentina y la nivelación del idioma*, etc...; demostración evidente de la sólida formación lingüística y gramatical del crítico y evidencia también de la importancia que la lengua tiene en su concepción del estilo.

dominio completo de tal manera que nada queda suelto en ellos y los presenta con una condición de superioridad: el Dios que todo lo tiene presente con identidad de espacio y tiempo. Por esa razón somete su pensamiento a una perfecta estructura donde nada falta ni sobra; la palabra adecuada encadena el pensamiento y ésta a su vez crea con ella una solidaridad ajustada y perfecta. Se traduce en un estilo personal; en una peculiar manera de escribir. ¿Cómo se logra? Para A. Alonso, y parece que estamos viendo el trasvase de sus propias convicciones, se consigue en principio con dos recursos necesarios:

1. Construcción de párrafos displicinados. La lógica frente a lo desmedrado; lo conceptual frente a lo innecesario. Para conseguirlo es preciso disponer de un dominio perfecto de la lengua de cultura. El manejo del idioma con naturalidad, sin afectación, es condición con necesidad de medio y precepto. Es indudable que A. Alonso está defendiendo la formación particular de P. Groussac en su condición de francés. La formación gramatical y lingüística da lugar a una construcción reposada, rítmica, encuadrada, en la que lenguaje y pensamiento discurren al unísono. No puede librarse el franco-argentino de la tiranía impuesta por su propia cultura. Ha configurado su alma y de acuerdo con esa configuración se hace realidad su intención de estilo personal. Esta idea sería formulada por nuestro crítico cuando en la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística" afirma que "a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica"⁶. La lengua de Groussac, tal y como la hizo realidad en sus escritos redactados en español, es en parte la transposición de una herencia, de impresiones indelebles dejadas en su alma por su condición de francés. Piensa en francés y escribe en español.

2. Si un período se construye armoniosamente está sometido a una musicalidad, es susceptible de aceptar un ritmo que termina en su repetición por ser grato al oído. Da lugar a una frase musical propia que contribuye a realzar el estilo. En efecto, la estilística tanto literaria como lingüística confiere especial importancia al ritmo porque da a los períodos una estructura en la cual el gozo estético, el placer de la lectura es comu-

6. Fue publicada por primera vez en La Nación (1941) con el título "Epístola a Alfonso Reyes sobre la Estilística" y recogida en *Materia y forma en poesía*, op. c., p. 74-82. Las relaciones amistosas y culturales con el humanista mexicano vienen de antiguo y nunca se interumpieron. Conviene no olvidar que A. Reyes es autor de *La experiencia literaria* y *El deslinde* donde encontramos afinidad de pensamiento y también discrepancias.

nicable tanto al oyente como al lector⁷. Recordemos la importancia que A. Alonso confiere a la dicción en las representaciones teatrales: el arte de saber decir el verso⁸. La importancia del ritmo en la prosa de Groussac, ejemplificada con un fragmento de *El viaje intelectual*, define mucho mejor dicho recurso de estilo que cualquier teorización rigurosa y crítica. Llega a la conclusión que en la prosa del franco-argentino hay a modo de ritmo oratorio una

... seguridad discursiva de maestro ajedrecista que puede calcular en una partida las derivaciones más lejanas del movimiento que ahora está haciendo.

Admira en su prosa la ausencia de palabras y recursos, puro adorno, que transforma un texto en algo acartonado y carente de vida. En algún momento dice que Groussac es un escritor vitalista con todas las consecuencias que se derivan de transformar la palabra en algo vivo. Contribuye también a conseguir este resultado la carencia de adjetivos-rémora; esa cadena de cualidades que adornan los sustantivos transformándolos en prisioneros de su propia enumeración y que fijan un estilo sin posibilidades en constante repetición de sí mismo. Frente a esto, la propia fuerza razonadora domeña las palabras y a ella subordina su intención de estilo.

Especial relevancia confiere a la presencia de imágenes y metáforas ceñidas al concepto, dominadas por la razón, con la intención de conseguir el efecto propuesto. Son intuiciones felices nacidas de una necesidad concreta y no de un placer puramente estético. La demostración palpable la encuentra en el sentimiento de la naturaleza, quizá el fuerte de Groussac; es en él donde tiene sus aciertos más logrados y lo consigue por la capacidad de comunicar vida a sus imágenes estableciendo un estrecha relación entre la naturaleza y los seres que la pueblan que no solamente están en ella sino son parte de ella. Hay una razón políti-

7. En muy diversos artículos y libros concede A. Alonso prioridad al ritmo y lo estudia en profundidad. Así constituye un motivo batallón en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, aparece al final de "Clásicos, Románticos, Superrealistas", "El ideal clásico de la forma poética", y en casi todos los textos en los que aparecen comentarios de poemas concretos; así lo encontramos en "Vida y creación en la lírica de Lope" y en un texto fundamental "El ritmo de la prosa" recogido en *Materia y forma en poesía*, op. c., p. 240-248.

8. En 1936 publica "El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro" (Cuadernos de Cultura Teatral) aunque no alcance su redacción definitiva hasta 1943 cuando lo incluye en *La Argentina y la nivelación del idioma*.

ca y nacional que le empuja a decirlo y hacerlo de esa manera y establece una ligazón personal con el objeto artístico creado. Son los textos descriptivos y los rasgos descriptivos con los que salpica sus ensayos y observaciones donde es posible captar su estilo propio y percibir el sello de su originalidad. En ese todo solidario se encuentra lo mejor de su prosa. En consecuencia huye de las imágenes gastadas y echa mano de las que en ese momento se consideraban nuevas y que con el tiempo terminarían por constituir un repertorio ligado a una escuela o tendencia literaria de época. A. Alonso compendia en un texto certero la importancia de estos hallazgos:

El sello personal, en el que colaboran armónicamente la instrucción escolar recibida y el ímpetu musculoso de su razón, está en el desarrollo dramático que con gran complacencia imponía a las imágenes, metáforas y comparaciones.

Estamos leyendo, transpuesto a la prosa de Groussac, el sistema elaborado por A. Alonso para explicar en qué consiste lo poético de una creación, su originalidad, en suma la consecución de un estilo propio. Esa misteriosa relación entablada entre “un modo coherente de sentimiento” y “un modo valioso de intuición”. La necesidad de una retórica eficaz en el doble plano intelectual y comunicativo. Al conseguirlo, el estilo de Groussac es excelente, pero no único ni el mejor, porque existen otras formas de estilo y otros medios para conseguirlos. En este sentido el crítico pone el dedo en la llaga al reconocer los méritos que adornan la prosa del escritor, sus aciertos, la consecución de un auténtico estilo personal y todo esto no quita para que su alabanza conduzca al menosprecio o al silencio de otros. Nadie mejor ha reconocido su valía que lo que encierran estas palabras puestas como colofón a su recuerdo:

La prosa de Groussac es magistral como arte de ceñirse a lo razonador y discursivo, y como en ella ha cumplido las exigencias del autor, desde esa mira podemos decir sin salvedades que es perfecta. Todavía podríamos añadir que en los momentos en que sube su diapason, esa prosa es eficaz como descubridora de un cortejo de realidades estéticas que acompañan al pensamiento... Y no tememos pecar de injustos con nuestro admirado Groussac si decimos que sus descubrimientos estéticos no sobrepasan normalmente la función ciudadana de todo hombre culto.

Percibimos a ráfagas el pensamiento de A. Alonso. No sólo justifica un estilo sino que al mismo tiempo se justifica. Cuando nos manifiesta

que P. Groussac en su mejor prosa tiende a ceñir las palabras al pensamiento y éste a aquéllas, está defendiendo uno de los principios sustentadores de su pensamiento crítico, el de la doble naturaleza del lenguaje, a saber, significación y expresión; a través de la significación, en cuanto referida intencionalmente a un objeto, caemos en los dominios de la lógica; y al mismo tiempo, en cada uno de nosotros, se llena de un valor distinto capaz de sugerir infinidad de cosas, configura el estilo, porque es de raíz psicológica. También defiende A. Alonso el papel primordial que desempeña el conocimiento del lenguaje, de la propia lengua en la cual se está inmerso, y esta condición, fruto del aprendizaje, la encuentra en gran parte de la obra del franco-argentino, en lo más perenne de su creación que no es precisamente donde aparece la libre inventiva, de ahí que insista en la formación adquirida en los liceos franceses. Cuando insiste en la presencia de un ritmo y lo analiza minuciosamente en un fragmento, cuando admira su adjetivación precisa configuradora de lo exacto, está explicitando uno de los principios básicos de la estilística literaria: aquello que es susceptible de transformar un texto en textura literaria para en consecuencia producir un gozo en el lector. Es uno de los principios básicos sustentadores de su obra miscelánea *Materia y forma en poesía*.

El año 1939 aparece en Sur una amplia reseña sobre la novela de E. Mallea *Fiesta en noviembre*⁹; es algo más que una reseña porque aprovecha la ocasión para incidir en algunas cuestiones capitales comprensivas del novelista argentino y no deja escapar la oportunidad de realizar incursiones en problemas de estilo. En el punto de partida encontramos un compendio razonado del argumento, completo y personalísimo, que sirve de marco para su argumentación. El mismo A. Alonso reconoce haber destacado asuntos que apenas están esbozados en la trama pero necesarios para la valoración de sus aciertos. Reconoce la maestría de Mallea en estos cinco puntos, base de su comentario:

a. En la novela aparecen muchas personas; todas están sentidas como algo vivo, comunican vida al relato, pero su aparición es fugaz, meteórica e indispensable.

b. Todos los detalles elegidos, incluso los nimios, algunos insospechados, están sometidos a una fuerte presión espiritual. Dice A. Alonso que están “pensados” y representados.

9. “Eduardo Mallea. Fiesta en noviembre”, Sur, IX, 1939, p. 65-69. Figura en *Materia y forma en poesía*, p. 356-359.

c. Existe un pensamiento central que comunica vida a toda la construcción novelesca. Domina a los personajes y condiciona la acción.

d. Dispone de una impecable técnica de presentación, referida creemos al comienzo de la trama, tan poderosamente evocadora y plástica, estudiada en el desarrollo de la fiesta cortesana motivadora de la novela.

e. Finalmente el tratamiento adecuado del idioma a la intención y al curso del relato.

Se detiene el comentarista e insiste en que la novela debemos insertarla dentro de la tesis analizada teóricamente por Mallea en *Historia de una pasión argentina*. Consiste en considerar la existencia en tensión de dos Argentinas reales; una externa, visible, simbolizada en la megalópolis bonaerense, fachada atlántica catalizadora de la universalidad, receptora de lo foráneo y de espaldas al interior. Quizá la oposición mar-tierra, comunicación-aislamiento. Y otras, la invisible, formada por el resto de la nación que mira hacia el interior y hunde sus raíces en sí misma, haciendo realidad sus señas de identidad sin recompensa. La gran ciudad se traga lo esencial provinciano sin ofrecer nada a cambio. Esta concepción subyace en la inmensa mayoría de las novelas de Mallea y cataliza la actuación y pensamiento de los personajes, algunos centrales, en defensa de sus comportamiento y actitud a los que suele poner en el disparadero. Si en esta novela es la dama anfitriona y el pintor, en *Todo verdor perecerá* es Agata y su marido. Estamos pues ante la realización práctica de un sistema teórico interpretativo de la realidad argentina. Este es el tema central de la novela que se percibe en la situación conflictiva del encuentro de la dama y el pintor ante unos cuadros de un supuesto Ticiano. Tensión que no sólo viven ellos sino todos los que participan en la fiesta en mayor o menor medida. En consecuencia el pintor no tiene más remedio que abandonar la fiesta para seguir su propia andadura según sus convicciones. La novela continúa a partir de ese momento por otros derroteros.

Para A. Alonso, la novela está construida por dos caminos que se entreveran al principio y se disuelven a partir de un momento determinado. Hay una parte constituida por la descripción de exteriores, es cuando aparecen esbozados infinidad de personajes captados a modo de instantáneas, como retratos psicológicos, que viajan dice "de fuera a dentro", de la fisonomía al modo psíquico correspondiente. Son actitudes que definen mejor que las palabras. La mayoría de ellos forma parte de la Argentina visible ante los que hay que estar en estado de alerta. Cuando se produce el abandono de la fiesta por el pintor, una hija de

los anfitriones le acompaña y sus relaciones vertebran el segundo camino. Afirma el comentarista que estamos ante “un viaje introspectivo por dos almas ansiosas de autenticidad: movimiento de dentro a fuera”. Es a partir de este momento cuando sentimos planear sobre el comentario la pasión estilística de A. Alonso. La relación intensiva que establece entre la descripción ambiental, captadora de la suntuosidad de la fiesta, los modos calculados de los participantes, cuanto callan y adivinamos, todos los mil y un detalle conformadores de una situación cortesana, diplomática y falsa, al entrar en contacto con la otra cara de la moneda, la autenticidad, crean una tensión preludiadora del tema central de la novela y nos conducen inevitablemente a la conversación de la señora y el pintor, preludio de la ruptura y de la imposibilidad de una confrontación amistosa, motivo batallón del resto de la novela. Lo pensado, intuido y ejecutado entran en colisión dando lugar a un estilo muy peculiar que lo aparta del dominante entre sus compañeros de generación.

Pasa a continuación a tratar sobre el arte de novelar de Mallea. Considera los apartados siguientes: Abandono de la forma tradicional de la novela, dominio en la técnica de captación de instantáneas, esbozados retratos psicológicos, presencia de unos mínimos sustentáculos de historia, consideraciones generales sobre el lenguaje empleado. Hemos de añadir acerca del primer punto que Mallea forma parte del grupo de narradores que se sintieron atraídos por la influencia que en el pensamiento occidental estaba ejerciendo la psicología; hay que incluirlo dentro de los novelistas psicológicos y en este sentido rompe con la tradición del arte de contar. Una historia no está presentada en armonía con la cronología sino en función de otros intereses más interiores que externos. Forma parte de la misma tendencia manifestada en A. Gide, A. Huxley, P. Valéry, en suma, escritores sobre los que la primera guerra mundial y sus consecuencias de destrucción externa y ruina de almas produjo de desconfianza en el ser humano. Mallea trata de penetrar en el alma, inspecciona, y mediante la introspección indaga en los males de su Argentina natal. Así se nos manifiesta en *La babia del silencio*, en los relatos de *La sala de espera*, en *El resentimiento* y en tantas otras creaciones donde evita la caída en lo discursivo salvado por su capacidad en el análisis del mundo interior del hombre.

Hay un aspecto muy interesante recogido por A. Alonso, la incidencia del cine en su arte de novelar. Especialmente en el modo cómo se nos revelan los personajes. Dignas de ser tomadas en consideración son estas precisas palabras:

El golpe certero con que Mallea dibuja una fisonomía –tantas fisonomías–, mostrando en cada rasgo un pliegue de la fuerza o cautela interior, la maestría con que fija ademanes y gestos, desnudando en dos palabras su íntimo sentido, tienen mucho de la técnica mejor del cinematógrafo. Y en el cinematógrafo piensa uno al admirar en Fiesta en noviembre esa eficaz alternancia de retratos individuales y de movimientos de masas.

En efecto, el trazo certero, la precisión verbal y la actitud conseguida a través de la palabra suponen para su novela lo que la imagen es a la pantalla; lo descriptivo tanto en la consecución de lo individual como en la plasticidad de la multitud tienen un sabor de cámara lenta o de vertiginosa pasada que no hay más remedio que pensar en el cine; pero esto no debe llevarnos a la unicidad de la fuente sino ver también la huella perenne de las incursiones de la moderna psicología en el interior del individuo y en la superficialidad de las masas.

No podía faltar la alusión al lenguaje empleado en la novela, ilustrativo de cuanto un estilo supone según la concepción idealista de A. Alonso. Para éste la palabra adquiere una intención anímica, se carga de un sentido traducido en una lengua nueva, vigorosa, no cultivada hasta entonces por aquellos pagos. No admira su perfección que la tiene, aunque sea susceptible de ser superada, sino el haberse plegado a las intuiciones y valoraciones hasta el punto de conseguir plena identidad con ellas a través de una lengua apropiada:

Y como el contenido es rico y el lenguaje se ajusta con éxito al contenido, la riqueza del lenguaje se manifiesta en la certera nominación de cada cosa, de cada aspecto y de cada intención valorativa, en las constantes comparaciones densamente significativas, en la plenitud de sugerencias disparadas en las más diversas direcciones..., y, en fin, en este arte poco común de dar fingida presencia con la palabra a cada cosa material y a sus movimientos, a cada modo espiritual de ser y a su comportamiento.

Una vez más afloran ideas sustantivas de su pensamiento crítico. Cuando leemos “La interpretación estilística de los textos literarios” reconocemos en ella la formulación de aspectos tratados tanto en la interpretación de los ensayos de P. Grousac como de la novela de Mallea¹⁰.

10. El artículo originario apareció en inglés en la revista *Modern Language Notes*, LVII, 1942, p. 489-496; después ha sufrido diversas vicisitudes desde la inclusión en *Explicación de Textos Literarios* (1972) hasta la reproducción por H. Hatzfeld en la *Romanistische Stilforschung* (1975). La versión definitiva la encontramos en *Materia y forma en poesía*, p. 83-101.

El establecimiento de una serie de relaciones entre lo pensado, lo intuitivo y lo realizado en cada caso no es ni más ni menos que la ejecución ejemplificadora de sus principios de estilo. La corrección idiomática de Groussac, el equilibrio en sus construcciones, el sentido del ritmo, la búsqueda del adjetivo preciso, son medios para un fin, definen un estilo, como lo son la captación de una actitud, la solapada violencia de una situación, la aprehensión del instante, la mirada interior en el caso de Mallea. Como apostilla tendríamos que objetar a P. Groussac su incompreensión de los auténticos valores hispánicos y la simplicidad con que despacha la tradición literaria de su tiempo, tanto la española como la argentina. Pretender imponer a través del magisterio y la crítica un concepto del arte que nos es extraño manifiesta una osadía que termina por pagarse a través de estériles polémicas. Estas presidieron gran parte de la vida del escritor hispano-argentino. Pocos recuerdan y menos admiran al novelista y dramaturgo. Quedan de él sus viajes por el interior del país, el recuerdo de su estancia en Norteamérica y sus colaboraciones en la prensa, amén de los ensayos, género por otra parte muy francés. El situación de Mallea es distinta y su pasión interpretativa de la realidad argentina es cada vez más apreciada.

La publicación en 1935 por J. L. Borges de *Historia universal de la infamia*, "ejercicios de prosa narrativa" redactados entre 1933 y 1934, genera uno de los artículos más valientes y comprensivos del arte creador del narrador argentino y al mismo tiempo, a través del cerco al que los somete, vuelve a la carga con su concepción del arte en general y del estilo en particular. Su artículo "Borges narrador" aparecido en Sur presenta dos caras de la misma moneda. La primera parte está dedicada a la fijación del estilo en la inicial colección de relatos titulada "Historia universal de la infamia" con especial incidencia en "El espantoso redentor Lazarus Morell". La segunda está dedicada a una pequeña pieza maestra *Hombre de la esquina rosada*, resultado final elaborado de relatos anteriores como el llamado "Dos esquinas" compuesta a su vez por "Hombres pelearon" y "Sentirse en muerte". Lo que demuestra A. Alonso es la perfecta adecuación que existe en su prosa entre el sentimiento y la expresión, lo significado y la significación, salvando problemas que en manos de otros hubieran conducido a un pastiche o cuando menos a una estampa costumbrista local (*Hombre de la esquina rosada*), en la línea de tantas páginas orilleras con valor documental pero sin calidad artística¹¹.

11. El acercamiento a la obra y a la figura de Borges es vario e interesante. Recordemos, "Discusión sobre Jorge Luis Borges", "A quienes leyeron a Jorge Luis Borges", aparte de los citados.

¿En qué elementos se basa A. Alonso para demostrar que hay una perfecta adecuación entre la palabra y lo dicho y cuanto nos sugiere? En líneas generales viene a decirnos que la originalidad de su estilo y conciencia de su existencia se basa en los siguientes pilares:

1. La seriedad con que presenta el lado bronco de la vida, lleno de notas de humor y de inocentes burlas. Descubre esta paradoja en el punto de partida del relato, en la expresión con que cierra el panorama histórico de la esclavitud, “Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell”, y yo añadiría la socarronería encerrada en estas otras palabras referidas a la petición de fray B. de las Casas al Emperador para que fueran importados negros sustitutorios de los indios en los duros trabajos mineros, “A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos”. Como bien advierte el comentarista el plano literario se introduce dentro del vital con intención humorística.

2. La acción, básica en los relatos, está concebida como vida luchada y la literatura es un oficio sometido a una normativa que cada creador se impone y también le viene impuesta. El choque entre ambas produce, si no un caos, al menos un desorden en la estructura superficial pero que un análisis en profundidad nos lo revela como aparente.

3. Lo decisivo en la prosa de Borges es la existencia previa de un plan; pertenece a esos escritores que antes de escribir piensan sobre lo que van a hacer realidad y cómo lo llevarán a efecto. En consecuencia la economía verbal y la condensación constituyen bases sobre las que construir un estilo seguro. Nos dice A. Alonso que sus palabras nacen llenas de sentido hacia una objeto, adquieren significación y producen “perdigonadas estimativas y emocionales”, se cargan de fuerza expresiva. De nuevo aflora su concepto de estilo.

Sin embargo es en el cuento *Hombre de la esquina rosada* donde encuentra los aciertos estilísticos más relevantes y seguros. Parte de una antinomia: todos los relatos anteriores están vistos desde fuera, la fantasía campea libremente y la literatura en su vertiente lúdica domina al narrador, mientras que en éste Borges pone corazón y fantasía y mira desde dentro participando en todos los motivos contados. En virtud de este acierto, la presentación de las personas, en cuanto son, y de sus ademanes, adquieren una dimensión plástica tal que los lectores los

sienten como seres dotados de vida, exentos de la deformación caricaturesca de todos los anteriores. Al situarlos en un lugar concreto, plenamente identificable, y al asumir los personajes el espacio en que están, dejan de ser entes de ficción para adquirir plenitud de personas en el sentido grecolatino de la palabra.

Si a todo esto unimos la lengua a través de la cual cobran vida, estamos ante un acierto expresivo de primera magnitud. El peligro ha sido soslayado con valentía. El lenguaje compadrito encuentra un ajuste perfecto. Da en la diana al haber sabido evitar cuanto de plebeyo se encuentra en dicha manifestación y no cae en lo grotesco porque evita la exageración y las situaciones límites que hubieran conducido al esperpento. La impresión que produce en los lectores es la de estar situado frente a un texto oral dotado de dignidad literaria. En este sentido, y así lo cree A. Alonso, tenemos que sentirnos identificados con el autor cuando afirma que podemos o no estar de acuerdo con las vidas contadas pero no debemos dejar de consignar la dignidad con que ellos la viven. Son sinceros en función de los caminos elegidos y la consecución de esa sinceridad es un indudable acierto de estilo:

El don poético no es ningún aparato registrador; es una fuerza creadora y los personajes son sus criaturas. Aquí ha sido creado un mundo, con sus hombres y mujeres y su modo de vivir, con ideales, normas y sanciones propias. Cuando el poeta nos lo muestra lo aceptamos, no con la razón y el interés, sino con el sentimiento. Su justificación es poética, no social. Y cuando una narración está así poéticamente justificada, hasta de pitanza se reviste entonces de justicia social, pues nos enseña a ser más comprensivos y respetuosos con lo que de respetable tiene el hombre aun en los medios de abyección. Hombres que viven en un aire moral envenenado muestran de pronto una veta de virtud radical. La vida es sólo digna de vivirse cuando por sus ideales, normas y reglas está uno dispuesto a jugarla y a perderla. Los ideales y normas de los compadritos no los quiero para mí; pero el modo de vivirlos, la radical honradez con que estos hombres los sirven en el cuento no es sólo respetable, no: es aleccionante.

Tras la lectura de los varios ensayos interpretativos tenemos la convicción de que A. Alonso ha ido aplicado los principios básicos de su doctrina estilística, es decir, los elementos que rigen un sistema expresivo. Y creemos también encontrar desperdigados, motivos teóricos de ejemplificaciones prácticas, los tres sustentáculos sobre los que apoya su doctrina. En numerosas ocasiones se hace alusión a la constitución y estructura interna de la obra en cuestión, lo que va desde un ensayo a

PEDRO CORREA

un relato pasando por una novela. Hace constantes referencias al poder sugestivo de las palabras, especialmente en el artículo dedicado a la creación borgiana. Finalmente, la eficacia estética de los juegos rítmicos asoman por doquier en el acercamiento a P. Groussac. Estamos ante la ejecución teórica de los principios sistematizados en la primera parte de su riquísimo artículo "La interpretación estilística de los textos literarios".