

LA CRITICA IMPRESIONISTA EN LA ARGENTINA

Por

CLARA PASSAFARI

I. *Acercamiento al concepto de impresionismo.*

En breve referencia histórica, recordemos a Anatole France quien define al buen crítico como “aquel que narra las aventuras de su alma a través de las obras maestras”.

Con estas palabras echa por tierra todo el esfuerzo anterior para dotar a la crítica de una base más sólida que la fugaz impresión. La aportación de Anatole France fue un intento para desplazar la valoración del objeto al sujeto y convertir en ley el gusto individual. Esta posición provocó la polémica con Brunetière quien, desde la “Revue de Deux Mondes” (1 de Enero de 1891), fundamenta la defensa de la crítica impersonal a la cual responde A. France diciendo que “En realidad no vemos el mundo sino a través de nuestros sentidos que lo deforman, lo coloran a su placer”.

Siguiendo a Anatole France, Oscar Wilde, en “The critic as artist” (en Intentions, 1891) define a la crítica como una creación dentro de otra creación. La crítica impresionista significa partir de una obra y a propósito de ella, hablar del crítico; es seguir creando una obra con la convicción de que está inacabada.

No plantaremos aquí los peligros y debilidades de la crítica impresionista. Conviene a este trabajo constatar el hecho y hacer su descripción fenomenológica.

Charles Bally, en "Impresionismo en el lenguaje", entiende que existen dos tendencias psicológicas opuestas en la percepción de los fenómenos y en su expresión por medio del lenguaje. Denomina impresionista a una de ellas y la caracteriza de la siguiente manera:

"A veces el espíritu queda preferentemente adherido a la impresión inicial y se absorbe en ella; todo lo que acaece en el mundo exterior y en el sujeto pensante se presenta bajo la forma de hechos puros y simples, aún en los casos en que se puede llegar espontáneamente a la causa de tales hechos; y si dicha causa se percibe, continúa, no obstante siendo indeterminada; se le atribuye sólo una actividad interna, intransitiva y no una acción susceptible de afectar a un objeto (un actuado) ni de producir un resultado"¹.

El impresionismo es una manera de captar el mundo exterior y de expresarlo, configura una tendencia subjetiva, natural del sujeto que percibe y afecta una gran variedad de grados y matices.

El sujeto de percepción impresionista sólo percibe el fenómeno y se contenta con situarlo vagamente.

En oposición al modo impresionista que ordena y reconstruye lógicamente los hechos captados por los sentidos, el modo impresionista objetiva los hechos exteriores sin acomodación lógica y sin referencia de causa a efecto.

Esta actitud con que el sujeto capta se manifiesta en los modos expresivos. Amado Alondo y Raimundo Lida, hacen notar la extensión del concepto a todos los aspectos de la creación espiritual, hecho perfectamente explicable si pensamos —como dijimos antes— que impresionismo es una manera de captar la realidad y por consiguiente de expresarla.

¹ CHARLES BALLY y otros: *El impresionismo en el lenguaje*, Bs. As., 1942, pág. 2.

El impresionismo significa pues una “manera de intuir y de escribir”. Angel J. Battistessa destaca que “el impresionismo no tiende a la directa reproducción de las cosas (de ahí su carácter de actitud “mediata”) sino a la reproducción —ésta sí “inmediata”— de la impresión que las cosas nos producen. Al impresionismo no le interesa lo que son las cosas en su aristada desnudez objetiva: lo que le interesa —y esto es lo único que reproduce objetivamente— es el cómo esas cosas se aparecen al observador en una circunstancia y momento determinado².

Resulta comprensible, por lo anteriormente expuesto, que la crítica impresionista se polariza, generalmente, entre la consagración admirativa o la diatriba sobre los autores.

Insistiendo en que el impresionismo resulta connatural al sujeto, podemos detallar las maneras de manifestarse en la técnica del crítico de la siguiente forma: tendencia a reducir el valor poético a mera sensación y a describirlo con fuerza e integridad negando la forma externa de las realidades; captación del tiempo como inasible, como perpetuo devenir, captación de su inmediatez; búsqueda de los detalles anecdóticos de una obra; referencias ocasionales de cierta extensión (digresiones) a partir de un punto de referencia; estilo aforístico; frases cortas y acumulativas, desprendidas de las relaciones léxico-gramaticales; sin pretender —ni muchos menos— que estas conotaciones agoten las multiformes posibilidades del impresionismo.

II. *La crítica literaria en la Argentina.*

La generalidad de la crítica literaria en nuestro país se desenvuelve dentro de la actitud impresionista con sus indis-

² ANGEL J. BATTISTESSA, *Rainer María Rilke, Itinerario y estilo*. Editorial Ollantay, Buenos Aires, 1950.

NOTA: Sobre el concepto de *Impresionismo* puede consultarse: R. H. CASTAGNINO: *El análisis literario*, págs. 146-147-148; ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *La crítica literaria*, págs. 106-110; CARMELO BONET: *La crítica literaria*, pág. 75; CHARLES BALLY: *El impresionismo en el lenguaje* y GAETÁN PICÓN: *El escritor y su sombra*, capítulo X.

cutibles limitaciones y, salvo algunos valores aislados, está en situación de inferioridad con respecto a la literatura.

Pocos son los intentos de penetrar la obra literaria de una manera sistemática e integral, comprendiéndola en todos sus aspectos.

Diversos factores contribuyen a configurar esta situación y a demorar la aparición de una auténtica crítica especializada. El valor circunstancial y efímero de la crítica, que raras veces logra trascender las páginas de los periódicos y revistas literarias; las presiones y posiciones ideológicas que restan objetividad científica a la tarea; incluso la crítica ejercida por los propios creadores pero creemos fundamental —sin descontar los apuntados— el hecho de que una gran crítica corre pareja con una gran literatura y aparecerá cuando la literatura argentina llegue a su madurez.

Roberto Giusti, en su estudio sobre "La crítica" que integra el IV tomo de la Historia de la Literatura Argentina dirigida por Rafael Alberto Arrieta, llega a las siguientes conclusiones:

"Se explica pues, históricamente que en la Argentina la crítica haya sido en el siglo XIX, salvo las pocas excepciones señaladas en el volumen precedente, y siga siendo con excesiva frecuencia en el actual, sólo crónica informativa, comentario breve y glosa meramente marginal"³.

En las páginas que siguen reseñaremos sucintamente las características de la crítica impresionista en la Argentina al señalar las modalidades que asume en algunos de sus exponentes más representativos.

a) *Testimonio de una actitud crítica: Victoria Ocampo.*

Si quisiéramos destacar a un escritor para simbolizar la actitud crítica impresionista en la Argentina, el nombre de

³ En *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Bs. As. Peuser, 1960. Tomo V, pág. 433.

Victoria Ocampo sería el más adecuado por el doble motivo de su personalidad y de su gravitación como Directora de "Sur".

En el prólogo a "Testimonios" (segunda serie) dice:

"Para mí, los artículos que siguen han sido una nueva manera de vivir consigo misma durante una parte de mis días. Una manera, también, de respiración. Poco importa que estas hojas ennegrecidas sean caducas como las demás, las del plátano que se asoma a mi ventana. . . Habrán cumplido su función. El árbol habrá respirado por ellas. Por ellas habrá ofrecido su sombra amiga, su verdor al transeúnte, si alguno llega a haber que aproveche este follaje. Pero aún cuando este transeúnte problemático no existiera. . ."⁴.

A Victoria Ocampo se le pueden aplicar con justeza las palabras de Anatole France cuando expresa que "el buen crítico es el que narra las aventuras de su alma a través de las obras maestras".

Su constante e infatigable gestión al frente de la revista "Sur", sus artículos y sus libros son otras tantas formas de rebelarse a sí misma, de exponer los acontecimientos de su espíritu inquieto, de transmitir, en fin, su visión del mundo utilizando como punto de partida una obra o un autor.

Ejemplifiquemos brevemente lo afirmado. En el estudio dedicado a Virginia Wolf expresa:

"Voy a hablarles a Uds. como "Common reader" de la obra de Virginia Wolf. Voy a hablarles de la imagen que conservo de ella. No esperen Uds. ver crítica literaria pura. Se decepcionarían"⁵.

Después de esta breve introducción en la cual Victoria Ocampo hace patente su posición crítica al abordar una autora extranjera, veamos cómo procede en las páginas que dedica a escritores argentinos.

⁴ VICTORIA OCAMPO, *Testimonios*. Bs. As. Sur, pág. 8.

⁵ *Idem*, pág. 13.

En el conjunto de estudios titulado "América", se ocupa de Ricardo Guiraldes. Inmediatamente ubica al lector acerca de sus propósitos:

"No pretendo en modo alguno, hacer la crítica literaria de su obra. De no haber escrito Ricardo Guiraldes, habría deplorado amargamente no tener este pretexto para hablarles de él"⁶.

Al leer esta aseveración recordamos a Gide, quien titula "Pretextes" a una de sus colecciones de crítica literaria.

Victoria Ocampo habla de hombres que conoció, a los cuales trató de penetrar personalmente; le interesa, ante todo, el valor humano del escritor y así dice:

"Para mí, el hombre es, ante todo, eso: un ser humano. No es ni un escritor, ni un carpintero, ni un sabio, ni un soldado. Es también estas cosas. Pero lo que importa es el ser que se encuentra tras la pluma, el cepillo, la probeta, el uniforme y cómo este ser humano se transparentará en los gestos, el trabajo, la obra"⁷.

Y con esa constante preocupación, la referencia a su persona es continua; es ella, Victoria Ocampo, la que ha conocido a Guiraldes, la que ha gozado de su amistad y como tal puede hablar no sólo del escritor, sino fundamentalmente del hombre. A través de esta relación que nos revela a Guiraldes, conocemos también a la comentarista y a su alma.

Ilustremos lo dicho con dos citas breves pero explícitas:

"Cuando Ricardo Guiraldes estaba en la Argentina, nos veíamos con frecuencia, a veces diariamente. En su biblioteca de muros encalados donde ponchos y espuelas de plata alternaban con volúmenes de Mallarmé, Laforgue, St. Léger, sus poetas predilectos, discutíamos encarnizadamente a tal o cual escritor francés..."⁸.

Es fácil comprender porqué la muerte de Guiraldes queda vivamente grabada en su memoria y así nos dice: "De su

⁶ *Ibidem*, pág. 315.

⁷ *Ibidem*, pág. 316.

⁸ VICTORIA OCAMPO, *op. cit.*, pág. 319.

último viaje, ya no volvió vivo. Nosotros, sus amigos, fuimos a esperarle al muelle como otras veces y le acompañamos... ”⁹.

La escena del entierro del amigo, en San Antonio de Areco, provoca una serie de impresiones en el alma de Victoria Ocampo quien nos las transmite recordando la página final de “Don Segundo Sombra”, cuando Fabio Cáceres dijo adiós para siempre a su ídolo, con aquellas lacerantes palabras finales “me fuí como quien se desangra”.

En el caso de Ricardo Güiraldes, Victoria Ocampo se refiere a un escritor a quien trató durante su vida y ella se complace en destacarlo en varias oportunidades. Resulta imprescindible para este trabajo, confrontar cómo procede al ocuparse de un escritor a quien no conoció personalmente.

En la misma obra que nos sirve de ilustración, “Testimonios”, dedica una breve referencia a las páginas escogidas de Sarmiento que entiende tienen vigencia en la actualidad.

La técnica utilizada para comunicar al lector porqué se ocupa de Sarmiento es similar al caso anterior. Si bien ella no lo conoció, la admiración que los suyos le profesaban y las anécdotas escuchadas en casa de sus ascendientes, tornaban familiar la figura del escritor. El punto de partida es anecdótico:

“Un día gris de lluvia, en San Isidro, me puse a ordenar libros viejos en la biblioteca. Gruesas gotas de agua golpeaban los vidrios de la ventana cuando me acerqué a ella para mirar la fecha de unas obras completas de Sarmiento, editadas en Santiago de Chile, que me habían caído entre manos”¹⁰.

Un hecho fortuito despierta la curiosidad de Victoria y de allí parte:

“Sin pensar yo en Sarmiento sino como en el lazo que me unía a recuerdos más laboriosos que una biblioteca, abrí el volumen y comencé a leer la página 411, porque allí se abrió”... ”¹¹.

⁹ VICTORIA OCAMPO, *idem*, pág. 324.

¹⁰ VICTORIA OCAMPO, *idem*, págs. 340-341.

¹¹ VICTORIA OCAMPO, *op. cit.*, pág. 341.

No creemos necesario reiterar las citas ya que no haríamos sino abundar sobre lo ya expuesto. Lo dicho nos permite concluir afirmando que las referencias "específicamente literarias" se reducen al mínimo en la obra crítica de Victoria Ocampo, que podemos connotar de la siguiente manera: referencia continua a su propia aventura espiritual a partir de un escritor o de su obra; punto de partida generalmente anecdótico; acercamiento al escritor y a su obra por medio de intuiciones circunstanciales y carencia de sistematización en orden a un enfoque integral.

No podemos finalizar este breve acercamiento a la labor de Victoria Ocampo, sin destacar que su influencia, desde las páginas de "Sur", es innegable hasta hoy en cuanto alentó una modalidad crítica predominante en nuestros círculos literarios y que continúa siendo manifiesta en sus escritos más recientes.

b) *Jorge Luis Borges.*

Borges crítico es una de las modalidades de su personalidad polifacética, dirigida y atraída por múltiples objetivos, y tan compleja que exige una disposición comprensiva extrema para captar las motivaciones íntimas que guían su obra. Como escritor ha dado tanta importancia al ensayo y a la crítica, como al cuento, en un intento de entregarnos sectores de su mundo al que no puede, o no es menester como dice Ríos Patrón, donar de una sola vez.

La producción de Borges suscita las más encontradas opiniones que oscilan entre la admiración y el ataque y que impulsan a Ríos Patrón en su ensayo titulado "J. L. Borges" a plantearse el siguiente interrogante:

"Escritor extraordinariamente profundo que ha logrado un estilo desusado en nuestro medio o bien un mistificador que ha conseguido una manera de hacer literatura de apariencia profunda sin ponerle nada adentro"¹².

¹² JOSÉ RÍOS PATRÓN, *J. L. Borges*. Buenos Aires. La Mandrágora, 1958, pág. 132.

Será interesante dejar hablar al mismo Borges, acerca de la misión del crítico. En uno de los ensayos de "El idioma de los argentinos", titulado "Función literaria" expresa:

"He dado en escritor, en crítico, y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman" (102-103).

"Si nos asombra pensar que existieron hombres hace 2500 años. Cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo, que hospedaron en las palabras leves y duraderas algo de su pesada vida fugaz, que esas palabras están cumpliendo un largo destino" (107).

"Hablo sin intención de ironía: la distancia y la antigüedad (que son el énfasis del espacio y del tiempo) tiran de nuestro corazón" (106).

"Es lamentable observación mía que cualquier hombre a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico), incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. Vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: la belleza es un accidente de la literatura, depende de la simpatía o antipatía de las palabras manejadas y no está vinculada a la eternidad" (104)¹³.

Y en "Discusión", Borges reafirma "Soy un lector hedónico".

La extensión de las citas se justifican en cuanto entendemos que lo apuntado es suficiente para deducir que Borges está convencido de que toda su obra es una desesperante certidumbre de la vanidad de los esfuerzos para captar lo real; al mismo tiempo sabe que la entraña de la realidad no es verbal y que —en resumen— el lenguaje es un engaño de la conciencia, una apariencia de realidad que pugnamos por poseer pero que se nos escapa, dejando en nuestras manos formas vacías e incapaces de penetrar el misterio y además le domina la

¹³ JORGE LUIS BORGES, *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer, 1928.

absoluta convicción de que el tiempo es inasible y se escurre de la aprehensión del hombre.

Estas seguridades lo conducen a una continua evasión de lo real por frustración de alcanzarlo. En Borges se debate el eterno problema de “la captación de la cosa en sí”, como diría la filosofía: ante él, unos se arrojan al misterio procurando esclarecerlo y otro se pasan la vida marginándolo porque desconfían de la posibilidad de llegar. Creo que Borges está en la segunda posición; existe en él una carencia de fe, un escepticismo que afecta su esencia misma. Esta marginación de lo real implica el no vivir la vida en su intensidad total. Borges aparece como negándose la vida con consciente determinación, con una especie de “voluntad nihilista” como parece insinuar Ana María Barrenechea en su trabajo titulado “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”.

Borges tiene naturalmente el temperamento del crítico impresionista, es decir una especial constitución psicofísica; se demora en el detalle, lo agiganta, le confiere esplendor y se extasía ante su hallazgo y su creación. Como en toda su obra, también en la crítica priva el escritor y el estilo y el placer estético que le producen los aciertos verbales. En la búsqueda de lo paradójal y de lo llamativo, olvida lo esencial y descuida las causas.

César Fernández Moreno en su ensayo: “Esquema de Borges” dice al respecto:

“El mismo ha sentido que su erudición y su perspicacia son a veces maneras de no vivir, de no conjugarse con el mundo, ni por ende, con la literatura”¹⁴.

Esta tendencia por el goce estético —como evasión de lo real— le resta fuerza de pasión y disminuye su penetración en las cosas para las cuales la imprecisión y las no escasas

¹⁴ CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Esquema de Borges*. Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957, pág. 27.

arbitrariedades radicadas en apreciaciones que no se cuida de fundamentar debidamente.

El itinerario de Borges, como crítico, comprende dos etapas fundamentales: la primera desde 1921 a 1930, plena de preocupaciones ultraístas y criollistas en las cuales busca una temática nacional o más precisamente porteña-orillera y la segunda a partir de 1930 en la cual aparecen en el mundo borgiano los interrogantes metafísicos: doctrina del eterno retorno, pavor metafísico, infinitud, eternidad, temporalidad, etc.

Planteadas estas aclaraciones indispensables, resultará ilustrativo, señalar algunos matices de la técnica impresionista utilizada por Borges.

Lo seduce a Borges la digresión y la maneja con brillante soltura. En "El idioma de los argentinos" habla de palabras que en un principio fueron meras casualidades y luego el tiempo les dio vigencia. Se entretiene explicándonos —por ejemplo— el caso de "infinito". Le complace decirnos en el mismo libro:

"Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo —esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo del azar, ese eclipse de angel— fue que bautizó las cosas del mundo"¹⁵.

apreciación que no hace al tema en absoluto.

Con estas disquisiciones, muy frecuentes, el problema central queda diluido y resulta costoso al lector encontrar el pensamiento rector de Borges.

Algo similar ocurre, en "Evaristo Carriego", pretexto para elaborar una teoría del arrabal porteño. En la página 75 se detiene en una dilucidación sobre el título de una obra de Carriego y se demora en su brillante disquisición sobre el tema. En las páginas anteriores, la consideración sobre "El libro" ocupa su atención por bastante rato, desplegando ante el lector una gama de ingenio sobre el particular.

¹⁵ JORGE LUIS BORGES, *El idioma de los argentinos*. Bs. Aires, Gleizer, 1928, pág. 182.

Esta gran erudición muchas veces inventada o apócrifa, la utiliza Borges como recurso estético que indica claramente la primacía del escritor sobre el pensador. Hay en él una elección cuidadosa, amorosa —diríamos— del vocablo, un entrecruzarse de metáforas que se suscitan y proliferan en brillante despliegue de riqueza ante el asombro del lector.

Esta voluntad de estilo se repite en "Discusión". Recordemos al acaso su reflexión sobre Ascasubi "barbero", sobre "el uvero rosado" o sobre los escritores que suelen agrandar a las mujeres. El punto de partida anecdótico, referido al crítico, es recurso utilizado —como vimos— por la generalidad de los críticos impresionistas. Borges lo maneja en el Prólogo de "Evaristo Carriego" al decir:

"¿Qué había mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso balcón? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo"¹⁶.

Le interesa Carriego para hablar del suburbio, del arrabal. Este propósito es evidente en el capítulo titulado "El guapo".

En reiteradas oportunidades se deduce de las palabras de Borges la necesidad de profundizar en lo anecdótico como punto de partida para llegar a la obra.

Es notable en "Evaristo Carriego", la creación de la noción impresionista que se propone dar al lector, mezclando lo descriptivo con lo patético, por ejemplo cuando presenta a los personajes que ilustraron el barrio.

"Recuperar esa casi inmóvil prehistórica sería tejer insensatamente una crónica de infinitesimales procesos: las etapas de la distraída marcha secular de Buenos Aires sobre Palermo, entonces unos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria. Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan"¹⁷.

¹⁶ JORGE LUIS BORGES, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1955.

¹⁷ JORGE LUIS BORGES, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1955.

En página 33 trata de crear la sugestión de la palabra Carriego porque entiende que “un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente”. Esto sólo puede conseguirse —dice Borges— con la mutua posesión de la imagen que él desea comunicar. Esa imagen es la sugerida por la palabra Carriego.

Refiriéndonos a otro aspecto, abundan en la crítica de Borges, afirmaciones sin fundamentar. Por ejemplo: “La condición inherente de nuestras letras, su incapacidad de atraer han producido una rara repetición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales”¹⁸.

En su estudio sobre “Martín Fierro” no aparece suficientemente probado por su crítica el parecer que expresa: “El Martín Fierro es menos la epopeya de nuestros orígenes, en 1782; que la autobiografía de un cuchillero falseado por bravatas y por quejumbres que casi profetizan el tango”, o también cuando valoriza a Hudson como muy superior al “más insigne de los libros canónicos de la literatura gauchesca” (de “Otras Inquisiciones”, *The Purple Land*).

Como ya lo señalamos antes, esos recursos —comunes en la técnica impresionista— y especialmente preferidos por Borges, dada su especial disposición ante la realidad, hacen poco menos que imposible encontrar en él una posición crítica sistemática manifiesta en su escritos.

c) *Otros críticos impresionistas.*

Salomón Wapnir fija su posición crítica en su libro “Lápiz Rojo”, cuando expresa:

“Contienen estas páginas un simple valor: el de expresar el pensamiento de quien observa y juzga, a través de su personal

¹⁸ JORGE LUIS BORGES, *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957, pág. 45.

critero, el alcance de ciertos hechos destinados a señalar una época en la vida espiritual e intelectual del país”¹⁹.

Añade que desde 1926, fecha de publicación de “Crítica positiva”, su primer conjunto de críticas y ensayos, ha consolidado los conceptos que guían su tarea de crítico que afirma es, fundamentalmente, sostener el esfuerzo de los creadores, alentarlos, en la profunda convicción de que el arte es instrumento de superación cultural de los pueblos.

De la producción de Wapnir nos interesan especialmente: “Imágenes y Letras” y “Lápiz Rojo”. En líneas generales se trata de una crítica que no fustiga y que se dedica de preferencia a autores que despiertan su admiración. Los estudios dedicados a Osiris Chiérico y a Jaime Plaza en “Imágenes y Letras” y los referidos a Luis J. Franco, y a la poesía de H. Brumana en “Lápiz Rojo”, son bien definitorios de esta actitud selectiva.

Son frecuentes en Wapnir las generalizaciones tomando como motivo la obra de un autor, procedimiento que —como ya explicamos— prefieren los críticos impresionistas. A partir de la indiferencia de los escritores ante el triunfo de L. Bartletta —por ejemplo— ahonda en una disquisición sobre la situación del escritor y los intereses encontrados que le rodean y le perturban en su trabajo.

En el artículo titulado “El hombre de la ciudad”, con el pretexto de la obra de Scalabrini Ortiz, desarrolla su propia teoría sobre el hombre de Corrientes y Esmeralda, el hombre símbolo del cual puede decir:

“Es el hombre nuevo que surge cual si fuera el producto inicial de una nueva raza, más fuerte, más vigorosa, más esperanzada en el porvenir”²⁰.

Para exponer sus particulares apreciaciones se vale a menudo Wapnir, de lo que podemos denominar “crítica de críti-

¹⁹ SALOMÓN WAPNIR, *Lápiz Rojo*. Editorial Claridad, 1933, pág. 5.

²⁰ SALOMÓN WAPNIR, *Lápiz Rojo*. Editorial Claridad, 1933, pág. 71.

cas”, o “crítica a propósito de críticas”. En el artículo titulado “El Güiraldes de Echegaray”, demuestra su concordancia con la interpretación que hace Echegaray y aprovecha la oportunidad para fustigar indirectamente a Don Segundo Sombra.

“Nunca antes de ahora, se había publicado juicio alguno que como éste de Aristóbulo Echegaray concurriera a precisar el porqué de la irrealidad del libro de Ricardo Güiraldes. Juicios lapidarios se escucharon muchos, pero con visible fondo de rencor social. Alabanzas no cesan de oírse, pero desprovistas del análisis cuidadoso, de la disección fría. En unos y otros ha faltado siempre la opinión equilibrada, sin pasión, con respeto, con dignidad que fije de manera euánime y definitiva los alcances y valores literarios y sociales de Don Segundo Sombra. Lo ha hecho Aristóbulo Echegaray con las bien ceñidas páginas de su ensayo. Mercede nuestra gratitud”²¹.

Según dijimos antes, el ataque es muy raro en Wapnir y lo utiliza para expresar su opinión sobre la crítica en general o referida a algún caso en particular, como ejemplificamos en el caso anterior. Interesa lo expreso sobre el libro “Reconocimientos” de Ramón Doll porque allí es sumamente clara su posición crítica:

“Porque en realidad no es posible admitir como norma de crítica fecunda y eficaz, la tendencia negativa que conduce a destacar, a ofrecer al primer plano de la atención, las partes vulnerables, discutibles o inferiores de una obra. El hecho de prestar cuidado tan sólo a aquello que merece ser objetado dejando de lado todo indicio de valor, no ha de ser admitido como una expresión de crítica cabal y sincera”²².

Es evidente que el reproche de Wapnir a los enfoques de Ramón Doll se le pueden formular a la inversa, ya que —como dijimos al comienzo— Wapnir elige generalmente los autores

²¹ SALOMÓN WAPNIR, *Imágenes y Letras*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1955, pág. 100.

²² SALOMÓN WAPNIR, *Lápiz Rojo*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1933, pág. 16.

que suscitan su alabanza o bien ciñe sus apreciaciones a los valores que él juzga positivos olvidando el juicio total que la obra merece.

Los ensayos más extensos de "Lápiz Rojo", en los cuales es bien evidente lo antedicho, los dedica Wapnir a "Benito Lynch", deteniéndose en la impresión que le producen los personajes y su intensa psicología con marginación de los demás aspectos; a "Alfonsina Storni", analizando la temática de su obra en la vida de la poetisa y a "Herminia Brumana" de la cual hace resaltar la pasión de convicción que se volcaba en un teatro concebido como función de bien público.

César Tiempo, por su obra "Protagonistas", puede ser incluido en esta presentación esquemática de la crítica impresionista.

El libro está construido por una serie de enfoques biográficos y de juicios críticos sobre personajes destacados, en los cuales trata de armonizar lo literario con lo periodístico, haciendo resaltar los aspectos que considera esenciales sobre cada tema.

Por el prólogo, en el cual cita palabras de Maurois, deducimos de inmediato su posición con respecto a la técnica utilizada.

"La biografía no consiste en decir todo lo que se sabe, pues entonces cualquier libro sería tan largo como una vida, sino en tener en cuenta lo que se sabe y escoger lo esencial"²³.

Después de presentarnos a Quintiliano, Abelardo, Stenhal, Martí, Wilde, Rodó, Salgari, etc., se dedica a tres argentinos: Quiroga, Arlt, y Gerschunof. El punto de partida de los tres capítulos es similar: un hecho en el cual César Tiempo, participó de alguna manera y se complace en rememorar ante el lector.

²³ CÉSAR TIEMPO, *Protagonistas*. Colección Cúpula de Kraft, 1954, pág. 243.

Para hablarnos de Horacio Quiroga, hace referencia a una carta que Quiroga le enviara en 1937 y, con motivo de la misma, el crítico nos describe el proceso de soledad y de abandono económico y moral que llevaron al escritor a concluir con su vida. Mientras asistimos a este proceso, Tiempo reflexiona y generaliza sobre la situación del escritor en general y muy especialmente en nuestro medio.

Continuamente expresa apreciaciones que no fundamenta, ni siquiera brevemente: "El más grande cuentista de nuestro idioma", "el biógrafo alucinado y alucinante de Anaconda", "el hombre que caló más hondo en las psicologías de los mensúes, de los prisioneros de la selva, de las mujeres sin amor". O también: "El más vigoroso de los narradores del continente" o "El Rudyard Kipling americano".

Como en el caso anterior "Roberto Arlt" narra un episodio de la vida del escritor del cual César Tiempo fue testigo presencial. Frecuentaba Arlt una lechería de calle Entre Ríos y Cochabamba y gustaba pasar horas allí, precisamente para conversar con los malandrines y tipos exóticos que la frecuentaban. César Tiempo recuerda como también él era interrogado por Arlt sobre la vida de Bettinotti y de otros payadores que había conocido y tratado.

El recuerdo de estos momentos lo conduce a reflexionar sobre el temperamento del atormentado escritor y la intensidad dionisiaca con que vivía sus personajes.

Un día Arlt lee a los parroquianos un cuento titulado "La tía Pepa" y para explicar a sus lectores cómo lo ha concebido, desarrolla una teoría sobre el tercer ojo, especie de detector que le permite ver lo que los ojos no alcanzan a ver ni a adivinar.

Años después de este episodio, César Tiempo vuelve a encontrarse con Roberto y éste le dice:

"Te acordás de la historia del tercer ojo que le conté a los malandras de tu lechería? La inventé en ese momento pero después resultó que las cosas eran tal cual las había inventado

y el tercer ojo no me deja dormir desde aquella noche. He visto cosas increíbles, monstruosas, indescriptibles como ese Maelstrom de Edgar Poe que todo lo arrastra hacia su vórtice. Las escribí todas para sacármelas de aquí... y se señalaba la frente. Y ahora tengo miedo de ver en el enorme vacío donde atisba más allá esa mirada aterradora capaz de vaciarnos el alma y a la que es imposible oponer la simple mirada de nuestros ojos humanos. Al tercer ojo se le está gastando la batería... A las once de la mañana siguiente su corazón se hacía pedazos”²⁴.

En 1927, César Tiempo asiste a la Hebraica para escuchar una charla de Gerchunoff sobre Heine. En “Gerchunoff, mano de obra”, recuerda esta circunstancia y las impresiones de su alma al contemplar las manos del escritor.

“Las manos de Gerchunoff no hablaban. Para eso se bastaba él mismo y con creces. Sus manos escribieron siempre, denodada, apasionada, implacable, fervorosa, generadoramente, pero no eran manos de escritor propiamente dicho, vale decir que la vida no le permitió forjarse un instrumento para cumplir con su destino sino que su destino llegó cuando sus manos habían sido modeladas y troqueladas por la vida”²⁵.

Siguiendo la tarea de las manos y su obra, penetramos en la personalidad de Gerchunoff tal como la intuyó César Tiempo la noche en la cual le escuchó.

Como es claro, volvemos a encontrar en el crítico que nos ocupa, las mismas características ya señaladas, es decir: punto de partida anecdótico, relacionado con hechos vividos por el autor, formulación de afirmaciones intuitivas, sin fundamentos y generalizaciones a partir de los hechos concretos que le sirven como motivaciones.

²⁴ CÉSAR TIEMPO, *Protagonistas*. Colección Cúpula de Kraft, 1954, págs. 257-258.

²⁵ *Idem*, págs. 289-290.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo y la gloria de Don Ramiro*. Publicación del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1942.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires, Editorial Gure, 1957.
- ARRIETA, Rafael Alberto, *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1960.
- BALLY, Charles; RICHTER, Elise; ALONSO, Amado; LIDA, Raimundo, *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Publicación del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1956.
- BECCO, Horacio J., *Contribución a la Bibliografía de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1959.
- BONET, Carmelo, *La crítica literaria*. Buenos Aires, Nova, 1959.
- BORGES, Jorge L., *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957.
- BORGES, Jorge L., *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1955.
- BORGES, Jorge L., *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, en Sur, N° 217-218, pág. 9.
- BORGES, Jorge L., *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1955.
- BORGES, Jorge L., *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Gleizer, 1928.
- BORGES, Jorge L., *La tierra cárdena*. Buenos Aires, en Sur n° 13, pág. 251.
- CAMBOURS OCAMPO, Arturo, *Lugones. El escritor y su lenguaje*. Buenos Aires, Ediciones Theoría, 1957.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *Esquema de Borges*. Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, *Jorge Luis Borges*. (Ensayo de interpretación). Instituto Iberoamericano, Gotenburgo, Suecia, Madrid, "Insula", 1959.
- KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1954.
- OCAMPO, Victoria, *Testimonios*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1941.
- PRIETO, Adolfo, *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954.
- PICÓN, Gaetán, *El escritor y su sombra*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957.

- RÍOS PATRÓN, José Luis, *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.
- TIEMPO, César, *Protagonistas*. Buenos Aires, Colección Cúpula de Kraft, 1954.
- WAPNIR, Salomón, *Lápiz Rojo*. Buenos Aires, Claridad, 1933.
- WAPNIR, Salomón, *Imágenes y Letras*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1955.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice Crítico de la Literatura Hispánica* (El ensayo y la crítica).
- BATTISTESA, Angel J., *Rainer María Rilke, itinerario y estilo*. Editorial Ollantay, Buenos Aires, 1950.

CLARA PASSAFARI (27 de Febrero 2697, Rosario). Doctora en Letras. Es actualmente profesora en la Facultad de Filosofía y Directora del Departamento de Extensión Universitaria de nuestra Universidad.